

R E P È R E S

A R T A C T U E L D U Q U É B E C / Q U E B E C A R T N O W

P	I	E	R	R	E		B	O	O	G	A	E	R	T	S		P	I	E	R	R	E		B	O	O	G		
P	E	T	E	R			G	N	A	S	S		P	E	T	E	R		G	N	A	S	S		P	E	T	E	
C	H	R	I	S	T	I	A	N		K	I	O	P	I	N	I		C	H	R	I	S	T	I	A	N			
C	H	R	I	S	T	I	A	N		K	N	U	D	S	E	N		C	H	R	I	S	T	I	A	N			
R	I	C	H	A	R	D		M	I	L	L		R	I	C	H	A	R	D		M	I	L	L		R	I		
L	E	O	P	O	L	D		P	L	O	T	E	K		L	E	O	P	O	L	D		P	L	O	T	E		
R	O	L	A	N	D		P	O	U	L	I	N		R	O	L	A	N	D		P	O	U	L	I	N			
R	O	B	E	R			R	A	C	I	N	E		R	O	B	E	R			R	A	C	I	N	E		R	O
S	E	R	G	E			T	O	U	S	I	G	N	A	N	T		S	E	R	G	E		T	O	U	S	I	
I	R	E	N	E			W	H	I	T	T	O	M	E		I	R	E	N	E		W	H	I	T	T	O	M	

R E P È R E S ^{10.00}
A R T A C T U E L D U Q U É B E C / Q U E B E C A R T N O W

M U S É E D ' A R T C O N T E M P O R A I N M O N T R É A L

ITINÉRAIRE

Musée d'art contemporain, Montréal
26 octobre - 5 décembre 1982

Musée du Québec, Québec
11 mai - 26 juin 1983

New Brunswick Museum, Saint John
24 juillet - 4 septembre 1983

University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge
28 septembre - 6 novembre 1983

Art Gallery of Greater Victoria, Victoria
1^{er} décembre 1983 - 7 janvier 1984

Art Gallery of Nova Scotia, Halifax
16 février—19 mars 1984

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal, avec la participation financière des Musées nationaux du Canada.

Cette publication a été préparée par France Gascon et Réal Lussier, conservateurs de l'exposition.

La documentation biographique et bibliographique a été rassemblée par Josée Bélisle.

Assistance à la documentation iconographique: Sylvie Gilbert

Photographie des œuvres de l'exposition: Gabor Szilasi

Conception graphique: Pierre Roy

Mise en page: Diane Leblanc

Maquette de la couverture:
Serge Savard

Secrétariat: Roxane Labrosse, Suzel Raymond

Impression:

Les presses lithographiques
Lac Etchemin

©Ministère des Affaires culturelles, 1982
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
4^e trimestre 1982
ISBN: 2-551-05213-0

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements _____	4
Avant-propos _____	5
Présentation _____	6
<i>Éléments rétrospectifs</i> _____	7
<i>L'actualité: quelques voix</i> _____	11
Pierre Boogaerts _____	21
Peter Gnass _____	33
Christian Kiopini _____	45
Christian Knudsen _____	53
Richard Mill _____	61
Leopold Plotek _____	69
Roland Poulin _____	77
Rober Racine _____	89
Serge Tousignant _____	99
Irene Whittome _____	111
Liste des œuvres _____	121
Bibliographie générale _____	123

REMERCIEMENTS

Nous tenons d'abord à remercier chaleureusement tous les artistes pour leur disponibilité lors de nos rencontres ainsi que pour leur appui et leur collaboration au cours de la préparation de l'exposition. Également, nous savons gré aux artistes qui ont répondu à notre invitation de préparer un texte pour ce catalogue.

Nous désirons exprimer notre reconnaissance aux prêteurs, dont la Galerie Jolliet de Montréal, qui ont généreusement acquiescé à nos demandes.

Notre gratitude va encore à madame Josée Bélisle pour sa participation à l'exposition en tant que chercheuse: celle-ci est responsable de l'importante documentation biographique et bibliographique de la présente publication. Nous tenons à souligner la contribution de madame Yolande Racine qui a, avant son départ du Musée, collaboré aux premières étapes de conception de l'exposition et de sélection des œuvres.

Qu'il nous soit aussi permis de mentionner l'assistance technique de monsieur Peter Sandmark pour l'œuvre *901/le 4 juillet 1982* et le concours de monsieur Pierre Duchesne pour le montage technique de l'exposition.

Nous exprimons nos vifs remerciements aux Musées nationaux du Canada pour leur participation financière. Enfin, nous sommes heureux de l'intérêt et de l'enthousiasme que nous ont manifesté les institutions qui accueilleront cette exposition itinérante et nous les en remercions.

F.G.

R.L.

AVANT-PROPOS

La prolifération souvent exagérée des mouvements, écoles et autres «ismes» depuis 1970 nous a incité à faire une sorte de bilan de la production artistique actuelle au Québec par rapport à la dernière décennie, cernée certes dans un contexte local, mais indéniablement inscrite dans les circuits internationaux.

La fonction muséologique contemporaine oblige le conservateur à marquer des temps, porter des jugements rapides, être constamment informé de l'évolution des diverses tendances de l'art. «Repères», en ce sens, tente d'apporter un éclairage différent de ce que furent les dix dernières années pour l'art au Québec. Une telle exposition impose des choix et amène inévitablement des absents. Mais le Musée d'art contemporain, de par sa fonction sociale, se doit de poursuivre ses recherches, son exploration toujours renouvelée; afin de permettre la diffusion de la pratique artistique, d'autres «Repères» devront être constamment élaborés.

Je tiens à remercier les conservateurs responsables de cette exposition, France Gascon et Réal Lussier, mais avant tout, ma plus profonde amitié et gratitude vont aux artistes qui, grâce à leur travail acharné, nous rappelle que le Musée est d'abord à leur service et que par le respect de leur liberté d'expression passe le respect de l'Homme. Le mode contemporain semble de plus en plus l'oublier.

Le directeur par intérim,
André Ménard

PRÉSENTATION

L'exposition *Repères: art actuel du Québec* se propose de témoigner de la création artistique québécoise récente en retenant des artistes qui se sont affirmés au cours de la décennie 70. Volontairement tournée vers un passé très récent, l'exposition s'est élaborée en dehors des critères de tendance ou de discipline pour s'intéresser à des artistes s'étant signalés tant par l'intérêt et la qualité de leurs recherches que par leur capacité de renouvellement.

De nombreuses visites d'ateliers et rencontres avec les artistes effectuées afin de prendre connaissance des dernières réalisations et d'obtenir leurs commentaires sur leur propre cheminement, ont permis de préciser la sélection définitive des exposants.

Cette exposition ne prend toutefois pas un caractère rétrospectif, elle présente plutôt la démarche actuelle de ces créateurs et réunit un ensemble d'œuvres réalisées depuis les deux dernières années.

F.G.
R.L.

ÉLÉMENTS RÉTROSPECTIFS

par Réal Lussier

Présenter l'art québécois actuel c'est aussi, inévitablement, témoigner d'un processus d'affirmation de certaines préoccupations au cours de la dernière décennie et, à travers elles, de certaines figures. Il ne peut s'agir de faire le bilan le plus complet possible de la création artistique récente, mais plutôt d'indiquer quelques éléments qui permettent d'en dresser le profil. Il importe de dégager ce qui semble le plus significatif pour éclairer ce qui est spécifique à l'époque actuelle. Par ailleurs, il ne serait pas possible d'isoler les recherches des créateurs québécois de tous les grands courants qui marquent la scène internationale, dans le contexte que nous connaissons où il devient de plus en plus difficile de déterminer le milieu d'origine d'une orientation particulière. Bien plus, nous devons reconnaître que la valeur et l'importance de certains individus du moins, se sont manifestées dans les circuits internationaux.

Dans cet esprit, nous tenterons de signaler des événements qui par leur caractère ou leur impact semblent avoir été marquants pour les années 70. Nous sommes toutefois obligés de souligner que les développements récents de l'art québécois doivent beaucoup à l'extraordinaire bouillonnement artistique qui se manifesta au cours de la décennie 60.

Hier pour aujourd'hui

Jusqu'à la fin des années 60, il faut admettre que la production artistique québécoise reflète encore la prédominance des courants plasticien et même post-automatiste. Cependant bien des choses se sont passées dans ce milieu québécois qui, depuis Borduas, tentait d'affirmer son identité et d'effectuer un rattrapage culturel. Une effervescence extrêmement productive caractérise ainsi presque tous les secteurs de la création artistique et de nombreuses tendances nouvelles voient le jour. On assiste particulièrement à l'apparition d'une « nouvelle figuration » issue de l'art Pop mais qui trouve ici sa personnalité à travers un caractère généralement humoristique et satirique. Cette nouvelle approche se trouve d'ailleurs grandement exploitée et mise en valeur à travers le médium de la gravure. C'est l'époque où sous l'impulsion donnée par Albert Dumouchel, l'art de la gravure connaît des développements et une maîtrise extraordinaires. En même temps, dans un esprit contestataire et de socialisation de l'art, une nouvelle génération d'artistes se manifeste par divers événements collectifs orientés vers un même but d'animation socio-culturelle. Qu'on se rappelle des manifestations comme *La semaine «A»* et les *Trente «A»*, ou les spectacles-happenings des groupes

Horlogers du Nouvel Âge et *Zirmate*, qui réunissent diverses disciplines artistiques. Par ailleurs, le décroisement artistique que connaissent les années soixante permet toutes sortes d'expérimentations multidisciplinaires et de créations collectives tant sur le plan des explorations technologiques que sur celui des environnements et des actions sociales. Parallèlement, le domaine de la sculpture connaît un développement spectaculaire avec la création de l'Association des sculpteurs du Québec en 1961 et, par la suite avec de nombreuses expositions ainsi que par sa présence à l'étranger. Plusieurs événements à caractère international viennent stimuler les sculpteurs québécois, tels les *Symposiums* de 1964 et 1965, de même que *Confrontation 65*, première manifestation internationale organisée par l'A.S.Q.. Dans le même esprit, des symposiums régionaux sont également organisés par la suite, qui permettent une confrontation avec un public plus vaste. Ce dynamisme conduit à la présentation en 1970 au Musée Rodin, à Paris, d'un *Panorama de la sculpture au Québec*.

À la fin des années 60 et au début de la décennie 70, s'élaborent au Québec d'autres champs de création qui appartiennent particulièrement à l'art conceptuel, l'art cinématique et génératif, de même qu'à la vidéo-graphie.

L'espace d'une décennie

Au premier regard, la décennie 70 n'offre rien de spectaculaire et aucun grand mouvement ni aucune école n'est venu s'imposer au cours de cette période. Ce qui s'en dégage, c'est en quelque sorte la disparition des idéologies et des modèles pour faire place à l'affirmation des préoccupations personnelles de l'artiste et à sa liberté dans la pratique de l'art. D'autre part, lorsqu'on se tourne du côté des événements, il semble bien qu'on ne connut aucune manifestation qui bouleversa les attitudes artistiques. Cependant un certain nombre d'expositions collectives ou individuelles constituèrent, toutes proportions gardées, des jalons importants sur la scène des arts plastiques entre 1970 et 1980.

Deux manifestations réalisées pendant l'année 1973 viennent attirer l'attention mais pour des raisons bien différentes. L'exposition *Les moins de 35*, qui réunit plus de deux cents artistes, même si elle ne signale que peu d'œuvres de grand intérêt, n'en reflète pas moins le nombre important de jeunes artistes qui s'inscrivent dans la pratique de l'art. Quant à *Québec Underground*, cet événement définit un courant de pensée important à l'époque et illustre une volonté de « dépasser les catégories traditionnelles de l'œuvre d'art » et de s'impliquer dans la vie quotidienne pour modifier la conscience

sociale. Par ailleurs, il convient de signaler, en 1974, la tenue de l'exposition *Périphéries* qui, tout en présentant des artistes appartenant à un même groupe n'en permet pas moins de proposer des attitudes nouvelles sur le plan de la création québécoise.

L'organisation de l'événement *Québec 75* marque toutefois un moment important de notre activité artistique récente. Manifestation très controversée dont les rebondissements se firent sentir pendant plusieurs mois, elle a le mérite de témoigner de propositions et de recherches qui renouvellent les attitudes antérieures. Quelles que soient les intentions premières, elle permet de mettre en évidence la démarche de certains artistes qui reflètent les forces dynamiques du milieu artistique et qui s'interrogent sur la spécificité du langage plastique.

Au cours de ces années, d'autres facteurs jouent également un rôle déterminant dans la morphologie du milieu artistique québécois. Il s'agit de la mise sur pied de galeries coopératives comme *Média* et *Véhicule* ainsi que l'établissement de quelques galeries privées qui se consacrent à promouvoir l'art qui se fait, et qui donnent l'occasion de se confronter aux réalisations d'artistes étrangers. Par ailleurs, on assiste aussi à la naissance de *Parachute*, première publication périodique au Québec qui soit vouée à faire connaître les diverses ten-

dances de l'art contemporain et à rendre compte de ses activités.

L'année 1976 connaît entre autres des manifestations aussi diverses que l'exposition *Cent onze dessins du Québec, Corridart* et *Forum 76*. La première attire l'attention sur la pratique du dessin et son émergence comme forme artistique autonome tout en révélant l'authenticité du langage plastique de jeunes créateurs apparaissant aux côtés d'artistes reconnus. La seconde qui met à contribution plusieurs créateurs dans un projet collectif et qui se veut à la fois un événement social et artistique, ne trouve malheureusement qu'une brève existence. Quant à *Forum 76*, elle réunit dans une vaste enquête sur la création contemporaine diverses tendances explorées et illustrées par un nombre important d'artistes tant du Québec que du reste du Canada.

Il convient de signaler ici l'événement *03 23 03*, qui se tient en 1977. Ces premières rencontres internationales d'art contemporain donnent la possibilité aux artistes et au public québécois de se confronter aux tendances les plus récentes de l'art. Les performances qui constituent un des points majeurs des *Rencontres* présentent une multiplicité de supports et reflètent ainsi la grande diversité de cette forme d'expression. Il n'est peut-être pas sans rapport d'ailleurs qu'on ait constaté par la suite un

intérêt croissant pour ce genre d'activité ainsi que l'implication d'un plus grand nombre de jeunes artistes. Cette effervescence conduit à l'organisation de présentations importantes dans le cadre muséologique, soit successivement au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée d'art contemporain.

L'exposition *Tendances actuelles au Québec*, présentée à la fin de 1978 et au début de 1979, réunit sous les catégories peinture, sculpture, gravure, photographie et vidéo, les œuvres récentes des artistes invités à y participer sans distinction de préoccupations ou de générations. Cette exposition ne permet cependant pas, dans l'ensemble, l'affirmation d'un nouveau dynamisme si ce n'est en photographie, mais elle constitue plutôt un éventail d'orientations les plus diverses.

D'autres manifestations d'envergure, qui se déroulent quant à elles au cours de 1980, doivent encore être mentionnées. L'exposition *Hier et après* regroupe quelques-uns des artistes qui dominent la scène internationale de l'actualité artistique et dont, dans plusieurs cas, les œuvres peuvent être vues ici pour la première fois. D'autre part, la présentation de *Pluralités*, qui ne s'effectue point au Québec, ne constitue pas moins un moment particulier puisqu'elle permet de situer les réalisations de créateurs québé-

cois au sein de la production artistique canadienne. Un événement à caractère international concrétise la vitalité démontrée par le milieu artistique québécois. La tenue du *Symposium international de la sculpture environnementale de Chicoutimi* révèle la décentralisation de l'activité créatrice et la possibilité de conscientiser un plus vaste public. Elle fournit également l'occasion à nos créateurs de partager leurs préoccupations et leurs expériences avec des artistes étrangers.

Des interrogations...

Au cours de la dernière décennie, les artistes, avec beaucoup de vitalité et d'énergie, ont abordé de nouveaux champs de pratique, soulevé de nouvelles interrogations, proposé une nouvelle sensibilité. La préoccupation majeure des artistes s'est, semble-t-il, située dans la question de la spécificité de l'art. Ils se sont interrogés tant sur l'acte de créer que sur la notion de réalité, tant sur les éléments servant à leur pratique que sur le langage plastique en général. Toutefois, quand on considère la situation artistique dans son ensemble, il n'est pas possible de définir des mouvements ou des esthétiques particulières. Il ne faut d'ailleurs pas chercher à identifier une tendance quelconque qui ait dominé la création artistique car c'est dans plusieurs di-

rections en même temps que se sont développées les expérimentations des artistes d'ici. On peut tout au plus signaler certaines tendances qui sont le fait, non de regroupements mais plutôt d'individus qui partageraient quelques préoccupations, poursuivraient des recherches dans un même sens. Ces préoccupations s'inscrivent en fait dans un vaste contexte qui est d'ordre international, comme le sont les problèmes qui affectent de plus en plus la société. De plus, dans le domaine de l'art comme dans les autres champs d'activité, les individus quel que soit leur site de résidence puisent aux mêmes sources, s'informent à travers les mêmes publications et partagent ainsi un même état d'esprit.

L'affirmation d'une nouvelle génération de peintres pendant cette période apparaît comme un élément significatif de notre évolution artistique. Cette « nouvelle peinture » prend ses racines à la fois dans le mouvement automatiste et plasticien, et poursuit la quête entreprise dans l'exploration de l'expressivité des divers éléments constitutifs du langage du peintre. En même temps, l'art conceptuel qui continue son développement sous divers aspects, permet l'affirmation de démarches très personnelles. Certains s'intéressent à approfondir la relation qui existe entre nature et culture, soit entre l'environnement naturel et la produc-

tion humaine. Les tenants de cette attitude peuvent intervenir directement sur la nature en s'en appropriant des éléments ou en y laissant leur marque, la trace de leur passage. Leur problématique se définit dans une réflexion sur les notions d'espace et de temps, et sur leur relation. Dans un esprit différent, d'autres artistes s'attardent particulièrement au phénomène de la perception et en analysent toute la relativité. Nombreux sont ceux qui entreprennent l'investigation des champs du désir, du rêve ou de l'imaginaire. Ils cherchent par leurs propositions à libérer une dimension psychologique qui se matérialise dans des espaces mythiques ou se projette dans des objets symboliques. C'est encore une réflexion sur le temps et sur sa destruction, qu'accusent ces parcours imaginaires.

Somme toute, les artistes de la dernière décennie se sont efforcés d'établir une plus grande communication entre la vie et l'art en remettant en question le connu pour amorcer une autre lecture du réel, en réalisant un rapport plus étroit entre « pratique » et « théorie ».

L'ACTUALITÉ: QUELQUES VOIX

par France Gascon

I

Le passé, l'actuel

«Qu'en est-il de l'art québécois et de son actualité?» C'est l'interrogation principale qu'affiche l'exposition *Repères*. Précisons tout de suite la façon même dont elle répond à cette question car cela nous indiquera déjà une bonne partie de la réponse.

D'abord *Repères* ne répond à aucune question: elle ne fait qu'exposer une réponse qui va se constituer à même la qualité et la pertinence des œuvres exposées. Il faut aussi constater, à l'examen de la liste des œuvres qui sont regroupées dans l'exposition, que la question de l'actualité de l'art québécois est posée à travers la présentation d'œuvres récentes d'artistes qui ont déjà acquis une certaine stature et ont derrière eux quelques années de production.

Repères pose donc cette question de l'actualité de l'art québécois en se tournant légèrement vers le passé, vers des artistes qui ont déjà développé une démarche (il n'y a pas de nouveaux venus). C'est à un passé récent cependant qu'il est fait référence, car aucun artiste de l'exposition n'a commencé à produire il y a plus de dix ou quinze ans. Parce qu'elle pose ainsi ses questions, *Repères* célèbre (toute exposition, même celle qui se veut critique, célèbre) à la fois la pérennité et l'actualité d'artistes qui ont

traversé les années soixante-dix, ou une partie de celles-ci. De là le regard rétrospectif qui domine cette publication: il accuse le fait que l'exposition présente des artistes identifiés non pas à une idée, un moment ou un événement, mais à une suite d'idées, de moments ou d'événements.

Ces données permettent déjà de spéculer sur l'image de l'actualité que *Repères* sera en mesure de fournir. Par rapport au contexte historique préalable, décrit par Réal Lussier, et par rapport également aux itinéraires personnels, reconstitués par Josée Bélisle, et pour leur faire suite, on peut imaginer que pourrait leur succéder une variété infinie de scénarios: que l'histoire, collective ou personnelle, se poursuive, s'arrête, reprenne, change de ton,... mais il serait impossible de concevoir un scénario qui serait la disparition de tous les épisodes précédents. Et l'on peut croire qu'il est des plus improbables que nous assistions à une rupture spectaculaire, un désaveu ou un dédit—qui ne serait d'ailleurs aucunement garant du caractère actuel de cette production. Le passé et l'actualité ne sont, ne peuvent être, dans ce contexte, des valeurs antagonistes. La proposition même de l'exposition les réconcilie puisqu'elle retient du passé ce qui traverse à la fois le passé et l'actualité. Le geste n'est pas fortuit: l'exposition réconcilie dans les salles du musée ce que l'artiste actuel, ne se sentant nullement menacé par le passé et jouant

volontiers avec l'histoire de son œuvre, a déjà réconcilié dans son propre cheminement.

||

Le collectif, le personnel

Pour être significative, une description des œuvres rassemblées ici devrait être assez longue, devrait quitter de temps en temps le terrain de la pure description « objective » et devrait aussi changer de point de vue à chaque fois qu'elle aborde un nouvel artiste. Outre le plaisir qu'elle apporterait au lecteur—qui verrait ainsi recréé ou prolongé dans cette lecture le plaisir qu'il a déjà tiré de la fréquentation des œuvres dans le musée (c'est d'ailleurs là un des plus grands plaisirs, une des plus grandes satisfactions qu'on peut habituellement tirer de la lecture d'un catalogue: confirmation et renforcement de sa perception propre, mise à jour de détails vus mais non remarqués... tout le plaisir qu'il y a à revivre un événement médiatisé)—outre ceci, l'exercice d'une description des œuvres, parce qu'il serait long et changerait constamment de point de vue, aurait surtout le mérite de nous faire la démonstration de la commodité et de la justesse du terme de « pluralité », souvent évoqué à l'endroit de ces œuvres et qui, s'il ne décrivait pas le contexte de production de celles-ci, le connotait à merveille. Le terme

de pluralité exprime bien l'absence de point de vue unique et le fractionnement du champ artistique qui en a découlé. Parce qu'il est simple et parce qu'il évoque une réalité très concrète et à première vue peu philosophique, le terme de pluralité indique aussi la résistance à la théorie qu'offrent ces œuvres, résistance qui serait liée à une impossibilité presque physique de déduire une théorie unique à partir d'objets d'apparences si diverses. La pluralité se pose surtout comme l'inverse du monolithisme des théories de l'art qui, dans les années cinquante et soixante, dominaient la pratique artistique et imposaient *une* vision de l'art. Lorsqu'il est apparu, le terme de pluralité nous signalait qu'était révolue l'époque où l'on pouvait compter sur des cadres de référence déjà donnés pour juger des œuvres, et il nous confirmait en même temps que nous étions entrés dans une nouvelle époque où chaque œuvre d'art tendait à devenir un univers en soi, un univers dont la raison d'être, les modalités, la causalité et l'impact lui étaient propres et étaient donc à redéfinir à chaque fois. Le concept de pluralité faisait écho à cette situation confuse et il exprimait bien, en la résumant, la crise des valeurs par laquelle on était passé et qui avait abouti à une multiplication de valeurs, contradictoires, non réductibles, dont il n'était plus possible que de faire l'énumération et donc de constater qu'elles étaient « plurielles ».

Il faut faire remarquer ici à quel point le terme de « crise » des valeurs sied mal aux événements que l'art a vécus depuis les années cinquante et soixante: peut-on en effet imaginer un dénouement plus heureux à une crise qui toucherait des valeurs, qu'une multiplication de ces valeurs? Bien sûr, cette multiplication des valeurs nous avait plongés dans un état d'instabilité, mais qui cela perturbait-il vraiment et qui pouvait s'en plaindre sinon l'observateur désemparé à qui on avait retiré les cadres de référence dont il avait pris l'habitude. Ne pouvait-on pas plutôt considérer comme infiniment souhaitable la principale retombée produite par cette crise: un retour au « je », manifesté dans une diversification des paroles, des gestes et des champs d'intérêt. La crise avait eu indéniablement un pouvoir libérateur, elle avait accéléré un processus de mise à jour et de retour sur sa pratique, retour dégagé de toute emprise extérieure. La crise avait poussé les objectifs du modernisme hors des limites que celui-ci s'était fixées. Ainsi le concept même de pluralité, loin de sonner la fin de l'art, ne faisait que sonner la fin d'une époque où une ou quelques formes d'art dessinaient et ordonnaient le champ artistique. L'époque était terminée où dire « je suis peintre » ou « je suis sculpteur » impliquait déjà *tout* le programme d'activités, c'est-à-dire à la fois les objectifs, la méthode, l'objet et peut-être même le

résultat. Le lien qu'un objet entretenait autrefois avec quelques grandes formes d'art suffisait presque entièrement à en rendre compte. La situation était tout aussi limpide en ce qui concerne la reconnaissance des styles: une image qui avait l'air savante l'était, une image qui avait l'air naïve l'était, alors qu'aujourd'hui, il faut souvent passer à un second degré de l'image pour la saisir. Une image naïve ne l'est pas nécessairement; elle peut être au contraire très savante. Une image qui a tous les traits de l'expressionnisme peut l'être sur un mode parodique. Une image qui a tous les traits du narcissisme peut ne l'être qu'accessoirement: il se peut qu'elle n'y ait recours que pour la fascination exercée par une image circulaire, par l'effet de miroir, qui ne serait là cependant que comme instrument, pour faire voir autre chose. Ce sont là des cas extrêmes de la post-modernité que l'exposition n'illustre pas, mais qui permettent toutefois de percevoir un mouvement général dans lequel s'inscrivent aussi les œuvres de l'exposition. Pour les artistes actuels, l'art a perdu le pouvoir classificateur et ordonnateur qu'il avait auparavant. On ne peut plus se faire une idée de l'art sans se référer à des objets et à des intentions précises. *De sujet théorique qu'il était, l'art est devenu un instrument.* Cet instrument sert à révéler une attitude et une volonté face au symbolique: chez les uns, un désir de s'ap-

ropriet du sens (ou du non-sens), chez les autres un besoin de faire la critique des formes sociales, techniques et artistiques auxquelles le sens s'est associé, ce qui suppose une éthique et ne va pas sans un retour du corps ou du moins de sa présence symbolique dans l'œuvre, résurgence ou permanence du corps, visible surtout dans l'art des peintres.

Avec ce décentrement qui ramène l'art à une simple valeur instrumentale, le personnage de l'artiste se voit devenir le pivot du geste artistique, celui qui le décide, le motive, l'institue et le met en acte. La position éthique de l'artiste prend de plus en plus d'importance. Il est un centre de décision et non plus seulement un relais — par qui l'Art, la Peinture ou la Sculpture se manifestent. L'art moderne a déjà fait remonter à la surface le caractère physique de l'œuvre d'art et nous a déjà éclairés sur la matérialité du processus et du résultat. Duchamp a déjà démontré que l'artiste (chez Duchamp, en tant qu'agent d'un système des beaux-arts) était celui qui instituait l'œuvre d'art; les artistes de la performance ont insisté sur la mise en acte de l'œuvre et l'ont associée étroitement au personnage de l'artiste — l'œuvre, la performance en l'occurrence, n'existant pas en dehors de l'acte et ne se matérialisant pas dans un objet. Insistons ici sur les mots «motive» et «décide», non pas tant pour la dimension psychologique de

l'œuvre d'art qu'ils supposent (et qui pourrait nous rappeler les mauvais souvenirs des interprétations «psychologisantes») mais plutôt, plus simplement, parce que ces deux mots supposent que la question du pourquoi est posée à un «je», à un «tu», à un être réel et non à une entité ou à une causalité abstraites. Il est remarquable, lors des visites d'ateliers qui ont été faites en rapport avec cette exposition, de constater le nombre de fois et la sincérité avec laquelle l'artiste fait référence à ce «je»: «moi je crois que...», «moi je veux»... Cet énoncé est présent sans être insistant; l'artiste ne fait qu'y définir une conviction et une vision du monde qui ne concernent, le plus souvent, que lui, et qu'il a l'intention de faire partager et non de propager. Son «je» n'est pas politique au sens où il n'est pas militant, et il dépasse également la portée expressionniste de toute œuvre. Ni militant, ni expressionniste, ni narcissique, ni mythique, le «je» évoqué dans ces conversations est réclamé pour soi, en dehors de toute stratégie et de toute théâtralité.

III

Le sens: omniprésent, absent

À première vue, l'œuvre de Rober Racine est celle qui semble le mieux s'ajuster à une interprétation de l'art actuel qui mettrait

l'accent sur le retour du «je» et le rôle instrumental qu'a pris l'art. L'art de Rober Racine est vécu sur un mode très personnel qui renonce même ici, dans *Le terrain du dictionnaire A/Z*, aux procédures et aux exigences de la performance, à tout le rituel qu'impose cette forme d'art. La mise en acte devenant implicite, les œuvres récentes de Racine ne conservent plus que le résultat — la charge symbolique très spectaculaire — qui n'est plus gêné par les effets, tout aussi spectaculaires et propres à la performance, qui ont été mis de côté. Racine a délaissé l'art de la performance pour n'en garder que l'attitude philosophique que la performance lui donnait l'occasion d'exposer. Dans ses premières performances Racine montrait une compréhension assez unique de cet art lui permettant de ne pas succomber à l'esthétique «trionphaliste» qui guette la plupart des performances: Racine mettait en scène une dépense d'énergie et de temps qui figurait l'idée d'une pure perte, assez semblable à celle qu'on rencontre dans une dépense somptuaire, une dépense qui n'est pas là pour profiter, une dépense qui n'est pas un investissement, et qui n'est une dépense que *pour* une dépense. De cette façon, le geste de Racine faisait constamment échec au sens. Le seul sens qui en ressortait était l'impact de l'image créée et la qualité dramatique de la démonstration, qui laissait soupçonner par ailleurs de la

part de l'artiste un sens très poussé et très moderne de l'absurde. Racine amplifie l'image d'une dépense somptuaire dans *Le terrain du dictionnaire A/Z* qui implique une activité de re-création, extravagante et démesurée, mais très consciencieusement exécutée. Parce qu'il manipule directement des concepts comme le sens, l'absence de sens et l'impact d'un événement, sans s'embarasser de référence à une forme d'art particularisée et parce que son œuvre a directement à voir avec une attitude philosophique qui est mise en scène, Racine peut sembler faire mieux qu'appuyer notre interprétation mais l'illustrer. Cependant cette œuvre n'est pas nécessairement plus «personnelle» qu'une autre, car il faut se rappeler que cet art «dramatique» qu'est la performance nous impose — nous rend imposante — la présence du personnage de l'artiste. Également, la performance (ou ses dérivés) exige de l'artiste qu'il ait la maîtrise symbolique des événements qu'il met en action. (Comme le souligne René Payant dans ses «Notes sur la performance» [*Parachute*, n° 14, p. 13-15], l'artiste y est en position de contrôle même lorsqu'il a l'air d'être vaincu par les événements.) D'une certaine façon, l'art de la performance fait de notre interprétation de l'art actuel les conditions d'un art, les conditions de l'art de la performance. Les visées d'un artiste de la performance sont d'ordre symbolique et

tout est instrument de son projet, y compris sa propre personne.

Dans ses effets, l'œuvre de Irene Whittome pourrait être lue comme l'inverse de celle de Rober Racine. Là où Rober Racine crée un vide parfait de sens, une pure représentation qui n'a de sens que dans l'inutilité et l'extravagance du geste, Irene Whittome s'approprie pour elle-même des ordres symboliques (celui du temps, celui du travail, celui du musée ou d'autres, plus personnels) et elle les manifeste dans tous les objets qu'elle crée, assemble, transforme ou simplement choisit. Tous les objets sont marqués (par le choix, la transformation, la situation...) et cette marque les fait entrer dans un ordre symbolique qui les fait signifier, de toutes parts et à profusion. Les œuvres d'Irene Whittome «débordent» de sens, car de multiples processus de significations sont enclenchés sans que soient précisées leurs règles ou leurs limites. Si Rober Racine nous fait conclure à l'absence de sens, Irene Whittome nous fait conclure à l'omniprésence du sens. Il serait justifié de rapprocher Irene et Rober parce que les deux travaillent directement sur les objets et en dehors de tout médium particularisé. Ce type d'approche de la part d'un artiste rend significatif *chacun* de ses choix, aucune règle du jeu ne venant intervenir et prédéterminer ce choix. Leurs œuvres sont livrées directement à notre perception sans

qu'elles n'indiquent de point de vue privilégié. Le domaine où se tenait Rober Racine, celui de la représentation, rendait cependant disponible au moins un premier niveau de lecture. Chez Irene Whittome, le premier niveau de lecture est incertain car déjà, à ce niveau, nous oscillons entre la valeur symbolique de l'objet et sa valeur d'objet (ce que Irene posait d'ailleurs explicitement dans une œuvre de 1975 intitulée *Objets trouvés = objets*). Ainsi la croix du projet *Saint-Alexandre* peut être lue à divers niveaux: d'abord comme étant dépositaire des transformations matérielles qu'elle a subies; comme témoin des moments et des différents environnements qu'elle a côtoyés; comme symbole pictural (la croix constructiviste); comme indice architectural (elle répond à la configuration de l'atelier) et, aussi, comme référence biographique (car elle rappelle le travail graphique de l'artiste dans les années soixante). Cette croix est aussi «en performance», en ce sens qu'elle est une image qui a beaucoup de présence et d'impact et qui habite l'atelier d'Irene un peu comme un personnage qui aurait vécu, se serait transformé, aurait changé à plusieurs reprises à la fois d'apparence et de sens et n'arriverait jamais de cette façon à en privilégier un en particulier. Ainsi, l'exposition de la croix se présente comme un geste très complexe qui obéit à plusieurs motivations et qui nous fait entrer dans un

domaine privé, là où tout n'est pas affiché clairement comme cela pourrait l'être dans le domaine public, où le sens a toujours besoin d'être dirigé, filtré et rendu unidirectionnel. À cet égard, il apparaît fort à propos que la dernière œuvre d'Irene se déroule dans son atelier car cela lui conserve intactes la multitude de références qui l'entourent, en plus d'accentuer son caractère privé. Pendant ce temps, l'œuvre présentée au musée, on le remarquera, ne se contente pas de reproduire la croix de l'atelier. Irene n'a pu s'empêcher d'ajouter au document le poids de nouvelles transformations, celle de la lumière sur l'œuvre pendant toute une journée (qui figure un cycle entier—vies-mort?) et celle d'un rendu filmique très connoté, qui rappelle l'époque héroïque, archéologique, des premiers films en noir et blanc, muets et sautillants, projetés dans des conditions minimales, dans des salles de fortune, à peine transformées pour l'occasion—comme l'est ici le monte-charge du musée, dont Irene a conservé le caractère authentique, dévoilant ainsi, en plus, un autre espace privé, qui appartient cette fois au musée.

IV

L'attitude fascinée, l'attitude critique

La présence du «je» se manifeste de

façon particulière chez des artistes attachés à un médium. Chez Pierre Boogaerts, Peter Gnaess et Serge Tousignant, il y a vis-à-vis du sens comme vis-à-vis de l'objet traité—la photographie, la sculpture—une attitude de doute qu'on pourrait qualifier de «cartésienne», en ce sens que ces artistes manifestent un refus de faire jouer des mécanismes (ceux de la photographie et ceux de la vision perspectiviste) sans simultanément les questionner et les démonter, dans le but—comme Descartes, devenu le symbole d'une telle attitude philosophique—de parler *en même temps* du monde *et* des instruments qui me donnent accès au monde. Cette attitude n'est pas nouvelle en art; elle l'est peut-être plus du fait que la réalité à laquelle les artistes font référence est à la fois exaltée *et* critiquée.

Ainsi, malgré tout le poids critique des œuvres de Pierre Boogaerts (souligné par l'artiste dans le texte qui accompagne *Feuilles I* et *Feuilles II*), malgré, donc, tout le poids critique de ces œuvres, on ne peut en retirer la part de fascination, que ce soit la fascination de l'artiste pour un sujet (par exemple dans les travaux sur New York), qui se traduit par l'ampleur des travaux consacrés à ce sujet, ou que ce soit encore la fascination créée par la couleur (par exemple le bleu dans les séries *Synthétisation du ciel*, *Voitures bleues* et *Coins de rue*). Cette fascination—la nôtre et la sienne—parti-

cipe aussi de l'impact physique important des œuvres photographiques de Pierre Boogaerts qui se présentent d'ailleurs, la plupart du temps, sous la forme imposante de séries ou d'ensembles. Il y a là une présence matérielle et une exhubérance du médium qui ne peuvent que le célébrer, célébrer sa puissance d'évocation tout autant que le pouvoir qu'il a de nous interpeller. Les *Feuilles* montrent le caractère artificiel de l'image photographique, toujours partielle; elles insistent sur ses limites. Cependant par l'utilisation qu'il fait de cette image photographique, Pierre Boogaerts réussit à outrepasser ces limites, de sorte que le référent de l'image perce celle-ci avec encore plus d'authenticité. Les *Feuilles* indiquent TOUT, à la fois le trajet du photographe, l'orientation de sa marche, ses hésitations, la forme qu'il tentait de cerner derrière son viseur, le nombre de photographies qu'il a prises, etc. Ce tout est ensuite réorganisé par l'artiste pour être rendu intelligible au spectateur. La critique faite par Boogaerts des limites de la photographie est une occasion pour lui de la compléter. Aussitôt une limite identifiée, elle est comblée — sans pourtant que soit sacrifié à aucun moment le caractère magique de la photographie. Les *Feuilles* nous redonnent ce qui excède d'habitude le cadrage. Plutôt qu'une image qui serait réglée par le cadrage, ce qui est l'usage le plus commun de

la photographie, c'est l'image elle-même qui, ici, va régler le cadrage. C'est elle qui semble imposer les différents cadrages qui vont la chercher, par accumulation, là où elle se trouve. Remarquons ici les éléments mis en valeur par l'artiste dans une telle opération: une forme abstraite (une pyramide dans les *Coins de rue* de New York), une forme naturelle et organique ici, une couleur, une épaisseur et même un gondolement de la feuille photographique, toutes qualités de la photographie qui demeurent parmi les plus difficilement reproductibles et qu'exclut habituellement l'usage social le plus courant de la photographie, la photographie d'information. C'est cet usage que Boogaerts dit prendre à témoin (revoir son texte sur *Feuilles*) dans ses photographies, pour en dénoncer les limites et les parti-pris, qu'il juge par trop mécanistes.

Moins politiques dans leurs intentions mais procédant d'une démarche tout aussi critique, Serge Tousignant et Peter Gnass s'attachent à décomposer la réalité d'une image et à faire en sorte qu'apparaissent clairement à la fois leurs interventions dans l'image et le produit de leurs interventions. L'image se lit donc au niveau d'une illusion et aussi au niveau de la déconstruction de cette illusion: chez l'un, Peter Gnass, l'illusion d'un trapèze dessiné en néon sur la sculpture, lequel trapèze se forme lorsque le spectateur s'arrête à un certain point de

vue devant la sculpture; chez l'autre, Serge Tousignant, l'illusion d'un dessin dont on constate, en l'examinant de plus près, qu'il a été réalisé aux étapes clés du processus photographique: dans le sujet (dessin tracé sur le sable), sur le négatif (perforé), en chambre noire (par photogramme) et enfin directement sur le papier photographique (déchiré avec un objet pointu). Tousignant et Gnass superposent chacun deux systèmes: Tousignant, celui de la photo et celui du dessin gravé, Gnass, celui de la sculpture et celui de la géométrie plane.

Chez Peter Gnass et Serge Tousignant, il y a face au médium une attitude de défiance qu'ils nous font partager. Ils nous disent qu'un second regard est nécessaire, non pas parce que le premier regard trompe mais parce qu'il ne suffit pas. En intervenant dans la constitution de l'image, ils nous en montrent la littéralité et donc les limites. La critique, comme on le voit, est avant tout démonstrative et serait d'ordre plus didactique que critique si elle n'était pas toujours placée à la limite du rire. Par les réactions qu'elles déclenchent, les œuvres prennent leurs distances par rapport à tout un ensemble de significations mystificatrices qui se sont attachées au cours des années au langage de l'art ou à celui de la photographie. Ces significations viennent échouer en quelque sorte sur des effets de hasard,

sur les ficelles très apparentes actionnées par l'artiste et même sur la complicité qu'exigent ces œuvres qui, décidément, démystifient tout, y compris notre adhésion. Ces œuvres exposent une vision extrêmement tonique du langage de l'art. L'attitude du rire, l'attitude de défiance qu'il suppose, exprime par-dessus tout un refus de participer au côté cérémoniel de l'art et un désir de retrouver une voix sans compter sur aucun des effets grandiloquents propres au système des beaux-arts. Le rire, ou plutôt le sourire entendu qui implique qu'on a compris, réinstalle une voix originale, marginale, qui peut faire jouer librement des effets d'illusion, de couleur, d'image—des effets de fascination—tout en défiant le système qui supporte ces effets.

V

La mesure, l'excès

Il serait illusoire de penser qu'on puisse porter sur la peinture un regard du type de celui que Boogaerts, Tousignant ou Gnass portent sur leur médium. La peinture n'est pas une mécanique comme la perspective ou la photographie le sont. Ou, pour être plus précis, sa mécanique—si on tient à réduire la peinture à une mécanique—est trop simple pour être signifiante. Il n'y a, pour le comprendre, qu'à voir les œuvres

des artistes du groupe Support-Surface qui s'étaient attachés à démontrer la mécanique de la peinture: la peinture ne s'y reconnaît plus, il n'y a plus qu'une caricature. La peinture est un langage trop riche, trop plein de sens, trop finement articulé et avec un passé trop lourd pour qu'on puisse espérer qu'elle soit détournée aisément de son cours. Depuis quelques années, dans les expositions d'art actuel qui montrent de la peinture, deux attitudes principales prévalent. La première attitude: la peinture se fait parodique, soit en plongeant dans l'histoire de la peinture (et elle en mime alors les différentes époques et les différents styles—expressionniste chez les Allemands, primitif chez les Italiens,...), soit en débordant dans les différents usages sociaux de l'image (télévisée, romancée, photographique,...) transposés et radiographiés dans le langage de la peinture. La seconde attitude montre une peinture qui ne laisse plus voir que des effets de surface: les nuancés dans les textures et dans la couleur. Cette attitude met l'accent sur le bricolage et le travail des apparences qui composent la surface et lui donnent même, semble-t-il dans ce cas, sa raison d'être. Les deux attitudes ne s'opposent qu'en apparence. Elles nous montrent en fait qu'une seule peinture a survécu au tourbillon des années soixante-dix, une peinture qui brouille son actualité en se retournant vers sa propre

histoire, ou alors une peinture qui se fige sur ses effets propres et sur sa spécificité, soit le travail sur la couleur et la surface. Les deux attitudes ont quelque chose de paradoxal: elles impliquent en effet une régression ou une fixation qui n'ont pas manqué d'être remarquées dans toutes ces expositions récentes d'art actuel où la peinture côtoyait des formes d'art plus «nouvelles», communiquant une impression de «nouveau», signe de «santé» et de «progrès» de l'art d'avant-garde, signe peut-être fallacieux mais toujours extrêmement rassurant pour le marché, de l'art comme des idées. La seconde attitude, celle qui donne à la peinture la mission d'assumer le travail sur la couleur et la surface, est représentée dans l'exposition, et cela dans les œuvres de Christian Knudsen, Leopold Plotek, Richard Mill et Christian Kiopini, avec quelques ouvertures cependant chez quelques-uns sur l'histoire de la peinture (Plotek), sur sa mécanique perspectiviste (Kiopini) et sur sa logique auto-déductive (Mill) qui ne va pas, toutefois, jusqu'à adopter une attitude parodique.

Si on a toujours—et depuis plus longtemps que la modernité—vu dans la peinture une activité qui était considérée à la fois comme une activité théorique et une activité du «faire», la peinture qui se donne comme objectif de s'immerger dans le travail

sur la surface et la couleur renonce de ce fait à l'activité théorique et à l'esprit de mesure qui ont toujours caractérisé la peinture, ou plutôt elle déplace les objectifs théoriques pour les subordonner à cette activité du «faire». Toutes ces peintures ont en commun de nous faire nous attarder à un premier niveau de perception, là où on dégage les nuances, où on habitue son œil, où on constate les différences et où on discrimine les éléments qui composent la surface. Ces différentes activités n'impliquent que l'acte très physique de voir. Ces peintres nous font voir des surfaces saturées d'effets, qui retiennent le regard pendant longtemps. Ils nous font prendre une attitude qui interdit tout recul, intellectuel ou autre. En assumant l'aspect du travail sur la surface, ces peintres assument l'aspect décoratif de la peinture et, de ce fait, tombent dans un excès qui nous semble être à la source de toute l'actualité de leur production. Cet excès du «décoratif» bloque l'emprise de la théorie sur l'expérience individuelle vécue. La résurgence du corps qui se manifeste dans l'importance donnée aux activités du «voir» et du «faire», conjuguée avec l'effet du temps, fait naître un sens plein qui se découpe et s'analyse mal et qui résiste donc—de la même façon que dans l'art de l'installation ou que dans celui des artistes de la performance—à toute prévision.

Les œuvres des quatre peintres nous

font voir des variations dans la couleur et la texture, qui se dévoilent progressivement par le balayage que nous faisons des surfaces. Ces variations sont énumérées chez Knudsen (qui a d'ailleurs recours à la forme picturale de l'énumération: le polyptyque); chez Mill, elles sont organisées selon la logique déductive du tableau découpé en sections; chez Kiopini, elles sont réparties en mouvements de va-et-vient à travers des grilles perspectivistes emboîtées; chez Plotek enfin, elles sont déployées entre le système constructiviste et le système illusionniste organique qu'elles lient. La variation et son repérage exigent une attention que l'œuvre encourage en ne nous permettant pas de passer à un autre niveau. Nous sommes mobilisés dans une activité qu'il n'est pas possible de convertir en théorie. Le sens de cet excès de la surface et du décor est donc bien de faire échec à toute mesure, théorique ou autre, et d'instaurer le corps comme *seule* mesure de cette peinture.

Cette volonté est aussi celle du sculpteur Roland Poulin et elle était déjà présente dans les sculptures plus anciennes de cet artiste, ce qui pourrait expliquer pourquoi il ne s'est jamais vraiment reconnu dans l'étiquette de «minimaliste» qu'on lui accordait pourtant volontiers. En refusant cette étiquette Roland Poulin demandait de voir ses sculptures sous l'angle par lequel elles excédaient le style minimaliste et sa logique auto-suffisante.

Dans *Ombres portées* cet angle a ouvert la plus grande brèche possible dans l'esthétique minimaliste de l'objet complet en soi et conforme à l'idée la plus simple qu'on puisse s'en faire: les conditions circonstancielles de la présentation de l'œuvre (lumière, type d'espace où l'œuvre est présentée, rapport au corps du spectateur, démarche de celui-ci,...) ont pris une importance extrême. De même les variations offertes par l'objet lui-même se sont multipliées à l'extrême: aucune ligne, aucun angle, aucune surface n'est jamais parfaitement semblable à une autre ou conforme à un hypothétique plan rectiligne qu'elles serviraient à illustrer. Comme dans le cas des peintres, l'identité de l'œuvre est une somme de petits cas particuliers—ici, tel point de vue, telle matière, sous tel éclairage et ainsi de suite tout autour et dans l'œuvre—mais ces cas n'offrent aucun raccourci pour le spectateur qui voudrait les connaître tous. Pour se représenter une telle œuvre il faut parler de l'éclatement d'une figure en de nombreux petits «événements» que l'œuvre fait vivre: variations de matière, d'orientation, vide, pleins, ombres, lumière... La nouvelle importance qu'y acquiert le corps (les mouvements que nous faisons autour de la sculpture et qui nous la révèlent), montre que le sculpteur a réussi à faire de la perception de son œuvre un moment unique, qui échappe à tout rapprochement avec une autre situa-

tion et presque même à toute représentation. S'il subsiste une figure (une représentation), elle est retracée dans son état démembré.

. . .

Nous énoncions, au début, que cet art se caractérisait plus par les attitudes qu'il révélait, les motivations et les choix qu'il mettait en scène, que par ses objets. Ainsi chez les uns l'importance du projet symbolique, éthique ou critique transcende les objets matériels qui font vivre ces projets. Chez les autres, peintres et sculpteur, l'apparence de l'objet prend une importance telle qu'elle neutralise toute possibilité de généralisation, de représentation ou plus généralement de théorisation sur ces objets, sinon pour relever qu'ils font de la perception de l'œuvre un moment unique, qui n'a pas d'équivalent et qui est donc toujours à l'écart de ce qu'on connaît, attend ou croit... Ces œuvres nous mettent en face de présences irréductibles, semblables à ces volontés—tout aussi irréductibles—qui régissaient les œuvres de Racine, Whittome, Boogaerts, Gnass et Tousignant et qui montraient un besoin vis-à-vis du sens: besoin de le régir, d'en créer ou de repérer ses conditions. D'un côté comme de l'autre, on voit l'art actuel québécois se parcelliser, résister aux mouvements collectifs et aux étiquettes, et prendre la mesure de volontés

individuelles pour démontrer, tout compte fait, une très grande intériorité. D'ailleurs à cet égard on peut sentir de la part de ces artistes une résistance face à toutes les attitudes trop marquées, autant face à l'art régional, anecdotique, fantaisiste (façon côte ouest?) que face à un art cérébral, théorique, manipulant les codes (façon côte est?). Ces résistances apparaissent en raison d'un refus des étiquettes et des solutions collectives, mais aussi parce que les préoccupations symboliques démontrées par ces artistes sont plus englobantes et qu'elles tentent, précisément, des réconciliations entre la part de vécu et la part théorique de l'œuvre, entre l'universel et le personnel et entre la part traditionnelle et la part actuelle du langage de l'art. La conciliation la plus heureuse réalisée par cet art est sûrement celle qui fait affleurer dans l'œuvre tous les éléments pour sa compréhension; elle se manifeste dans la façon par laquelle chaque artiste *actualise* une intention qu'il nous dit dans un langage qui est le sien et qu'il nous expose. Parce que chacune de ces œuvres est un monde en soi, il n'existe pas, ailleurs, des présupposés qui auraient été dérobés à notre vue et qui nous échapperaient. *Tout est là*. Mais, bien entendu, si tout est là tout n'est pas donné du premier coup d'œil: chacune de ces œuvres étant un monde en soi elles ne peuvent se connaître—comme toute réalité complexe

—qu'en se fréquentant. C'est le partage que proposent les salles du musée.

À PROPOS DE «FEUILLES I ET II, 1981-82»

Photographier: quadriller l'espace et le temps. Réduire. Uniformiser une réalité multiple. Aplatir cette réalité qui a trop de volume. Mettre des bords — barrières, frontières, — à une réalité trop grande, trop vaste.

Photographier: banaliser le monde, refuser la différence — surtout ne pas découvrir, d'abord reconnaître. Surtout ne pas naître, ne pas vivre. Mais border une nature trop vivante, trop mouvante. L'endormir, aussi dormir, s'arrêter, tout arrêter, mourir enfin. Rassuré.

La photo est faite pour le détail. Au plus on essaie d'élargir son angle de vue, d'englober le paysage en adaptant des objectifs grand angulaire, au plus le paysage recule. La réalité s'enfuit devant l'objectif. Ne restent que des détails amoindris, des réductions, des éclats. Pelures au creux de la main.

Si la perspective de la Renaissance nous a mis devant la nature, la photographie nous a placés derrière la caméra. Photographier: adapter son œil à un regard. Un regard autre, trop vieux, un regard auquel on ne peut plus croire. Découper en rectangles: systèmes fermés dans lesquels nous essayons de vivre alors qu'ils nous condamnent à régresser. Attention, vision trop réductrice, bords trop étroits, marges trop serrées. Issue (?), en tout cas recul nécessaire: refuser de centrer le paysage, refuser aussi d'être le centre. Relire la photo en tenant compte de ses marges — de liberté, de réflexion. Tenir compte de sa marge d'erreur. Se marginaliser, absolument.

. . .

Se mettre en marge, se mettre en marche. Jouer. Avec la caméra, me jouer de son (mon) pouvoir. Aussi faire

jouer ses (mes) caractéristiques. Enfin, donner du jeu à son (mon) cadre, l'assouplir.

Laisser jouer les feuilles, laisser jouer les bords pour que la réalité ne se décolle plus (comme le coin d'une publicité Kodak), mais décolle.

Regarder. Regarder ce regard qui détoure, qui détourne mon regard.

Me situer. Situer mon regard et son regard, profiter de ma marche pour situer ma démarche. Marcher, produire des traces, des empreintes. Avec mon corps, avec la caméra. Traces de traces. Parallélisme et décentrement.

Glisser d'une empreinte à l'autre, d'un rectangle à l'autre. Avec ce regard à répétition, retrouver le hasard des empreintes ou des feuilles sur le sol et déjouer la répétition par une coopération. Déjouer la fermeture de chaque rectangle par une ouverture aux autres rectangles et arriver au bout du compte, au bout du travail, à la forme organique qui désorganisera le système d'ordre imposé au départ par la caméra.

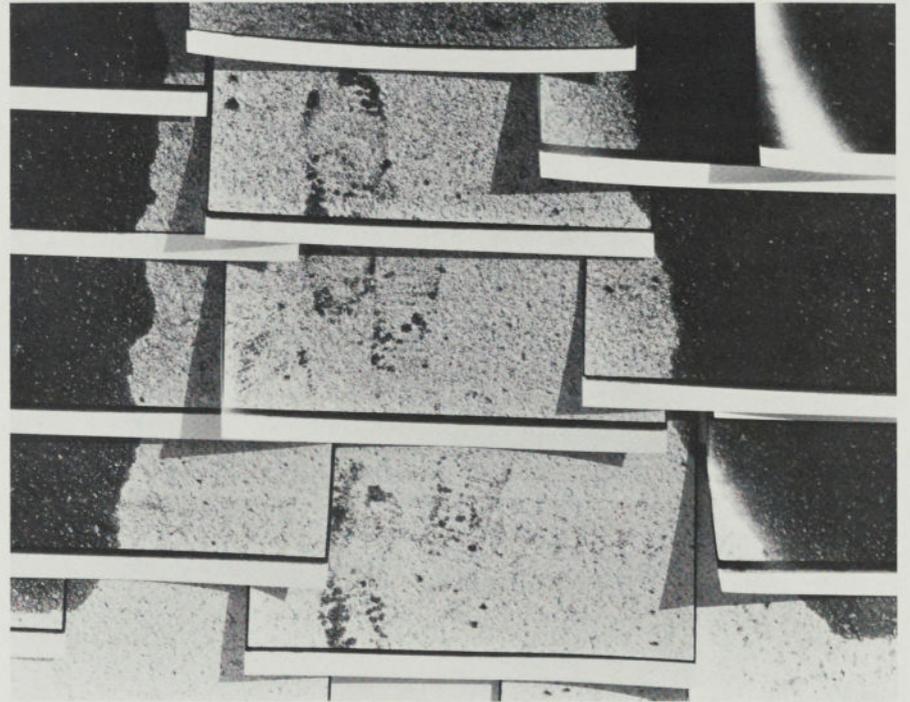
Traces ou feuilles, dedans ou dehors, montrer ou cacher, superposer ou effacer: pervertir le système, en fausser le sens en lui en donnant le plus possible — à lui qui n'en connaît qu'un. Ne pas me fondre ou me confondre avec son système, ne pas m'y couler, ne pas me mouler à ses idées fixes. Mais le confondre en le retrouvant, non pas des fragments mais une articulation, non pas une accumulation mais une épaisseur; non pas une stabilité mais un rythme; non pas un ordre mais une organicité; non pas une réduction mais la vraie grandeur; non pas une domination mais une participation, ...etc.



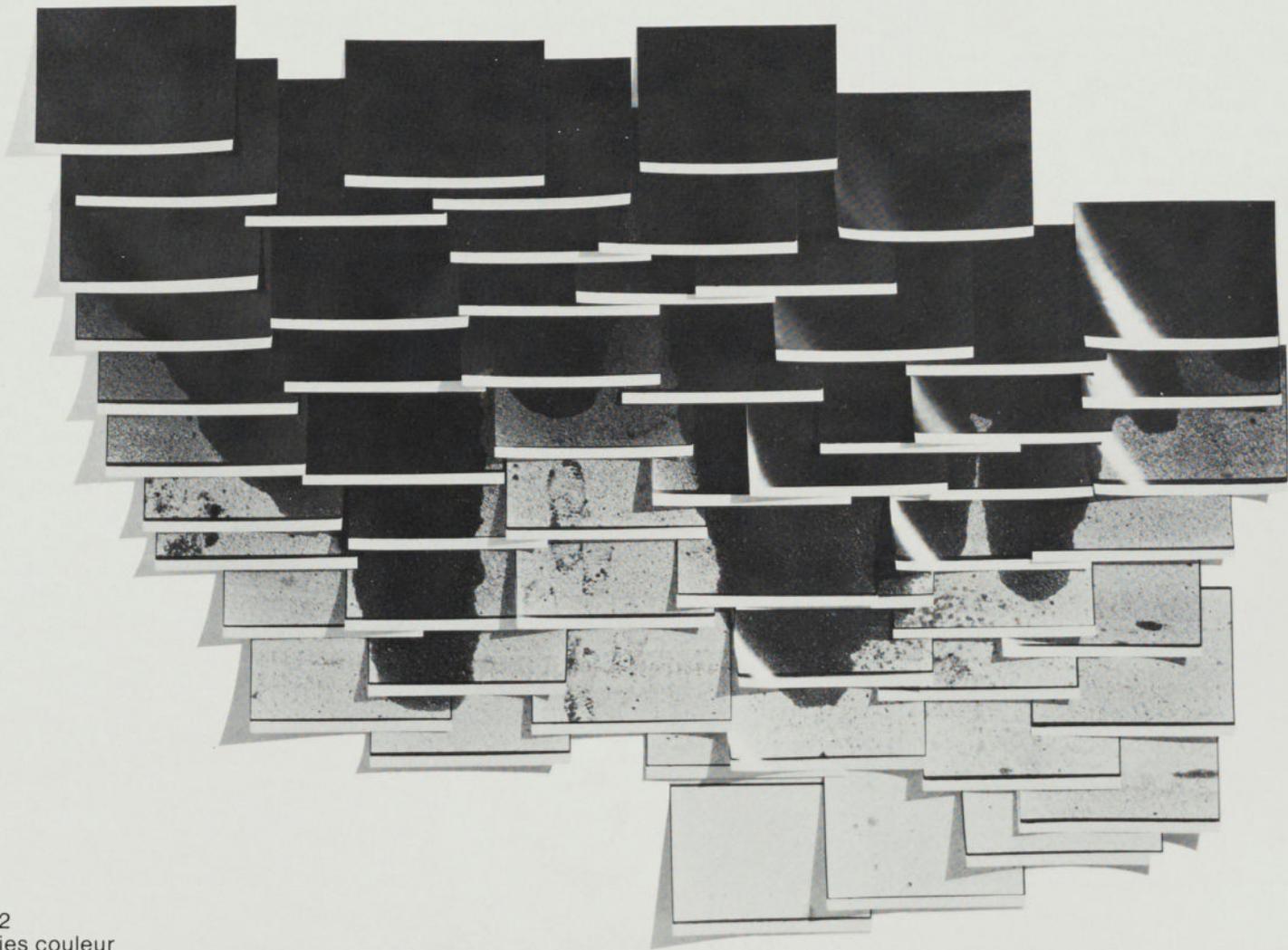
(détail)



1. *Feuilles I*, 1981/82
38 photographies couleur
226 cm X 466 cm



(détail)



2. *Feuilles II*, 1982
59 photographies couleur
288 cm X 385 cm

Né à Bruxelles en 1946, il étudie à l'Institut Supérieur Saint-Luc et à l'Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles. Ses intérêts vont à la peinture et au dessin qu'il abandonne cependant dès 1970, au profit de la photographie, estimant les problèmes de la pratique picturale en interférence avec des préoccupations esthétiques plus globales: appréhension-confrontation du naturel et du synthétique. Il s'installe au Canada en 1972, d'abord à Toronto puis définitivement à Montréal où il vit et travaille depuis 1973.

Les dernières peintures de Pierre Boogaerts (1970) représentent des motifs stylisés de bananiers, lignes jaunes et étiquettes commerciales, et préfigurent une série de travaux fondés sur le thème de la référence: montages divers et suites photographiques exécutés à Montréal entre 1972 et 1975, *Plantations jaune bananier/The Banana-Tree Yellow Reference* (Galerie Véhicule Art, Montréal 1973) et *Références Plantation/jaune bananier* (Galerie Optica, Montréal 1975). La référence au jaune bananier implique l'association de la couleur jaune avec les notions de croissance, de verticalité et d'exotisme, et établit clairement le caractère synthétique (lire non

naturel) de la représentation. Elle renvoie à des images mentales plutôt qu'à des images naturelles, cherchant à établir un équilibre entre la nature et les produits créés par l'homme. Par l'addition de la couleur jaune à des photographies d'objets et avec une dizaine de photographies couleur d'objets déjà jaunes, Pierre Boogaerts investit l'image d'un impact référentiel sur l'environnement de l'objet (chaleur, lumière d'un certain type d'espace). Les associations immédiates lampadaires/palmiers, crayons Bic Bananas/bananes ramènent au rapport premier nature-culture et synthétisent les notions contraires d'organique et d'inorganique dans la coexistence de l'objet photographié (exemple du crayon Bic) et de l'objet dessiné (les palmes). Cette réflexion sur la synthétisation de l'intervention humaine se poursuit, en dehors des références textuelles et littéraires, en termes purement visuels, dans une série de photographies couleur de ciels ennuagés (*Synthétisation du ciel*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal 1975) réorganisés par le procédé photographique en configurations géométriques précises (carré, triangle, croix...). Le motif artificiel et répétitif de l'agencement des

nuages contrecarre leur aspect naturel et témoigne des pouvoirs de l'intention créatrice sur l'appréhension du réel. À partir des rassemblements et alignements obtenus sur les épreuves tirées de la pellicule à soixante-dix prises de vue, l'artiste synthétise le motif formel, la disposition géométrique, la succession du temps, les déplacements et la densité des masses en une grille (celle de la feuille de papier contact) permettant une double lecture: globale—rationalisation schématisée d'un phénomène naturel—et séquentielle—réappropriation de moments d'observation du ciel et des nuages. Ces images complexes ramènent à une équation structuraliste les composantes nature et culture.

Boogaerts explore et met en forme des constructions mentales reposant avant tout sur l'ambiguïté: les travaux *New York, N.Y.*, 1976-77, (Première partie: extérieur et référence, Galerie Optica et Deuxième partie: intérieur, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal 1977) présentent une vision organique de la ville archétype, envisagée suivant des associations visuelles hybrides et fortuites. Une série de huit suites de



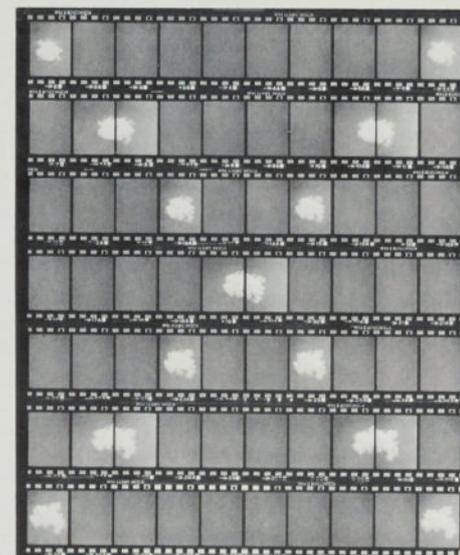
Nouvelle indication de la référence: Plantation, jaune-bananier, 1974 (Reflets dans un travail de 1973 utilisant cette référence) photographie couleur 20,3 X 25,4 cm

Collection de l'artiste
Photo: Pierre Boogaerts

vingt photographies couleur disposées selon leur ordre de prise de vue rend compte des nombreuses promenades à pied de l'artiste qui rive son objectif d'abord au sol, puis graduellement vers les arbustes, les arbres et des portions de ciel. Ces gros plans de végétation et de minéraux (gazons, feuillages, cailloux, sable...), intacts ou altérés (cigarettes, papiers, écailles de noix), identifiés et datés, constituent des relevés topographiques de la présence d'éléments naturels à l'extérieur du bâti de béton et d'asphalte, et trouvent un prolongement complémentaire dans une dizaine de photographies dite de « référence (interférence) », jeux de réflexion intérieure/extérieure dans les vitrines de boutiques, d'hôtels et de bureaux, d'arbres, de plantes et de fleurs, le tout amalgame d'architecture et de nature. Dix autres photographies, prises dans des ateliers d'artistes vivant à New York, témoignent de visions épurées, domestiquées et apprivoisées de la nature en milieu protégé, et suggèrent quelques références formelles aux pratiques individuelles. Profitant d'une situation perceptuelle paradoxale qui allie la photographie documentaire réaliste et le propos conceptuel, Boogaerts met en image un cycle de rencontre nature-culture aux allures de cité-jardin utopique situé aux confins du mythe et de la réalité. Fasciné par la métropole américaine, carrefour des arts et pivot de l'économie mondiale, l'artiste superpose à la vision privilégiée et ponctuelle entreprise le concept d'écrans, percées de ciel bleu intense au sein de masses monolithiques architectoniques sombres (sous-expositions légères). La *Série écran: ciels verticaux, N.Y. 1976* (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1977) et la *Série écran: ciels de rues, N.Y. 1978-79* (Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal 1979) s'articulent autour des distorsions entretenues par la nature

et son image en confondant, sans les opposer, des portions ambiguës de nature et de culture. Qu'il s'agisse de photographies uniques de vues verticales de ciel saisies entre certains gratte-ciel de New York, vertigineuses trouées, ou d'assemblages en séquence de vues panoramiques commencées et terminées à l'horizontale pour capter les parties de ciel visibles entre les sommets des édifices d'une même rue, des rapports s'établissent entre la caméra-écran et l'architecture-écran. Selon les contingences architecturales (contours irréguliers des immeubles), il y a élargissements et rétrécissements du ciel analogues au jeu d'ouverture et de fermeture du diaphragme de l'appareil photographique. L'assemblage par juxtaposition verticale (superposition légère et décalage subtil pour réussir un rigoureux emboîtement) des photographies rectangulaires agencées en configurations linéaires et cruciformes, également en T, (fidélité à la grille orthogonale de Manhattan), annule l'effet de gravité, élimine la relation fond-forme et, suggérant une résonance formelle entre l'architecture de New York et les portions de ciel qui peuvent être perçues de ses rues, remet en question le cadrage photographique traditionnel. Le report des composantes nature et culture sur un même plan, par la lentille, génère une image «synthétique».

L'univers référentiel de Pierre Boogaerts est pluriel. Dans une œuvre réalisée en 1978, «Une après-midi sur mon balcon» (Galerie Marielle Mailhot, Montréal 1979), il élabore un jeu intellectuel et visuel gravitant fidèlement autour des notions de nature et de culture, en se servant comme argument d'un livre de Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, essai sur les rapports de l'homme à son environnement. Une



“Synthetization” of the sky 1975, Part One;
No. 3, (Desert du Nevada), 1974
photographie couleur
20,3 X25,4 cm

Collection de l'artiste
Photo: Pierre Boogaerts

douzaine de panneaux de soixante et une photographies noir et blanc du livre, de certains passages soulignés, de feuillages, du balcon, de lumière et d'ombre (incluant celle du photographe) associe un contenu narratif au déroulement chronologique et véhicule une réflexion sur la création. Les deux œuvres *GRANDEUR NATURE (ou la nature des média) n° 1, T.V. jardin (1977-78)* et *GRANDEUR NATURE (ou la nature des média) n° 2, Fenêtre d'hiver (1978)*, affirment, par leur référence iconographique immédiate (écrans de téléviseurs brouillés), l'impact de la photographie et de la télévision sur l'évolution et la modification de la perception contemporaine. La série *Voitures bleues et ciel au-dessus de chacune d'elles (1976-80) (Pluralités, Galerie nationale du Canada, Ottawa, été 1980)*, qui comporte une vingtaine de diptyques verticaux, reprend par l'illustration d'une portion de ciel bleu (photographie supérieure) juxtaposée à un gros plan de voiture bleue (photographie inférieure) l'association privilégiée nature-culture. Le propos est nuancé et renforcé par les variations tonales du bleu-référence (bleu-gris ou bleu-indigo), par l'extraction hors contexte et non perspectiviste des composantes de l'image (gros plans), par la réflexion du ciel dans les surfaces miroitantes des capots, par les analogies de densité de matière (proportion d'éléments architecturaux dans le ciel *versus* quantité de détails sur la voiture) et de qualités de textures (nuages *versus* altérations de peinture), bref par les modulations d'un vocabulaire formel commun aux interventions culturelles et naturelles. La série «Caméra» (1979) célèbre les pouvoirs déterminants du cadrage photographique en le doublant du geste manuel cadreur de l'artiste. Elle réitère de la sorte la primauté de l'œil de la caméra dans la vision de la modernité.

Avec *Coins de rues (Pyramides), N.Y. 1978-79* (Introduction et quatre premières parties, Galerie Gilles Gheerbrant, nov. 80 - janv. 81, et Six parties suivantes et conclusion, Musée d'art contemporain, Montréal, déc. 80 - janv. 81), Boogaerts élabore avec insistance une étroite imbrication des images et mythes reliés à la perception de la nature et de l'architecture. Un glissement s'opère du tissu urbain archétype à l'élément architectural archétype via le symbole architectonique de la pyramide, motif géométrique présent à toutes les intersections aériennes des artères new-yorkaises. Chaque œuvre est une juxtaposition-superposition de plusieurs photographies conservées intactes (au total environ 300 photographies, chacune des parties en comprenant de 1 à 17) et leur assemblage se complexifie au hasard du déroulement des parties (linéaire, horizontal, vertical, en escalier, cruciforme, hybride, configurations denses ou éclatées). L'importance première de la série concilie la prise de vue étroite et directe sur la réalité et un processus d'articulation des données visuelles en une mise en ordre du temps et de l'espace conforme à une lecture physique cohérente de l'œuvre. De la disposition particulière découle une transformation de la bidimensionnalité photographique en une tridimensionnalité fictive confrontée à la neutralisation de la grille perspectiviste par l'accrochage frontal des vues aériennes. L'apparente fragilité et légèreté des images confère à la représentation des caractères d'intemporalité, télescopage cosmique (bleu du ciel) des civilisations anciennes, présentes et futures (analogies formelles entre la pyramide, l'immeuble actuel et le vaisseau spatial). Commentaire sur le gaspillage de l'image photographique (superposition/redondance) et sur ce qu'elle exclut à travers son procédé de

cadrage (écran-recadrage / coins de rues — murs de la galerie), l'œuvre bascule constamment du vide au plein, du plan à l'espace et du mythe à la réalité.

J.B.



Série Écran: *Ciels de rue, N.Y. 1978/79 (Intersection de 37^e Rue et 7^e Avenue, 1979/1980*
11 photographies couleurs
41,9 X 61 cm chacune
Collection de l'artiste
Photo: Pierre Boogaerts

Expositions individuelles

- 3 plantations à Véhicule*, Galerie Véhicule Art, Montréal 1973.
- Références: plantation, jaune-bananier*, Galerie Optica, Montréal 1975.
- Synthétisation du ciel*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal 1975.
- Arte Fiera 77*, Galerie Gilles Gheerbrant, Bologne, Italie 1977.
- New York, N.Y.*, Galerie Gilles Gheerbrant et Galerie Optica, Montréal 1977.
- Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique 1977.
- International Center of Photography, New York 1978.
- Une après-midi sur mon balcon*, Galerie Marielle Mailhot, Montréal 1979.
- Série écran: ciels de rues, N.Y. 1978/79*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal 1979.
- Screen Series: Street Skies, N.Y. 1978/79*, The Ydessa Gallery, Toronto 1980.
- Coins de rues (pyramides) N.Y. 1978/79*, Musée d'art contemporain, Montréal et Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal 1980.
- Street Corners (Pyramids) N.Y. 1978/79*, Vancouver Art Gallery, Colombie Britannique 1981.
- Une après-midi sur mon balcon*, Galerie-Photo Vu, Québec 1981.
- Série écran: ciels de rues, N.Y. 1978/79*, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1981.
- Camera Series, N.Y. 1979*, Galerie Sans Nom, Moncton, Nouveau-Brunswick 1981.
- Pierre Boogaerts, N.Y. 1976/79*, 49è Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, 1981.
- Série écran/Screen Series*, Centre culturel canadien, Paris 1982.

Expositions collectives

- Jeune peinture belge*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique 1971.
- Pour une replantation*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique 1972.
- Jeune peinture belge*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique 1973.
- N.A.M.E. Gallery, Chicago, U.S.A. 1974.
- Caméart*, Galerie Optica, Montréal 1974 et Centre culturel canadien, Paris 1975.
- Conceptual*, Burpee Art Museum, Chicago, U.S.A. 1975.
- Jeune peinture belge*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique 1975.
- Vehicule's Véhicule*, Kensington Arts Association (K.a.a.) Gallery, Toronto 1976.
- Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario 1976.
- Cent onze dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal 1976.
(exposition itinérante au Canada)
- Photograph as Art Work*, Galerije Grada Zagreba, Zagreb, Yougoslavie, 1976.
- 1972-1976: Directions Montréal*, Galerie Véhicule Art, Montréal 1976.
- 7 photographes: Destination Europe*, Galerie Optica, Montréal 1976, Art Gallery of Ontario, Toronto et Milan, Paris, Bologne, Venise, Rome, Barcelone, Amsterdam et Londres.
- 03-23-03*, Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal 1977.
- Studies in Time and Motion*, Toronto Super-8 Film Festival, Ontario 1977.
- Montréal Exchange*, London Art Gallery, Ontario 1977.
- Gheerbrant/Isaacs: 5 Montréal Artists*, The Isaacs Gallery, Toronto 1977.
- Transparences*, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Musée d'art contemporain, Montréal 1978
(exposition itinérante au Canada).

- Studies in Time and Motion*, Toronto Super-8 Film Festival, Ontario 1978.
- The Winnipeg Perspective*, The Winnipeg Art Gallery, Manitoba 1978.
- Musée d'art contemporain, Montréal 1978.
- Six years and then...*, Galerie Optica, Montréal 1978..
- Les livres d'artistes*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique 1978.
- Vécu/I have lived*, Galerie de l'image/Photo Gallery, Ottawa 1979 et Musée d'art contemporain, Montréal 1980 (exposition itinérante au Canada).
- Black/White and Color*, Bertha Urdang Gallery, New York 1979.
- Pluralités*, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1980.
- Nuages*, Bibliothèque nationale, Paris 1980.
- 4 X 16 X 20*, Galerie Optica, Montréal 1980.
- Art et photographie*, C.G.E.R. Bruxelles, Belgique 1980.
- Suite, série, séquence*, Musée des Beaux-Arts, Nantes, France 1981.
- Montreal*, Alberta College of Art Gallery, Calgary, 1981.
- Clouds*, Stewart Neill Gallery, New York 1982.
- Photo-Sculpture*, Islip Art Museum, Long Island, N.Y. U.S.A. 1982.
- Repères: art actuel du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* Renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Camerart: 24 artistes du Québec, Galerie Optica, Montréal 1974*.

Vehicule's vehicule, K.a.a. Gallery, Toronto 1976.

Vehicule Art Montreal Inc./Real Live Art, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario 1976, n.p. Ill. Textes des artistes.

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.

Photography as Art, Galerije Grada Zagreba, Zagreb 1976. 03-23-03: *Premières rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal 1977*.

Montréal maintenant! London Art Gallery, Ontario 1977, n.p. Ill. Introduction de Kate McCabe.

Transparences: L'utilisation de la photographie par l'artiste, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa 1977, n.p. Ill. Texte de Geoffrey James.

Pierre Boogaerts: Série Écran-Screen Series-Scherm Serie, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique 1977, (expo. indiv.).

The Winnipeg Perspective 1978, The Winnipeg Art Gallery, 1978, n.p. Ill. Préface de Roger L. Selby et textes des artistes.

Les livres d'artistes, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique, 1978.

Vêcu/I have lived, dépliant de l'exposition, Office national du film, Ottawa 1979. Texte de Pierre Dessureault.

Pluralités 1980, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1980*.

Art et Photographie, C.G.E.R., Bruxelles, Belgique 1980. *Nuages*, Bibliothèque nationale, Paris, 1980.

Suite, Série, Séquence, Centre Culturel Graslin, Nantes, France 1981.

Pierre Boogaerts: New York 1977-79, Photographs, 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, 1981, n.p. Ill. Textes de l'artiste. (expo. indiv.).

Montréal, Alberta College of Art Gallery, Calgary, 1982, n.p. Ill. Préface de Val Greenfield, introduction de Diana Nemiroff.

Pierre Boogaerts: Série écran - Screen Series, Centre culturel canadien, Paris 1982, 16 p. Ill. Textes de l'artiste (expo. indiv.).

2- Articles de presse et de revues

Gilles Toupin, «Véhicule», *La Presse*, Montréal, 1^{er} novembre 1973 p. C-2.

Joe Bodolai, «Montreal» *Artscanada*, vol. XXX, nos 5-6, nos 184-185-186-187, décembre 1973 - janvier 1974, p. 198-202.

Flash Art, Milan, nos 50-51, décembre 1974 - janvier 1975, p. 48-49.

Georges Bogardi, «From object to image», *The Montreal Star*, 10 mai 1975.

Gilles Toupin, «Pierre Boogaerts et l'empire du jaune bananier», *La Presse*, Montréal 17 mai 1975.

Georges Bogardi, «Nature and culture meet», *The Montreal Star*, 18 octobre 1975, p. D-4.

Gilles Toupin, «Instant nuages», *La Presse*, Montréal, 18 octobre 1975.

Pierre Boogaerts, «références/plantation jaune-bananier», *Parachute*, no 1, octobre-novembre-décembre 1975, p. 10-15.

Walter Klepac, «Pierre Boogaerts», *Artscanada*, vol. XXXIII, no 2, nos 206-207, juillet-août 1976, p. 28-29.

voir les articles sur «Cent onze dessins du Québec» (1976)*.

Penny Cousineau, «Two Photographic Exhibitions», *Parachute*, no 4, automne 1976, p. 6-9.

Amy Goldin, «Report from Toronto and Montreal», *Art in America*, mars-avril 1977*.

Gary Michael Dault, «Destination Europe/Art Gallery of Ontario jan. 14- feb. 14», *Artscanada*, vol. XXXIV, no 1, nos 212-213, mars-avril 1977, p. 60-62.

Julianna Borsa, «The Photographic Print», *Art Magazine*, vol. 8, nos 31-32, mars-avril 1977, p. 37-40.

+0, Bruxelles, no 17, mai 1977, p. 40-41.

Georges Bogardi, «Nature and culture», *The Montreal Star*, 8 octobre 1977, p. D-4.

Jean-Claude Leblond, «Pierre Boogaerts chez Optica et Gheerbrant jusqu'au 5 novembre», *Le Devoir*, Montréal, 15 octobre 1977.

Virginia Nixon, «Banal becomes extraordinary art», *The Gazette*, Montréal, 22 octobre 1977, p. 38.

Bernard Lévy, «Le Parti pris du spectateur», *Vie des Arts*, automne 1977*.

S. de Lotbinière Harwood, *Art Magazine*, décembre-janvier-février 1977-78, p. 26-27.

Thierry de Duve, «référence faite: New York, N.Y. de Pierre Boogaerts», *Parachute*, no 9, hiver 1977-1978, p. 8-11.

Diana Nemiroff, «Pierre Boogaerts/Galerie Optica-Galerie Gilles Gheerbrant», *Artscanada*, vol. XXXV, no 1, nos 218-219, février-mars 1978, p. 70.

William A. Ewing, «Canada's artists with cameras», *Art News*, vol. 77, no 4, avril 1978, p. 82-85.

Le Nouvel Observateur Special Photo, Paris, no 3, juin 1978.

Gilles Toupin, «Pierre Boogaerts à balconville», *La Presse*, Montréal, 10 février 1979, p. E-19.

René Viau, «Pierre Boogaerts: Un après-midi sur mon balcon», *Le Devoir*, 13 février 1979, p. 19.

Georges Bogardi, «Erasing the line between art and photography», *The Montreal Star*, 28 juillet 1979.

René Viau, «Entre ciel et terre: Boogaerts et Tousignant», *Le Devoir*, Montréal 13 octobre 1979, p. 31.

Gilles Toupin, «Boogaerts: les ciels de New York», *La Presse*, Montréal, 27 octobre 1979, p. C-18.

Virginia Nixon, «Lens captures New York», *The Gazette*, Montréal, 27 octobre 1979.

Bollaffiarte, Milan, no 90, 1979, p. 24-25.

Laurel Bradley, «Black/White and Color», *Arts Magazine*, vol. 54, no 3, novembre 1979, p. 16.

David Burnett, « Pierre Boogaerts/Galerie Gilles Gheerbrant », *Artscanada*, vol. 36, no 4, nos 232-233, décembre 1979-janvier 1980, p. 77-78.

Katherine Tweedie, « Le vécu en photos », *Vie des Arts*, vol. XXIV, no 97, hiver 1979-1980, p. 71.

Rick Rhodes, « Pierre Boogaerts/Ydessa Gallery », *Vanguard*, vol. 9, no 4, mai 1980, p. 22.

Georges Bogardi, « Pierre Boogaerts/Screen Series: Street Skies », *Parachute*, no 19, été 1980, p. 49.

Conversation entre Michel Denée et Pierre Boogaerts, *Parachute*, no 19, été 1980, p. 29-32.

voir les articles sur « Pluralités 1980 »*.

René Viau, « Vécu/I have lived », *Le Devoir*, Montréal 23 août 1980, p. 19.

Gilles Toupin, « Vécu/I have lived », *La Presse*, Montréal, 6 septembre 1980.

Anne Buchen, *Trace*, Toronto, juillet-août-septembre 1980, p. 57-58.

Michael Greenwood, « Pierre Boogaerts/The Ydessa Gallery », *Artscanada*, vol. 37, no 2, nos 236-237, septembre-octobre 1980, p. 55-56.

René Viau, « Pierre Boogaerts: New York, la pyramide et... la photo », *Le Devoir*, 20 décembre 1980, p. 27, 32.

Virginia Nixon, *The Gazette*, Montréal, 27 décembre 1980, p. 55.

Gilles Toupin, « Pierre Boogaerts: Voir New York le nez en l'air », *La Presse*, Montréal, 10 janvier 1981, p. C-17.

A. Perry, « The power of Pierre », *The Province*, Vancouver, 5 mars 1981.

A. Jeffs, « The lens sees pyramids », *The Savant*, Vancouver, 6 mars 1981.

S. Mertens, « Finding a world in a New York street corner », *The Vancouver Sun*, 18 mars 1981.

Richard Boutin, « L'écorce du réel », *Spirale*, no 17, mars 1981, p. 15.

Peter Wollheim, « The Physiognomy of Building/Photography and Architecture », *Vanguard*, vol. 10, no 4, mai 1981, p. 18-21.

N. Canavor, *Popular Photography*, New York, juin 1981, p. 76, 78.

Louise Abbott, « Photographer captures New York 'looking up' », *The Gazette*, Montréal, 25 juillet 1981.

Canal, Paris, avril 1982.

3- Autres publications

3 plantations à Véhicule, Rank Xerox, Vehicule Art Press, Montréal 1974 (livre d'artiste).

Bic Banana, blueprint, Vehicule Art Press, Montréal 1974 (livre d'artiste).

New York, N.Y., Éditions Parachute, Montréal 1977, n.p. III. (livre d'artiste).

Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography, Toronto 1979*, conférence de Chris Youngs, « Other Artists Using Photography », p. 78-90.

Annuel Skira Annual: Art actuel 79, Skira annuel no 5, Éditions Skira, Genève 1979, 159 p. III. Textes d'introduction de Jean-Luc Daval (reproduction d'une oeuvre et texte de l'artiste p. 24-25).

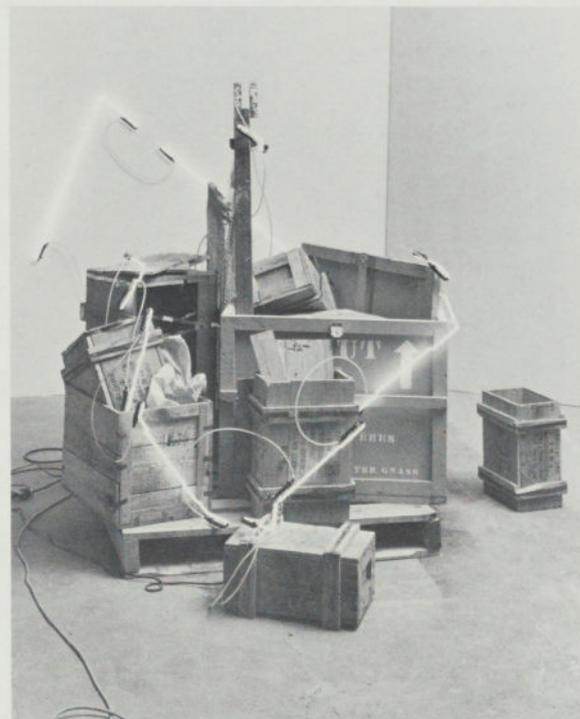
Coins de rues (Pyramides) - N.Y. 1978-79 — Street Corners (Pyramids), édité par Pierre Boogaerts et le Musée d'art contemporain, Montréal 1980, n.p. III. Essai de Michel Denée et textes de l'artiste (livre d'artiste).

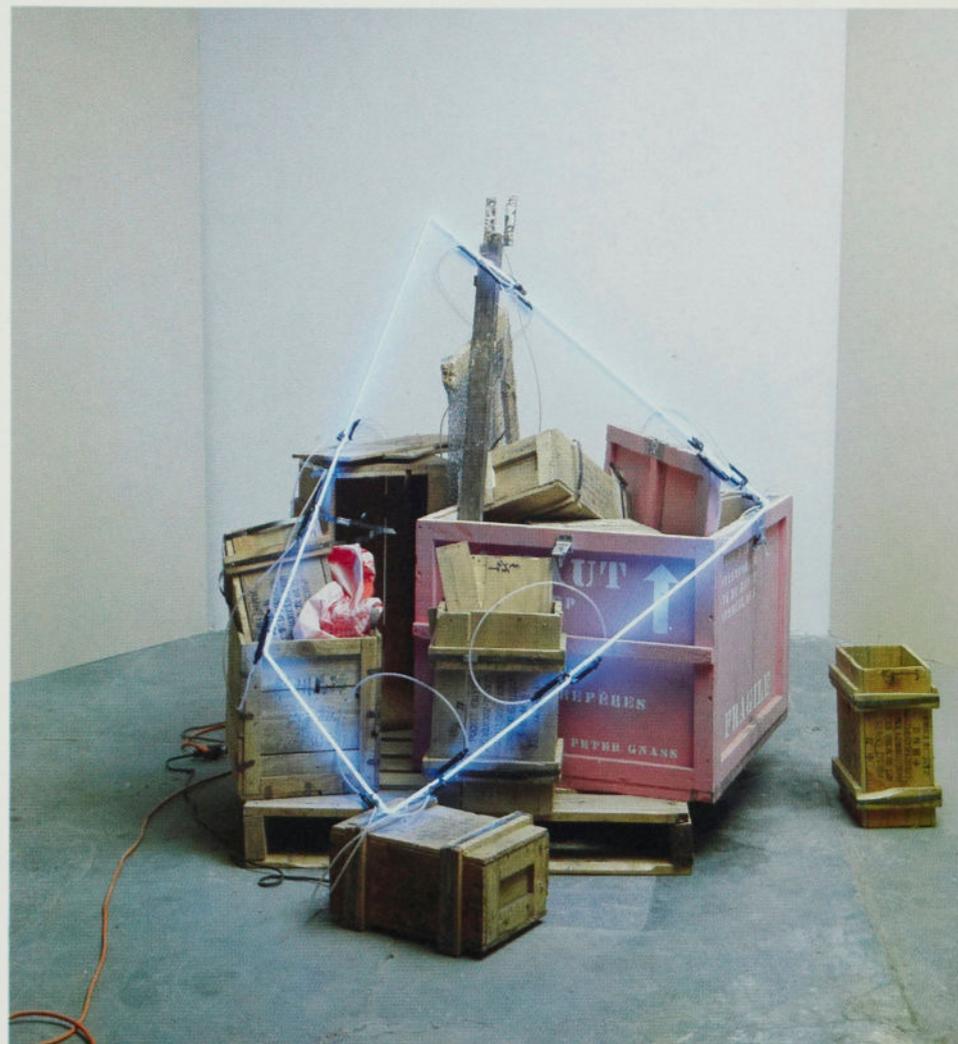
Mon point de vue, ma façon de voir, ma vision — comparable à presque 2 billions d'autres — unique, indépendant, parallèle et dans des directions innombrables, incalculables. Mon point de vue, singulier avec toute sa simplicité, complexité, diversité, son vécu et son âme, sa rigidité, sa rigueur et son humour, son amour et sa volonté d'être exprimé et de communiquer l'originalité de son intention.

Et pourtant, ce point de vue si parfait, si intègre ne peut seulement avoir toute sa pleine saveur que perçu d'un seul et unique point privilège.

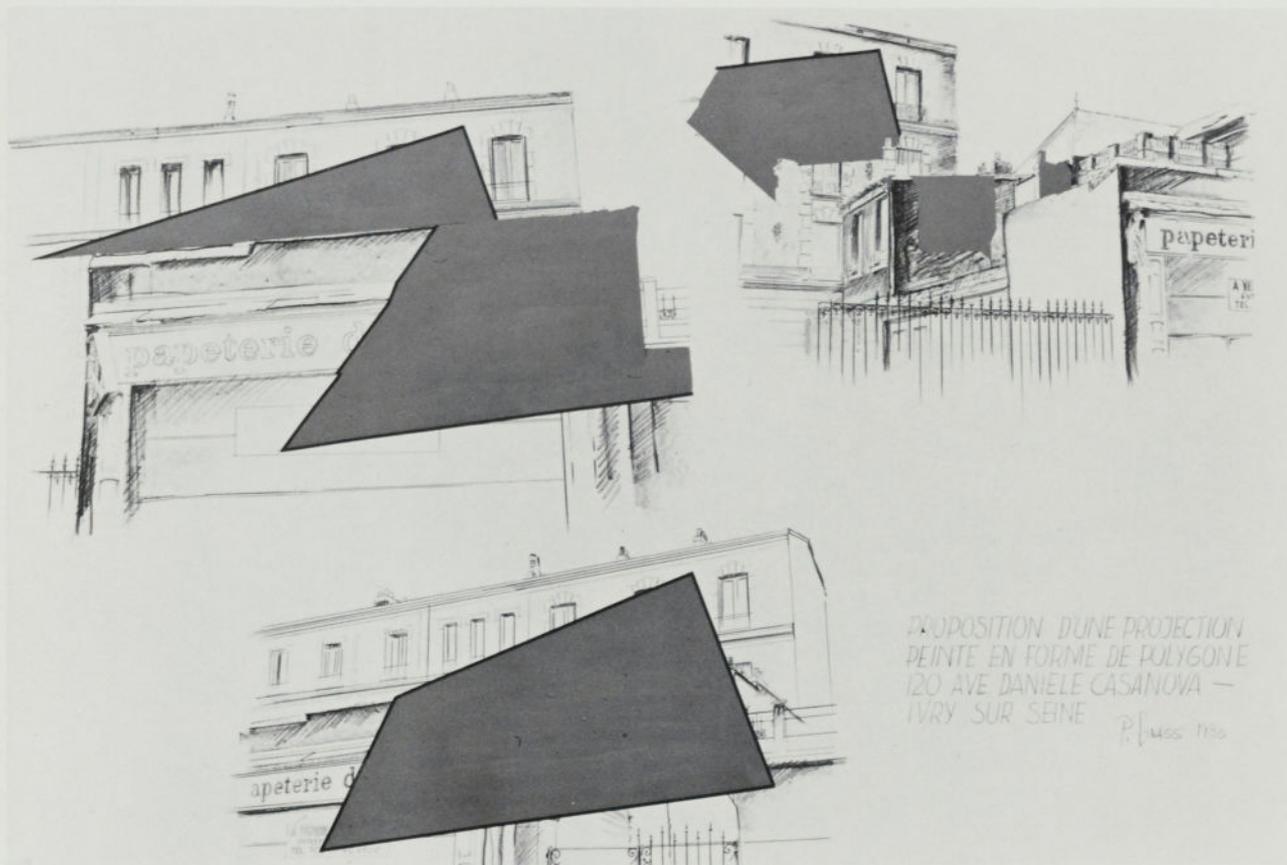
Perçu de tout autre angle, point, distance, hauteur, l'interprétation pourrait prendre toutes les variations jusqu'au désordre, le chaos et la non compréhension complète, le désastre.

Peter Gnass





3. *Mon point de vue, ma vision*, 1982
bois, métal, quincaillerie et néon
162,5 cm X 195,5 cm X 317,5 cm



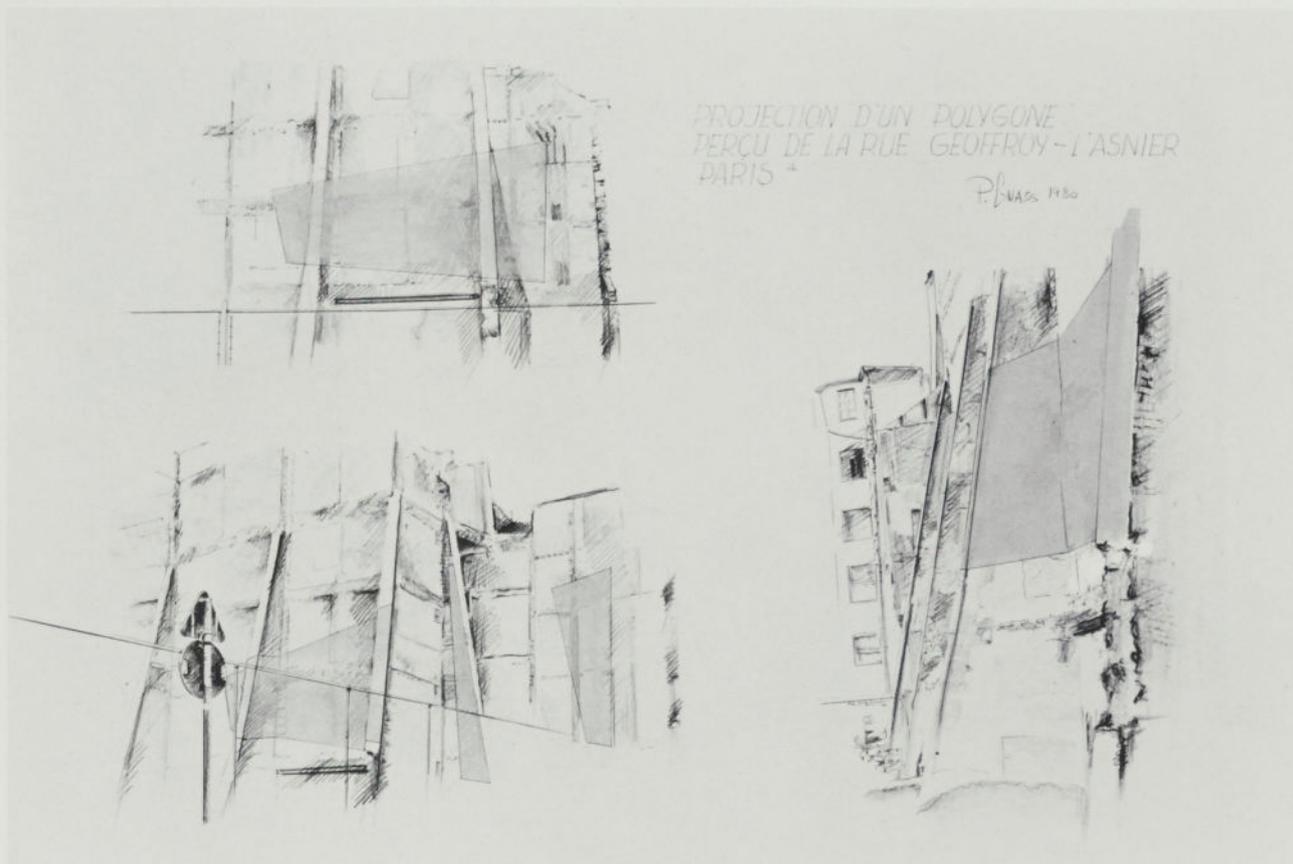
4. Proposition d'une projection peinte en forme de polygone - 120 ave. Danièle Casanova - Ivry sur Seine, 1980
mine de plomb et acrylique sur papier
80 cm X 120 cm



5. *Projet - projection d'un polygone - Square Albert Schweitzer, Paris 4, 1980*
mine de plomb et acrylique sur papier
80 cm × 120 cm



6. *Projet de projection, 43 rue Vielle du Temple, Paris 4, 1980*
mine de plomb et acrylique sur papier
80 cm × 120 cm



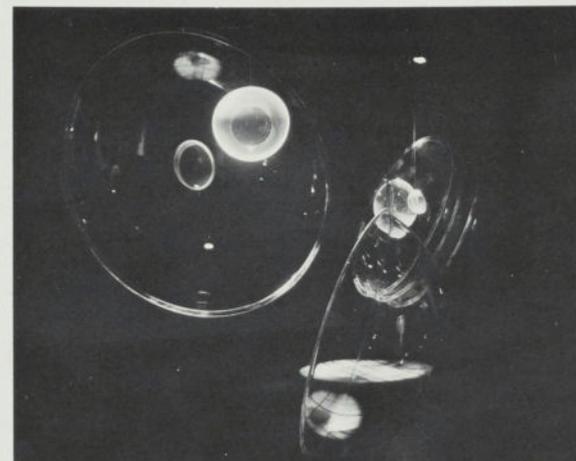
7. *Projection d'un polygone perçu de la rue Geoffroy-L'Asnier, Paris 4, 1980*
mine de plomb et acrylique sur papier
80 cm X 120 cm

PETER GNASS

Né à Rostock, Allemagne, en 1936, il poursuit ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Hambourg. Il s'installe à Montréal en 1957 et s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1957-1962, où il se perfectionne en peinture tout en s'initiant à la gravure avec Albert Dumouchel. En 1963, un séjour en Allemagne lui permet de maîtriser les techniques de gravure avec Wunderlich à l'Académie des Beaux-Arts Lerchenfeld de Hambourg. Ses premières expositions sont principalement consacrées à la peinture et à la gravure puis, dès 1966, il se tourne résolument vers la sculpture. En 1969 il effectue un stage à Elliott Lake, en Ontario, afin d'y étudier les nouvelles techniques de fonderie. Membre actif de l'Association des Sculpteurs du Québec en 1967-73 (il en sera tour à tour secrétaire, vice-président et président de 67 à 70), il enseigne à l'Université d'Ottawa depuis 1973. Il vit et travaille à Montréal.

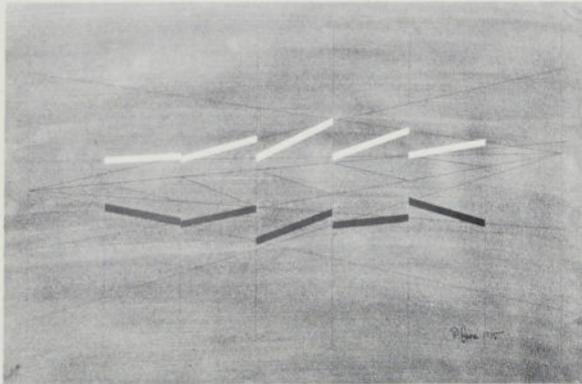
Peter Gnass s'intéresse d'abord au travail des métaux traditionnels, le fer, l'acier (sculpture monumentale, symposium d'Alma 1966), le cuivre et le bronze (murale de fer, cuivre et bronze, Théâtre Maisonneuve, Place des Arts, Montréal 1967, et sculpture de zinc et cuivre, Expo 67, Montréal 1967). Des recherches sur les diverses propriétés des plastiques, plexiglas et résine, combinées à l'utilisation des métaux amènent le sculpteur à définir la lumière comme préoccupation fondamentale. Constructeur plutôt que sculpteur, il procède par addition: la lumière qui, dans les premières œuvres métalliques découpait, de l'extérieur, des plans parcellaires, s'intériorise par l'utilisation de pigments phosphorescents ajoutés à la résine et donne naissance à la série *Lumenstructures*, 1968-70. Les effets lumineux émergent de volumes aux formes primaires, blocs carrés (cubes abritant des cristaux

ou rectangulaires (prismes aux effets d'arc-en-ciel), sphères et demi-sphères transparentes et colorées, lentilles géantes créant, suivant leurs dispositions et leurs mouvements, un système de réfraction-réflexion, des illusions d'optique et des images virtuelles (Galerie Jolliet, Québec 1970). L'exposition *Topolog* (Musée d'art contemporain, Montréal, automne 1970) confirme une prédilection pour les formes sphériques suspendues dans l'espace et imbriquées les unes dans les autres, et insiste davantage sur les jeux visuels que sur la prépondérance du matériau et l'importance des masses. Cette lente dématérialisation de l'objet sculptural par la topologie, étude des déformations continues en géométrie, privilégie les combinaisons formelles de trois ou quatre hémisphères de plexiglas transparent et/ou coloré disposés en rotation autour d'une forme concave (demi-sphère évidée) et générant des champs de lumière illusoire aux motifs altérés et aux couleurs dédoublées. L'environnement obtenu devient pour le spectateur un réseau formel interpénétrable entremêlant le réel et le virtuel. Perfectionnant et simplifiant son appareillage technique, Peter Gnass poursuit ses expérimentations optiques en introduisant les sphères de plexiglas à l'intérieur d'un cube fermé (environ 2 m de côté), à fond en miroir et éclairage intégré, réussissant ainsi une multiplication infinie de reflets sphériques, microcosme qui englobe le spectateur placé face à la sculpture (Grand Théâtre de Québec, Québec 1972). Il réalise les sculptures mobiles *Topolog* et *Communimorphose* pour la Maison de Radio-Canada à Montréal (1972), s'attarde à la décoration théâtrale (*Macbeth* de Ionesco, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal 1973), conçoit une sculpture murale intégrant les surfaces réfléchissantes aux parois de la station de métro



Vue d'une salle, exposition *Topolog* au Musée d'art contemporain, Montréal, 1970

Photo: Office du film du Québec



Progression sur deux perspectives, 1975
 acrylique et mine de plomb sur papier
 53,3 cm X 78,7 cm
 Collection de l'artiste

Lasalle (en collaboration avec l'architecte Didier Gillon 1974-78) et prépare les plans et devis d'un parc pour enfants, le parc Viger (1975-81).

Ses recherches évoluant à l'intérieur des systèmes d'illusions optiques, Peter Gnass étudie celui de la perspective qui, entrevue suivant un axe longitudinal, peut appréhender l'espace à partir de deux points de fuite plutôt que d'un seul. Cette *Progression sur deux perspectives* (Galerie Gilles Corbeil, Montréal hiver 1976 et Galerie Jolliet, Québec 1976) repose sur l'élaboration d'une série de dessins schématiques: de deux points, placés chacun à une extrémité du rectangle de papier, s'échappe et progresse l'un vers l'autre un réseau de vecteurs. De leurs multiples intersections surgissent virtuellement les plans de certains volumes. Gnass explore également dans des tableaux aux fonds atmosphériques l'entrecroisement de ces systèmes linéaires perspectivistes. Les sculptures, réalisées pour la plupart en plexiglas transparent et en acier, sont le résultat des spéculations de l'artiste sur le modèle d'origine; elles matérialisent des sections transversales et/ou longitudinales retenues pour leurs qualités volumétriques et harmoniques. L'exploitation rationnelle de ces systèmes graphiques donne naissance, par coupes verticales, à des rayons, des triangles, des pyramides et des cônes perspectifs issus en droite ligne de principes mathématiques rigoureux (*P2P7* et *Pyramides sur deux perspectives*, bois et plastique, 1975-76). L'étagement sinuex et angulaire de plans linéaires (*P2P1*, acier inoxydable, 1975 et *Progression*, acrylique et acier, 1976) soumet à l'espace les projections tridimensionnelles d'assemblages vectoriels bidimensionnels. Le transfert constant et réversible du plan à l'espace confère aux objets, par

illusion et déformation, de pures valeurs d'informations visuelles.

Précédemment appliqués aux réalisations sculpturales de petites et moyennes proportions, les mêmes principes régissent les structures linéaires tridimensionnelles de sa sculpture environnementale «*Progressions*» (Musée d'art contemporain, Montréal, automne 1977), à savoir: réduction bidimensionnelle de propositions spatiales et spatialisation de propositions bidimensionnelles, affirmation et négation alternatives de la notion de volume et prédilection pour le point de vue frontal. Trois plans successifs disposés dans l'espace (câbles d'acier, tiges d'aluminium et néon rouge) créent un environnement pénétrable, l'effet de profondeur reposant sur la superposition. La luminosité des néons souligne la linéarité des contours et les multiples interactions des plans. L'environnement est conçu tel un dessin déplié dont le champ spatial est réouvert à partir du point de vue du spectateur. La présentation est complétée d'une série de dessins et de photographies qui illustrent en séquence des bandes peintes sur le pavé des autoroutes, des câbles électriques et des clôtures de fil et confirment l'obsession de l'artiste pour la ligne brisée, fractionnée, perçue en frontalité et en succession rythmique.

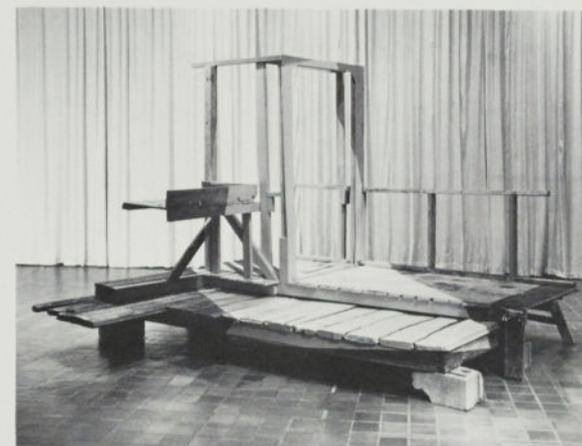
Peter Gnass interroge et renouvelle sans cesse une problématique de structuration de l'espace. L'œuvre *Key West* (1978), comprenant une structure de bois et d'acrylique, cinq dessins et une photographie (*Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal 1978-79), opère une construction-déconstruction de l'objet sculptural par le biais de la planéité. Cette reconstitution d'un quai, d'après un document photographique, est utilisée hors contexte, sans

contenu référentiel, et elle présente un travail de transformation sur les plans graphiques et tridimensionnels. Le trapèze peint en jaune qui couvre une portion de ses plans n'est vu dans sa totalité et sa planéité qu'à partir d'un point de vue privilégié: un léger déplacement et le trapèze bascule, se fractionne et réaffirme le volume sculptural. La forme géométrique, plane, trapézoïdale est issue d'une perspective à double point de fuite, elle sous-tend la réflexion sur le champ spatial et l'espace perspectiviste et elle confronte la peinture et la sculpture. Gnass propose des progressions explorant la spécificité de la sculpture en rapport avec le dessin et la photographie (à son atelier, 2089 rue Sanguinet, Montréal 1979). Après un repérage initial de coins et de portions d'espace jugés pertinents, il exécute une série de dessins, de photographies et de reproductions sculpturales, véritables découpages techniques dégagant la spatialité de l'objet. La circulation autour de l'espace ainsi délimité découle directement des phénomènes de perception qui, suivant les angles de vision, aplanissent ou mettent en évidence les volumes.

Bénéficiant du Studio du Québec à Paris pour l'année 1980, Peter Gnass réalise de nombreux projets d'installations éphémères et permanentes reposant essentiellement sur la projection d'un polygone (peint, dessiné, photographié, tracé par la couleur, la lumière, le néon...) sur un support tridimensionnel (existant ou construit, intérieur ou extérieur, fixe ou mobile). Les portions de l'objet, touchées par l'intervention de la couleur ou autre procédé et envisagées suivant un point de vue précis, forment le polygone et

aplanissent la représentation en lui conférant la qualité d'écran; selon tous les autres points de vue, elles se métamorphosent en un ensemble de surfaces fractionnées et restructurent l'espace par des jalons colorés. Qu'il s'agisse du dessin d'un pourtour linéaire sur une structure hexagonale fixée au mur ou sur un linteau de porte, de la projection d'un polygone peint sur un immeuble, une portion de quartier ou une voiture stationnée, de construction sur place pour la durée de l'exposition (XXV^e Salon de Montrouge 1980, projection polygonale blanche sur structure en bois de clôture de la voirie municipale de Montrouge), ou qu'il s'agisse de la réalisation d'installations éphémères à partir d'un donné architectural existant et de matériaux trouvés (XXXIII^e Salon de la Jeune Sculpture, entrepôts de Bercy, Paris 1980, projection polygonale blanche sur bois, dalles de béton, sable et gravier) ou encore d'installation permanente sur un site pré-établi (M.J.C. Créteil, 1980, projection polygonale rouge sur édifice, dalles de béton et structure en bois), Peter Gnass a recours à diverses formules pour cerner et nuancer son propos. Les installations «Chantier interdit au public» au Centre culturel canadien à Paris (automne 1980) et au Centre culturel et d'information canadien à Bruxelles (hiver 1981) sont fonction des lieux, structures et éléments trouvés sur place. La projection d'un polygone en néon sur le mur d'enceinte et certains troncs d'arbre du boulevard Raspail à Paris (American Center, Paris, décembre 81 - janvier 82) module un tracé lumineux tour à tour matérialisé et dématérialisé.

J.B.



«Key West, Fla., U.S.A.», 1978
bois et acrylique
257 × 296 × 354 cm

Collection Musée d'art contemporain, Montréal
Photo: Communication TAV

Expositions individuelles

École des Beaux-Arts de Montréal, 1960 et 1961.
Université McGill, Montréal 1961.
Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal, 1965.
Galerie Focus, Westmount, Québec 1968.
Galerie Denyse Delrue, Montréal 1968.
Galerie Soixante, Montréal 1968.
Galerie Whitney, Montréal 1969
Galerie Jolliet, Québec 1970.
Topolog, Musée d'art contemporain, Montréal 1970.
Grand théâtre de Québec, Québec 1972.
Université du Québec à Chicoutimi, 1972.
Galerie Gilles Corbeil, Montréal 1976.
Galerie Jolliet, Québec 1976.
Progressions, Musée d'art contemporain, Montréal 1977.
Galerie LaSalle, Ottawa 1979.
Première exposition à l'atelier 2089 Sanguinet, Montréal 1979.
Installation permanente, M.J.C. Créteil, France 1980.
Installation — chantier interdit au public, Centre culturel canadien, Paris 1980 et Centre culturel et d'information canadien, Bruxelles 1981.

Expositions collectives

Moins de Trente ans, Île Sainte-Hélène, Montréal 1962.
Mouvement laïque de langue française, Montréal 1962.
Concours artistiques de la Province de Québec, 1962-1965-1969.
Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal, 1964.
Confrontation, Place Ville-Marie, Montréal 1966.
Symposium de la sculpture, Alma, Lac Saint-Jean, Québec 1966.
Gallery Moos, Montréal 1966.
Jeunesses musicales du Canada, Mont Orford, Québec 1967-68-69.

Penthouse, Montréal 1967.
Pavillon Canadien-Pacifique-Cominco, Expo 67, Montréal 1967.
Confrontation '67, Montréal 1967.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo É.-U. 1968.
Harthouse, University of Toronto, 1968.
Sculpteurs du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec 1968.
Terre des Hommes, Montréal 1968.
Confrontation '68, Place des Arts, Montréal 1968.
Festival des Arts de Sainte-Agathe, Québec 1968.
Deson-Zaks Gallery, Chicago, É.-U. 1969.
Terre des Hommes, Montréal 1969.
Fondation Paganì, Musée d'art moderne de Milan, Italie 1969.
Expo 70, Ozaka, Japon 1970.
«Panorama de la sculpture au Québec», Musée d'art contemporain, Montréal et Musée Rodin, Paris 1970.
Biennale à Middelheim, Antwerp, Belgique 1971.
University of Burlington, Vermont, É.-U. 1971.
Université d'Alberta, Calgary 1971.
Musée des beaux-arts de Montréal, 1971.
Centre culturel de Sherbrooke, Québec 1971.
Association des sculpteurs du Québec, Galerie Espace, Montréal 1972.
Art 3/72, Bâle, Suisse 1972.
Centre culturel de Warande, Turnhout, Belgique 1972.
Musée d'Ixelles, Bruxelles, Belgique 1972.
Trajectoire 73, Musée d'art moderne de Paris, 1973.
Les Arts du Québec, Terre des Hommes, Montréal 1974.
Québec Art 74, Milan, Italie 1974.
Art 5/74, Bâle, Suisse 1974.
Art Festival, Jefferson, New Hampshire, É.-U. 1974.
Institut Goethe, Montréal 1975.
Université du Québec à Montréal, 1975.
Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976.

Intégration Art et Architecture, Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal 1976.
Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal 1976.
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976 (exposition itinérante au Canada).
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Nouveau-Brunswick 1976.
Musée régional de Rimouski, Québec 1976.
TELIC, Kansas City, Texas, É.-U. 1977.
L'Art dans la rue, panneau-réclame, Benson & Hedges, Montréal 1977.
Université du Québec à Trois-Rivières, 1977.
03-23-03, Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal 1977.
McMaster University, Hamilton, Ontario 1977.
The Art Gallery of Windsor, Ontario 1977.
Memorial University of Newfoundland, Saint-John's, Terre Neuve 1977.
Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970, Musée d'art contemporain, Montréal 1977 (exposition itinérante au Québec).
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1978.
XXXVII Salon de la Jeune Peinture, Paris 1980.
XXV Salon de Montrouge, France 1980.
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris 1980.
Services culturels du Québec, Paris 1980.
250 oeuvres de la Banque d'oeuvres d'art du Canada, Complexe Desjardins, Montréal 1980.
La sculpture au Québec 1970-80, Musée d'art contemporain, Montréal et Centre culturel de Chicoutimi, Québec 1980.
Le Québec à Paris, Ville de Paris XXIIe, 1980.
Cité internationale des Arts, Paris 1980.
Après le classicisme, Maison de la culture et Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, France 1980.
Bru '81, Trans Art Express, Bruxelles, Belgique, 1981.

Création Québec 81, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1981.
Erindale College, University of Toronto, Mississauga, Ontario 1981.
Université de Moncton, Nouveau-Brunswick 1981.
Murs/tensions/lumières, American Center, Paris 1981.
Maltwood Art Museum, Victoria, Colombie britannique 1982.
Ring House Gallery, Edmonton, Alberta 1982.
Estevan National Exhibition Centre, Saskatchewan, 1982.
Dunlop Art Gallery, Regina, Saskatchewan 1982.
Confederation Art Centre, Charlottetown, Île-du-Prince-Édouard 1982.
Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean 1982.
Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Confrontation 66, Association des Sculpteurs du Québec, Montréal 1966, n.p. III. Texte de Laurent Lamy.
Confrontation 67, Association des Sculpteurs du Québec, Montréal 1967, n.p. III. Texte de Yves Trudeau.
Présentation 70, Association des Sculpteurs du Québec, Montréal 1970, n.p. III. Texte de Pierre Heyvaert.
Panorama de la sculpture au Québec 1945-70, Musée d'art contemporain, Montréal 1970*
Création Québec, Ministère des Affaires culturelles, Québec 1972, 140 p. III. Texte de Rolland Boulanger.
Québec Underground 1962-1972, 10 ans d'art marginal au Québec, tome III*.
Manifestation solitaire: Peter Gnass vs ministère des Affaires culturelles, Québec 15-16-17 mai 1973, 4 p. III. Textes de l'artiste.
Les Arts du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal 1974, 31 p. III. Introductions de André Juneau, Claude Thibault, Fernande Saint-Martin, Laurent Lamy.
Trois générations d'art québécois: 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.
Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976*.
03-23-03: Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal 1977*.
Peter Gnass: Progressions, Musée d'art contemporain, Montréal 1977, n.p. III. Introduction de Alain Parent, texte de l'artiste (expo. indiv.).
Tendances de la sculpture québécoise: 1960-1970, Musée d'art contemporain, Montréal 1977, 30 p. III. Textes de Anne-Marie Blouin, Josée Bélisle.
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1980*.

Peter Gnass: Atelier, Paris 1980, 15 p. III. Textes de l'artiste.

Peter Gnass: Installation-chantier interdit au public, Centre culturel canadien, Paris 1980, 16 p. III. Textes de Pierre Restany et de l'artiste (expo. indiv.).
Après le classicisme, Musée d'Art et d'Industrie et Maison de la Culture de Saint-Étienne, France 1980, 80 p. III. Avant-propos de Georges Michard et Bernard Ceysson, textes de Jacques Beaufret, D. Semin et Anne Dary-Bossut.
Bru '81, Trans Art Express, Bruxelles 1981, 120 p. III. Textes de Brigitte Ledune, Pierre Loze et Emmanuel Riccardi et des artistes.
Création Québec 81, 3e Concours d'estampe et de dessin, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Centre de documentation, Sherbrooke 1981, n.p. III. Avant-propos de Graham Cantieni, texte de Monique Brunet-Weinmann.
Murs/tensions/lumière, American Center, Paris 1981, n.p. III. Texte de Madeleine Deschamps.

2- Périodiques et articles de presse

« Jan Menses (génial), Peter Gnass (facile) et les arts et métiers contemporains du Japon », *La Presse*, Montréal 17 juillet 1965, p. 22.
« Symposium d'Alma », *Culture vivante*, no 3, 1966, p. 46-47.
Robert Wagner, « Canada with 3 Hits », *Chicago Tribune*, 25 septembre 1969, section 3, p. 14.
Alain Hogue, « Omniprésence de la lumière dans l'oeuvre de Peter Gnass », *Le Soleil*, Québec, 21 février 1970.
Luc Benoit, « Peter Gnass: construire avec la lumière », *Vie des Arts*, no 60, automne 1970, p. 48-49.
Terry Kirkman and Judy Heviz, « Three art exhibits staged together under one roof », *The Montreal Star*, 5 novembre 1970.
Irene Heywood, « Double sculpture show breath-taking », *The Gazette*, Montréal, 14 novembre 1970.
Normand Thériault, « Un spectacle, une sculpture », *La Presse*, Montréal, 21 novembre 1970, p. D-4.

Christian Allègre, «Formes pour partir et autres», *Le Devoir*, Montréal, 28 novembre 1970.

Catherine Bates, «In the galleries: Montréal», *Artscanada*, vol. XXVIII, no 1, nos 152-153, février-mars 1971, p. 62-64.

Peter Gnass, «Association des Sculpteurs du Québec (Quebec Sculptors Association)», *Art magazine*, vol. 2, no 8, été 1971, p. 14.

Jacques de Roussan, «Sculpture en mouvement», *La Presse*, cahier *Perspectives*, Montréal 25 avril 1971.

«Au Grand Théâtre: Exposition d'oeuvres du sculpteur Peter Gnass», *Le Soleil*, Québec, 23 décembre 1971, p. 14.

Luc Benoit, «Peter Gnass à Québec», *Vie des Arts*, no 66, printemps 1972, p. 77.

Louiselle Tremblay, «L'expression 'Aspects de la sculpture québécoise': un condensé des tendances manifestées des dernières années dans cet art», *Le Progrès-Dimanche*, Chicoutimi, 19 mars 1972 p. 46.

Gilles Toupin, «Le vieux débat de l'art et de la technique», *La Presse*, Montréal, 2 septembre 1972, p. C-13.

«Peter Gnass, explose!», *Le Soleil*, Québec 17 mai 1973.

«Peter Gnass: François Cloutier est incapable d'assumer les responsabilités du ministère», *L'Action*, 19 mai 1973, p. 9.

Gilles Toupin, «Peter Gnass», *La Presse*, Montréal, 24 mai 1973, p. C-2.

Pierre Dupuis, «Les arts à la Maison de Radio-Canada», *Vie des Arts*, vol. XVIII, no 73, hiver 73-74, p. 78-79.

«Sculpture's coat to cost city», *The Montreal Star*, 6 juin 1974.

Gilles Toupin, «Peter Gnass: un clin d'oeil à l'oeil trompé», *La Presse*, Montréal, 24 janvier 1976, p. D-20.

David Burnett, «Peter Gnass: Progression sur deux perspectives/Galerie Gilles Corbeil January 15-February 4», *Artscanada*, vol. XXXIII, no 1, nos 204-205, avril-mai 1976, p. 55.

François Laurin, «Peter Gnass: de la ligne à l'environnement», *Vie des Arts*, vol. XXI, no 83, été 1976, p. 44-45.

voir les articles sur «Cent onze dessins du Québec» (1976)*.

«L'Aménagement environnemental par des artistes multidisciplinaires», *Le Devoir*, Montréal, 6 juin 1977.
Angèle Dagenais, «L'Art sur panneaux-réclames», *Le Devoir*, Montréal, 29 juillet 1977.

Monique Mathieu, «L'Art descent dans la rue», *Montréal-Matin*, 9 août 1977.

«Une exposition de Peter Gnass», *Le Devoir*, Montréal, 16 septembre 1977.

René Viau, «Peter Gnass: une structure éphémère à grandeur de la salle», *La Presse*, Montréal, 24 septembre 1977, p. D-20.

Jean-Claude Leblond, «Karl May au MBA: L'apport culturel des minorités», *Le Devoir*, Montréal, 1er octobre 1977, p. 21.

Yves Robillard, «La Conscience du milieu», *Le Jour*, Montréal, 4 octobre 1977, p. 28.

Françoise Cournoyer, «Une sculpture 'environnementale' de Peter Gnass», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 6, no 2, septembre-novembre 1977, p. 3.

Virginia Nixon, «Montreal Sculpture Scene», *Artmagazine*, juin 1978*.

voir les articles sur «Tendances actuelles au Québec» (1978)*.

René Viau, «Peter Gnass et Sylvie Guimont: Quand l'atelier devient galerie», *Le Devoir*, Montréal, 10 mars 1979, p. 19.

René Viau, «Un métro sans graffiti», *Vie des Arts*, vol. XXIII, no 94, printemps 1979, p. 16-21.

Christiane Chassay, «La Problématique de l'espace chez Peter Gnass», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 7 no 6, septembre-octobre 1979, p. 4-5.

«Peter Gnass obtient le studio», *La Presse*, Montréal, 13 décembre 1979, p. B-12.

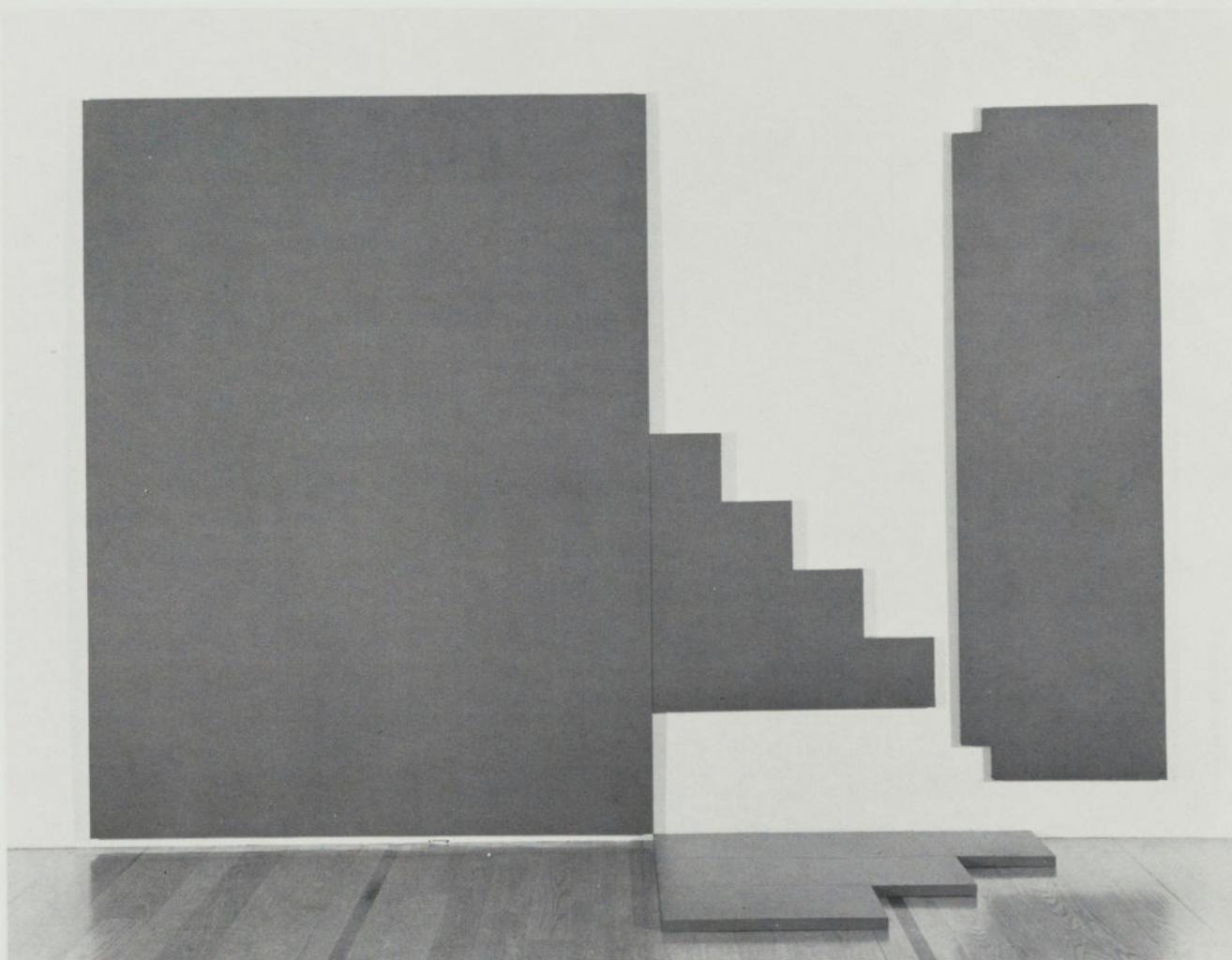
voir les articles sur «La sculpture au Québec 1970-1980»*.

Jean Tourangeau, «Dix ans de sculpture au Québec: 1970-1980», *Ateliers*, décembre 1980-janvier 1981*.

Jean-Luc Epivent, «La double identité canadienne Pierre Blanchette et Peter Gnass, à Paris», *Vie des Arts*, vol. XXVI, no 103, été 1981, p. 53-55.

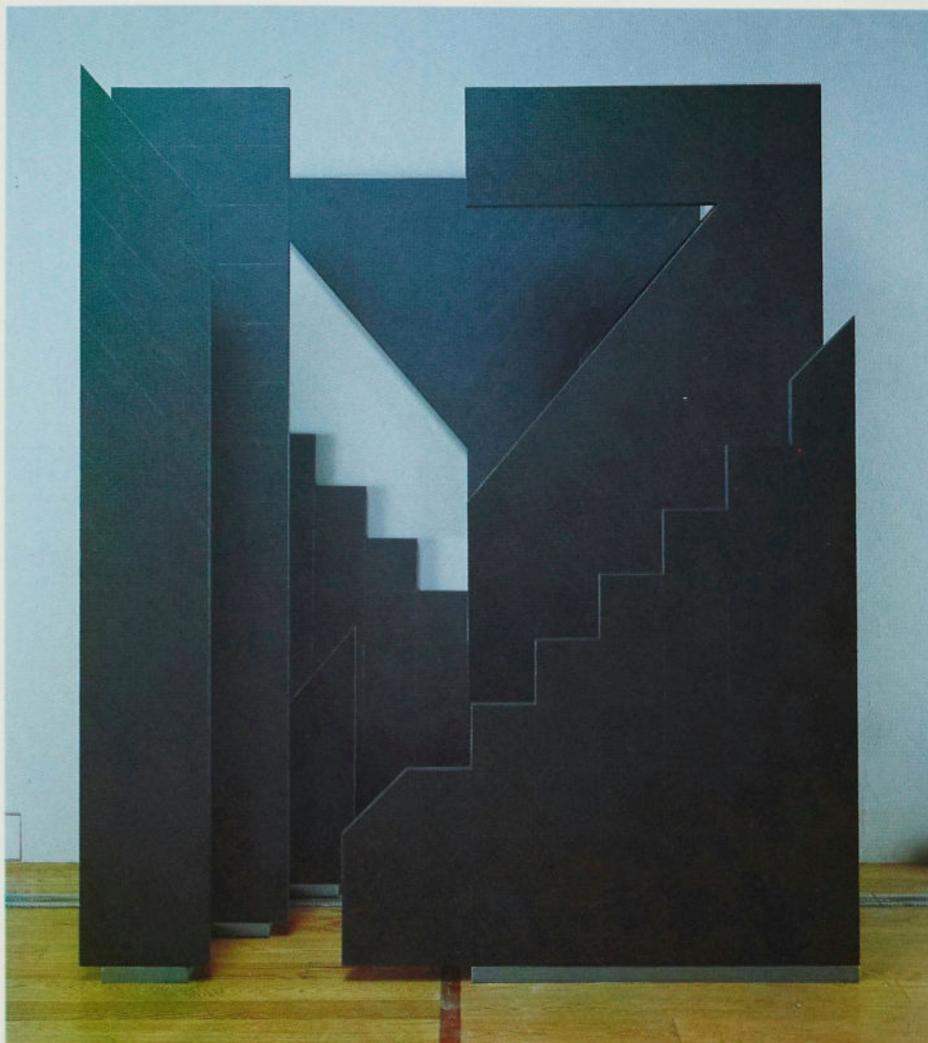
Graham Cantieni, «Quebec Drawing Late Modernist Polarities», *Vanguard*, vol. II, no 3, avril 1982, p. 18-21.

C H R I S T I A N K I O P I N I



8. *Sans titre*, 1981
acrylique sur toile et contreplaqué
243,9 cm X 365,8 cm X 91,5 cm

9. *Sans titre*, 1982
acrylique sur tarlatan et contreplaqué
213,4 cm × 182,9 cm × 91,5 cm



CHRISTIAN KIOPINI

Né à Sorel, Québec en 1949, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1967-69 et à l'Université du Québec à Montréal en 1969-72. Il enseigne les arts plastiques à Sorel, 1972-73, puis au Collège de Bathurst, Nouveau-Brunswick, 1973-74, et réalise des travaux de conception graphique. Intéressé au début par la pratique sculpturale, il s'en détourne en 1973 pour se consacrer exclusivement à la peinture et au dessin. Il vit et travaille à Montréal.

S'éloignant des préoccupations minimalistes et conceptualistes reliées aux grands courants de la sculpture des années soixante-dix, Christian Kiopini aborde dans ses travaux picturaux la poursuite d'un héritage plastique automatiste et formaliste. Ses premiers tableaux greffent, à la surface traitée de manière gestuelle et intuitive, une structure géométrique, disposition de formes rectangulaires suivant des points d'intérêt et de couleur. L'application de la couleur est soumise peu à peu à une systématisation, un ordre de superposition préétabli et donne lieu à l'inversion du processus technique, i.e. la structuration première du tableau régie par un agencement de rectangles et l'inscription subséquente des couleurs en séries (Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean, 1974). La notion de prépondérance de l'intuition sur la structure liée à la facture gestuelle et répétitive de la touche colorée suggère à l'artiste l'abandon des formulations géométriques au profit d'une grille quadrillée, division de la toile en damier, et le recours à divers modes de progressions chromatiques et formelles (Galerie Laurent-Tremblay, Montréal, *Processus 75*, Musée d'art contemporain, Montréal, et *Grands Formats*, Place des Arts, Montréal 1975). La superposition des signes colorés au processus de grilles crée, par surimpression, des structures virtuelles génératrices de champs

spatiaux ambigus. La présentation de la série des *Progressions chromatiques 1975-1976* (20 dessins de formats différents.) [Musée d'art contemporain, Montréal 1976] aborde avec une rigueur analytique et didactique la synthèse des deux tendances idéologiques majeures de l'art québécois: l'exploration des mécanismes du subconscient et de l'intuition créatrice (automatisme) et l'expression consciente, logique et rationnelle des codes formels (mouvement des plasticiens). La programmation de séries de couleurs primaires suivant des orientations vectorielles et rythmiques variables et la programmation simultanée de mises en place des formes-taches-lignes constituent la base des progressions chromatiques et formelles. L'animation du champ pictural par l'inconscient de l'artiste au moyen de sérialisations de couleurs pures, de la systématisation et de la répétition du geste d'origine automatiste, de variations dans l'épaisseur du trait coloré, de la répartition des zones colorées, concilie et transgresse un espace atmosphérique et une surface formaliste. La subversion des codes est imposante chez Kiopini qui, jouant sur l'ambiguïté et la contradiction échappe à la normalisation absolue et pose un mode d'action-réflexion sur les possibilités libérantes de la pratique artistique.

La synthèse entre la structure sérielle de la grille et la trame graphique du motif, suivant la luminosité et les lignes directionnelles, se poursuit dans les tableaux de 1976-77 (acrylique sur toile et grille de ficelles tendues et collées sur canevas) [*Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean et Christian Kiopini*, Musée d'art contemporain, Montréal 1977]. Le geste, dépourvu de toutes connotations expressives et décodé par la répétition, est indissociable de la couleur, composante dynamique investissant la surface

d'une image totale non hiérarchisée. Les permutations latérales et diagonales de ce dense réseau gestuel reprennent, portion par portion, les



Progression chromatique D-1, 1975
crayon de couleur sur papier
89,2 X 114,5 cm

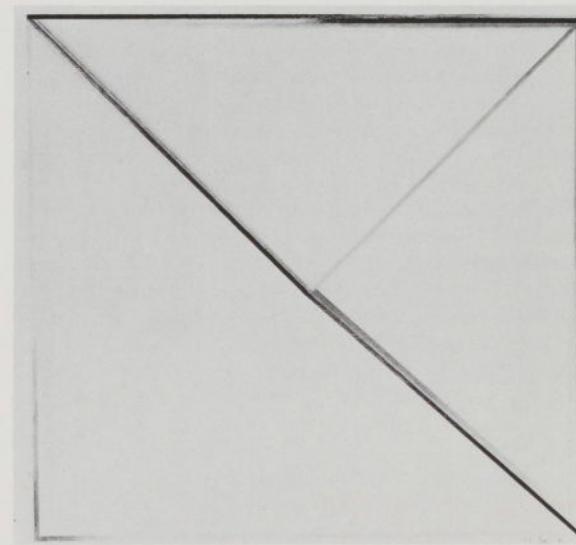
Collection Musée d'art contemporain, Montréal
Photo: Musée d'art contemporain, Montréal



Sans titre, 1977
acrylique sur toile
200 × 167 cm

Collection Musée d'art contemporain,
Montréal
Photo: Musée d'art contemporain, Montréal

mêmes informations et affirmant, de fait, l'adéquation du support et du plan. Dans ces compositions une fois divisibles, la couleur retenue et opaque ramène et bloque la profondeur par une surface atmosphérique dense et pleine. Les travaux de 1978-79 (*Avec ou sans couleur*, *Terre des Hommes*, Montréal 1978, et *Alternance*, Montréal 1979) reprennent et accentuent les œuvres précédentes: structuration géométrique linéaire pervertie par le geste et la couleur et neutralisation de cette dernière par la grille. Kiopini utilise maintenant deux toiles, superposant et collant à la première, tendue sur un châssis, une seconde, altérée par pliage, découpage et incision suivant des vecteurs et des schémas perspectivistes non illusionnistes. Le traitement de la couleur se modifie et varie au cours du processus de fabrication de l'œuvre: mélanges subtils, gestes contrôlés, imbibition du canevas, dégoulinures et couches épaisses. Le canevas vectorisé, texturisé et matérialisé prête aux champs colorés presque monochromes des parcours de lectures multiples. Les différentes sections de la composition entretiennent entre elles des rapports hiérarchiques suggérant un recul de la planéité et une dramatisation du champ pictural. La mise en scène des éléments fondamentaux de la peinture, la structure, l'espace, le geste et la couleur, repose sur des oppositions et des contradictions progressives et une neutralité des phénomènes additifs et soustractifs (*Six propositions*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal 1979). Les découpages et assemblages de toiles laminées dépendent de plusieurs châssis et affirment, dans un premier temps, la matérialité du support. Les bordures-vecteurs et les lignes de construction projettent la configuration d'un système perspectiviste et questionnent la bidimensionnalité de la surface.



Sans titre 2, 1981
craie sur papier
102 × 108 cm

Collection de l'artiste
Photo: Yvan Boulerice

Elles recueillent, encadrent et limitent le geste et la couleur et elles réfutent alternativement la profondeur de l'espace. Les variations ténues des registres chromatiques, s'uniformisant graduellement et délaissant de plus en plus les traces agitées, suggèrent une monochromie occultant les effets de profondeur optique.

Christian Kiopini poursuit sa démarche picturale en l'inscrivant davantage dans l'analyse des schémas de représentation perspectiviste. Les grands tableaux de 1980 (The Ydessa Gallery, Toronto 1980, et Symposium de la peinture de La Rochelle, France 1980) se rapprochent par leur facture et leur échelle, des notions d'objets peints et d'éléments architecturaux. Les superpositions de toiles, fixées au canevas initial et découpées et agencées suivant des motifs géométriques, dépassent leur abstraction première et se rapprochent d'une thématique de l'architecture. La couleur, d'apparence immédiate monochrome et uniforme (couches transparentes et texture rugueuse), se module en nuances subtiles et entérine un illusionnisme latent. Avec les tableaux modulaires aux configurations éclatées de 1981 (recul du format rectangulaire traditionnel) [The Ydessa Gallery, Toronto 1981], Christian Kiopini juxtapose les allusions perspectivistes et architecturales en une géométrie ouverte englobant le spectateur. L'organisation calculée et décalée des panneaux aux formes autodéductives s'équilibre à même les jeux de surface des vecteurs obliques et des variations monochromatiques. Cet espace de la couleur construit dissocie le geste et la couleur et investit la forme peinte de contenus nouveaux.

J.B.

Expositions individuelles

- Centre culturel de Tracy, Québec 1969.
Événement au *Continental*, Montréal 1971 (avec Normand Ulrich).
Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean 1974 (avec Jocelyn Jean).
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.
The Ydessa Gallery, Toronto 1980 et 1981.

Expositions collectives

- Université du Québec à Montréal, 1972.
15 Attitudes, Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal 1973.
Galerie de l'Université de Moncton, Nouveau-Brunswick 1973.
Chantier de création de l'A.S.Q., Université de Montréal, 1974.
Processus 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975.
Grands formats, Place des Arts, Montréal 1975.
Galerie Laurent-Tremblay, Montréal 1976.
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, Frédéric- ton, Nouveau-Brunswick 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.

Peinture contemporaine du Québec, Musée de Lyon et Musée de Mâcon, France 1981.

The Ydessa Gallery, Toronto 1981.

Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981 (exposition itinérante au Québec).

Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.

Progressions chromatiques 1975-1976: Dessins de Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976, n.p. III. Introduction de Alain Parent et texte de l'artiste (expo. indiv.).

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

Avec ou sans couleur: Jeunes peintres abstraits québécois, le groupe Lavallin, Montréal 1978, 15 p. III. Texte de Léo Rosshandler.

Six propositions: Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979*.

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

Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981*.

2- Articles de presse et de revues

Jean-Claude Leblond, «Processus 75 ou l'art en train de se faire», *Le jour*, 10 mai 1975, p. 18.

«Processus 75», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 4, no 2, mai-juillet 1975.

Louise Letocha, «Processus 75», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 4, no 3, juillet-septembre 1975, p. 7. Voir les articles sur «Cent onze dessins du Québec» (1976)*.

John Noel Chandler, «111 Dessins du Québec», *Arts-canada*, avril-mai 1976*.

Jean-Claude Leblond, «Un art aléatoire au Musée d'art contemporain», *Le Devoir*, Montréal 23 octobre 1976.

Gilles Toupin, «Christian Kiopini/Musée d'art contemporain», *La Presse*, Montréal, 6 novembre 1976, p. D-24.

Louise Letocha, «Progressions chromatiques 75-76», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 5, no 3, novembre 1976-janvier 1977, p. 4.

Yves Robillard, «Ça veut dire quoi, la tolérance?», *Le jour*, Montréal, 3 juin 1977, p. 4-5.

Gilles Toupin, «Une peinture pour le plaisir et l'esprit», *La Presse*, Montréal, 4 juin 1977, p. D-19.

Jean-Claude Leblond, «Narcisse ou la pratique de l'art», *Le Devoir*, Montréal, 4 juin 1977, p. 20.

Virginia Nixon, «Birthday party launches first show for local artist», *The Gazette*, Montréal, 4 juin 1977, p. 38.

Henry Lehmann, «Disappointing debuts», *The Montreal Star*, 11 juin 1977, p. D-5.

Louise Letocha, «Le plaisir de peindre», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 6, no 1, juin-août 1977, p. 2.

Bernard Lévy, «Le Parti pris du spectateur», *Vie des arts*, automne 1977*.

Diana Nemiroff, «Four Quebec Painters», *Artscanada*, vol. XXXIV, no 3, nos 216-217, octobre-novembre 1977, p. 61-62.

Graham Cantieni, «Beland, De Heusch, Jean and Kiopini at the Musée d'art contemporain, Montréal», *Artmagazine*, vol. 9, no 35, octobre-novembre 1977, p. 31.

Georges Bogardi, «The Top 10 in 1977», *The Montreal Star*, 31 décembre 1977.

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

René Viau, «Avec ou sans couleurs...», *La Presse*, Montréal, 29 juillet 1978, p. C-16.

Gilles Toupin, «Une alternative à la pénurie de galeries», *La Presse*, Montréal, 8 mars 1979.

Gilles Toupin, «Cette peinture a du corps...», *La Presse*, Montréal, 24 mars 1979, p. D-18.

Henry Lehmann, «3 artists», *The Montreal Star*, 24 mars 1979, p. D-4.

René Viau, «Alternance: de Kiopini à Champagne», *Le Devoir*, Montréal, 28 mars 1979, p. 16.

Virginia Nixon, «Visitors will find art wherever it is», *The Gazette*, Montréal, 6 avril 1979.

René Payant, «Alternance», *Parachute*, no 16, automne 1979, p. 55-59.

Voir les articles sur «Six propositions» (1979)*.

John Bentley Mays, «More than meets the eye in Kiopini's rich textures», *The Globe and Mail*, Toronto, 13 mai 1980.

Voir les articles sur le «Symposium de peinture contemporaine du Québec» (La Rochelle 1980)*.

John Bentley Mays, *The Globe and Mail*, Toronto, 22 octobre 1981.

Voir les articles sur «Le dessin de la jeune peinture» (1981)*.

C H R I S T I A N K N U D S E N



10. *Tre*, 1979/80
techniques mixtes sur panneaux masonite
183 cm × 366 cm



11. *Sans titre*, 1981
techniques mixtes sur panneaux masonite
124,5 cm X 278 cm

Né à Vorup, Randers, au Danemark en 1945, il émigre au Canada en 1957 pour s'installer à Montréal. Il étudie les beaux-arts à l'Université Sir George Williams, 1967-70, s'intéressant surtout à la peinture, à la sérigraphie et à la photographie. De ses nombreux voyages en Europe, Afrique du Nord et Moyen-Orient, 1972, Japon, 1973, il rapporte énormément de photographies. Artiste en résidence à l'Atelier du Collège Loyola en 1973, il enseigne à l'Université Concordia depuis 1974. Vit et travaille présentement à Montréal.

Datant du début des années soixante-dix, la démarche picturale de Christian Knudsen se révèle analytique, isolant et réorganisant à la suite les valeurs tonales et la couleur (blanc, noir, jaune). Elle relève de la peinture et de la photographie et, déjà, les premières œuvres, jeux de transparences et de reliefs, font appel à des techniques mixtes, canevas découpé et collé sur des panneaux de fibres durs *masonite*, peintures acryliques, émulsions photographiques, ruban adhésif et tracé au crayon (Pinell Gallery, Toronto 1970, Galerie 2, Université Sir George Williams, Montréal 1971, Les Galeries de Photographie du Centaur, Montréal 1973). Le recours à la grille géométrique, qui sous-tend et organise l'espace, allié à l'utilisation de l'image photographique, structure une problématique picturale explorant les tensions entre la dynamique de composition d'ensemble, les rapports entre la séquence formelle et la surface et le contenu photographique de certains éléments (Galerie 1 et Galerie Weissman, Université Concordia, Montréal 1974). Le processus d'émulsion photographique directe sur la toile, retenu comme un des éléments de la technique picturale s'avère une composante essentielle et complexe. Outre des allusions de contenus référentiels (rémi-

niscences, souvenirs de voyage, portions de visage, parties du corps humain), l'image photographique comporte une densité visuelle riche en textures, modulations et variations d'ombre et de lumière, de solides et d'espaces (par exemple, *Ancestors IA/73*, 1973, *After Uzuki/Canadian Jobber*, 1974, *P'ti Bone/and Classical Connection*, 1974). Ces structures planes de l'image peinte et de l'image photographiée impliquent des perceptions simultanées, polarisées aux aspects stylistique et technique et oscillent entre l'ordre naturel et l'ordre formel (*Québec 75*, Musée d'art contemporain, Montréal 1975). De grands tableaux abstraits tributaires d'une géométrie de lignes, d'aplats et de plans agencés et traités en trois couleurs, noir, blanc et jaune (et suivant leurs valeurs chromatiques) sont soumis à l'introduction d'images photographiques en demi-tons, variations tonales grises permettant les contours estompés des pans colorés et générant un certain processus d'autodétérioration de l'œuvre dû à l'instabilité du procédé chimique de fixation de l'émulsion. Cette peinture aux qualités mnémiques et formelles réévalue en quelque sorte les possibilités expressives de l'abstraction picturale.

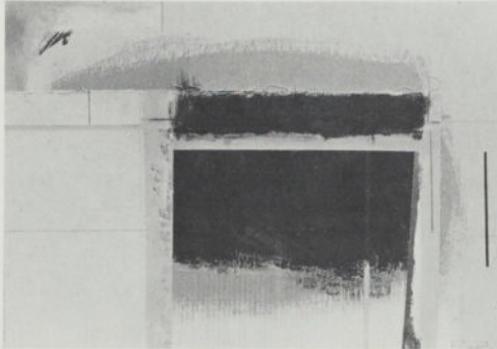
1976-77, la division en zones délimitées des tableaux de Christian Knudsen, pans colorés aux abords rectilignes, portions de canevas brut, segments d'images photographiques, variations texturées en camaïeu, explosions gestuelles, le tout s'accorde au processus de fabrication de l'œuvre et préfigure les compositions ultérieures en diptyques et en triptyques. L'abandon progressif de l'image photographique au profit du seul procédé et de la grille perceptuelle et structurale qui en découle caractérise les travaux subséquents (Galerie Mira Godard, Montréal 1977). De grands assemblages, collages, dé-

coupages (panneaux de masonite, carton, papier, ruban cache, vis et plexiglas, à noter la disparition du canevas marouflé) explorent la gestualité et la géométrie et insistent sur les contrastes des matériaux de surface (*Kite/77*, 1977, et les *Sutton Series*, 1977). La division en deux parties égales (écart de quelques centimètres) instaure un système complexe de relations et de tensions entre les composantes réciproques, latérales et superposées (transformation de formes, de tonalités et de textures, permutations, jeux d'obliques, rappels et oppositions). L'apparente simplicité de fabrication de ces surfaces plates soumises à une grille orthogonale révèle une approche complexe à l'ordre et à la structure. L'agencement gestuel, expressionniste des aplats colorés (toujours noir, blanc, jaune) s'équilibre à même le jeu des vecteurs obliques et des plans géométriques. Chaque



Excusado-2, 1974
émulsion photographique, techniques mixtes sur
toile et carton
36 X 74 cm

Collection Université Concordia, Montréal
Photo: Université Concordia



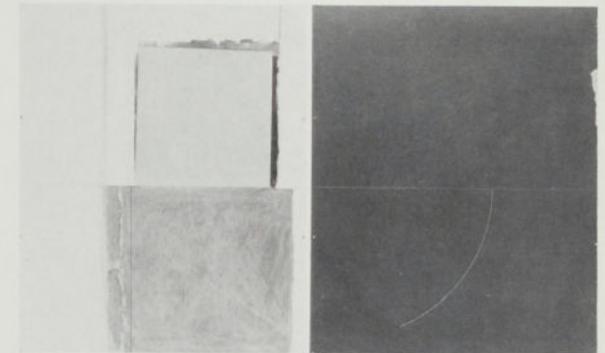
Small Opening, 1975
techniques mixtes sur toile et carton
45,7 X 61 cm
Collection M. Sidney Menkes

constituante du diptyque est vissée, fixant et décomposant à la fois le support, la surface et la couche picturale et stabilisant la dynamique de l'œuvre aux zones contradictoires (*For Suzy Lake*, *Chris Knudsen and Robert Walker*, Vancouver Art Gallery, Vancouver 1978, et Galerie Mira Godard, Toronto 1978). Les trois diptyques présentés au Musée des beaux-arts de Montréal en 1979 (*Six propositions*) reposent avant tout sur une mise en place oppositionnelle des différents éléments, une utilisation de couleurs uniformes contrastées (rouge/jaune, rouge/blanc; à noter introduction du rouge, élargissement de la gamme chromatique) et l'apparition de certaines allusions au système perspectiviste (fond quadrillé recouvert d'une géométrie d'arcs et d'angles). Par la lecture des traces additives et soustractives s'installe un espace narratif centré sur les matériaux et leurs propriétés.

La composition bipartite et plus récemment tripartite (Agnes Etherington Art Centre, Kingston 1981) des dessins-peintures de Christian Knudsen revêt une fonction traditionnellement didactique rattachée aux qualités iconiques des portions scellées et vissées sous le plexiglas, matériaux, traitement et couleurs de facture industrielle, justesse et précision d'exécution entérinées par le tampon de la signature (dès 1977, sur le support, identification du support et de la surface). Le lyrisme des aplats colorés (blanc, ambre, rouge et jaune en variations tonales), contrôlé par un jeu d'ombres (nuances de vert et de noir) et de vecteurs linéaires, et curvilignes (couleurs contrastantes, graphite, incisions dévoilant la superposition des couches picturales) fait la somme de procédés rationnels et intuitifs et juxtapose les courants stylistiques minimaliste et expressionniste abstrait (Galerie

Mira Godard, Toronto 1981, Les Galeries d'art Sir George Williams, Université Concordia et Galerie Art 45, Montréal 1982). Par la planéité d'une grille orthogonale rigide (quadrillé sur masonite, vis en périphérie, transparence) confrontée à une résurgence du geste et de la couleur (le noir) au sein de structures compositionnelles de plus en plus élaborées, Christian Knudsen explore les polarités universelles dans une œuvre qui dépend de son processus d'élaboration.

J.B.



Upside Down Eleven, 1978
techniques mixtes sur masonite derrière un plexiglas
76,2 X 121,9 cm
Collection M. Housden

Expositions individuelles

Penell Gallery, Toronto 1970.
Gallery 2, Université Sir George Williams, Montréal 1971.
The Centaur Galleries, Montréal 1973.
Gallery 1 et Weissman Gallery, Université Sir George Williams, Montréal 1974.
Galerie Malbourough Godard, Montréal 1975.
Galerie Mira Godard, Montréal 1977.
Mira Godard Gallery, Toronto 1978.
For Suzy Lake, Chris Knudsen and Robert Walker, Vancouver Art Gallery, 1978.
Mira Godard Gallery, Toronto 1979.
Agnes Etherington Art Centre, Queens University, Kingston, Ontario 1981.
Mira Godard Gallery, Toronto 1981.
Les Galeries d'art Sir George Williams, Université Concordia, Montréal 1982.
Galerie Art 45, Montréal 1982.

Expositions collectives

Whitney Gallery, Montréal 1970.
Royal Canadian Academy Show, Musée des beaux-arts de Montréal et Confederation Centre, Charlottetown, 1971.
Les moins de 35, Montréal 1973.
9 out of 10, Art Gallery of Hamilton, Ontario 1974 (exposition itinérante en Ontario).
Camerart, Galerie Optica, Montréal 1974 et Centre culturel canadien, Paris 1975.
The Kitchener Waterloo Gallery, Ontario 1975.
The Gallery, Stratford, Ontario 1975.
Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975 (exposition itinérante au Canada).
1972-76: Directions Montréal, Galerie Véhicule Art, Montréal 1976.
Painting Now 76/77, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario 1976.

Transparences, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Musée d'art contemporain 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 (exposition itinérante au Canada).

Birmingham Festival of the Arts, Alabama, É.-U. 1979.
Salon du Grand Théâtre de Québec, 1980.

Aspects of Canadian Painting in the Seventies, Glenbow Museum, Calgary, 1980.

Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981 (exposition itinérante au Québec).

Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Les moins de 35, Montréal 1973*.

Camérart: 24 artistes du Québec, Galerie Optica, Montréal 1974*.

9 out of 10: A survey of Contemporary Art, Art Gallery of Hamilton, Ontario 1974, n.p. III. Introduction de Glen E. Cumming.

Québec 75: Arts, Montréal 1975*.

Painting Now 76/77, The Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario 1977, n.p. III. Texte de Frances K. Smith.

Transparences: L'utilisation de la photographie par l'artiste, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa 1977, n.p. III. Texte de Geoffrey James.

Avec ou sans couleur: Jeunes peintres abstraits québécois, le groupe Lavalin, Montréal 1978, 15 p. III. Texte de Léo Rosshandler.

For Suzy Lake, Chris Knudsen and Robert Walker, Vancouver Art Gallery, 1978, 36 p. III. Textes de Luke Rombout, Chantal Pontbriand et Paul Heyer (expo. indiv.).

20th Century Canadian Drawing, The Gallery Stratford, Ontario 1979, 106 p. III. Textes de Paul Bennett et Jerrold Morris.

Six propositions: Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979*.

Aspects of Canadian Painting in the Seventies, Glenbow Museum, Calgary, Alberta, 48 p. III. Introduction de Jeffrey Spalding.

Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1980*.

Christian Knudsen, The Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario 1981, 12 p. III. Introduction de Robert Swain (expo. indiv.).

Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981*.

2- Articles de presse et de revues

«Christian Knudsen», *La Presse*, Montréal, 19 octobre 1974, p. D-20.

voir les articles sur «Québec 75»*.

David Burnett, «Québec 75/Arts: 1- Chris Knudsen», *Arts-canada*, juillet-août 1976*.

Léo Rosshandler, «L'art, chez vous, c'est quoi?», *La Presse*, Montréal 17 septembre 1977, p. D-27.

Henry Lehmann, «Art ahead», *The Montreal Star*, 17 septembre 1977, p. H-5.

David Burnett, «Montreal: Chris Knudsen at Godard», *Art in America*, vol. 66, no 1, janvier-février 1978, p. 120.

David Burnett, «Chris Knudsen: Galerie Mira Godard September 8- October 5, 1977», *ArtsCanada*, vol. XXXV, no 1, nos 218-219, février-mars 1978, p. 71.

Jo-Anne Birnie Danzker, «Christian Knudsen», *Vanguard*, vol. 7, no 2, p. 7-10.

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

René Viau, «Avec ou sans couleurs...», *La Presse*, Montréal, 29 juillet 1978, p. C-16.

voir les articles sur «Tendances actuelles au Québec» (1978)*.

voir les articles sur «Six propositions» (1979)*.

Nancy Tousley, «Canadian Painting Aspects of the 70s», *Vanguard*, vol. 9, nos 5-6, été 1980, p. 30-37.

John Bentley Mays, «Distinctive styles from Knudsen», *The Globe and Mail*, 5 septembre 1981, p. 25.

voir les articles sur «Le dessin de la jeune peinture» (1981)*.

Marilyn Schiff, «Christian Knudsen/Mira Godard Gallery, Toronto Aug. 29- Sept. 23», *Vanguard*, vol. 10, no 9, novembre 1981, p. 38-39.

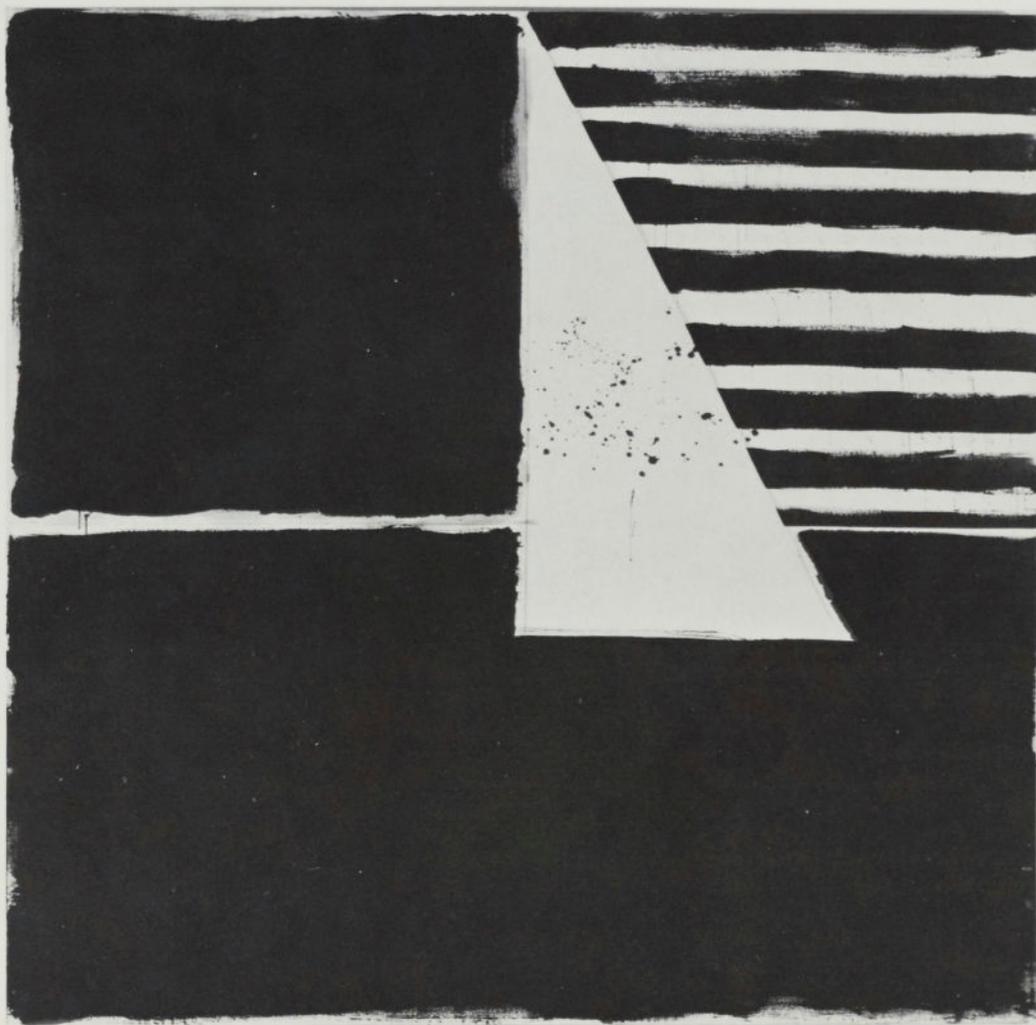
Clara Hargittay, «Christian Knudsen at Mira Godard Gallery», *Armagazine*, vol. 13, no 56, novembre-décembre-janvier 1981/82, p. 50-51.

René Viau, «Chris Knudsen», *Le Devoir*, Montréal, 13 mars 1982, p. 31.

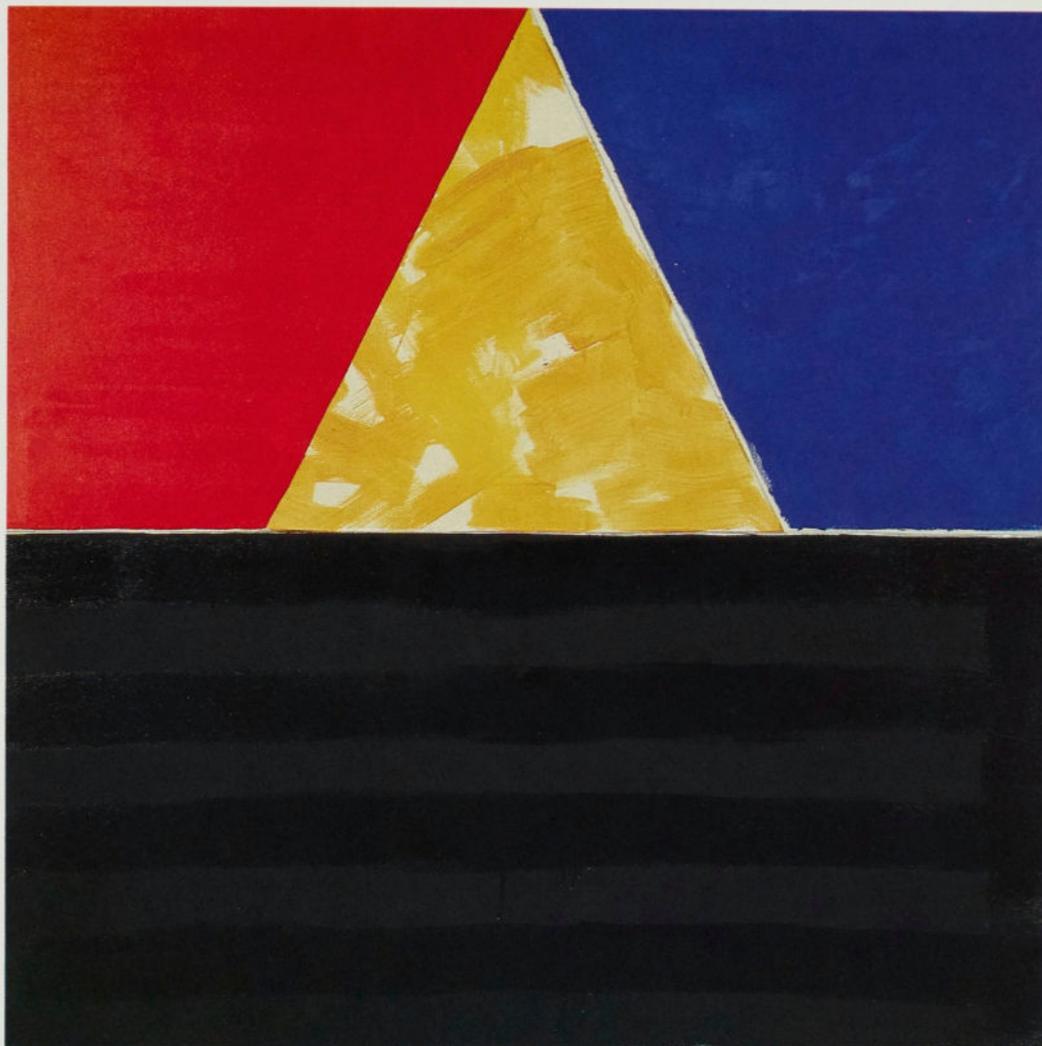
3- Autres publications

Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography, Toronto 1979*, conférence de Chris Youngs, «Other Artists Using Photography», p. 78-90.

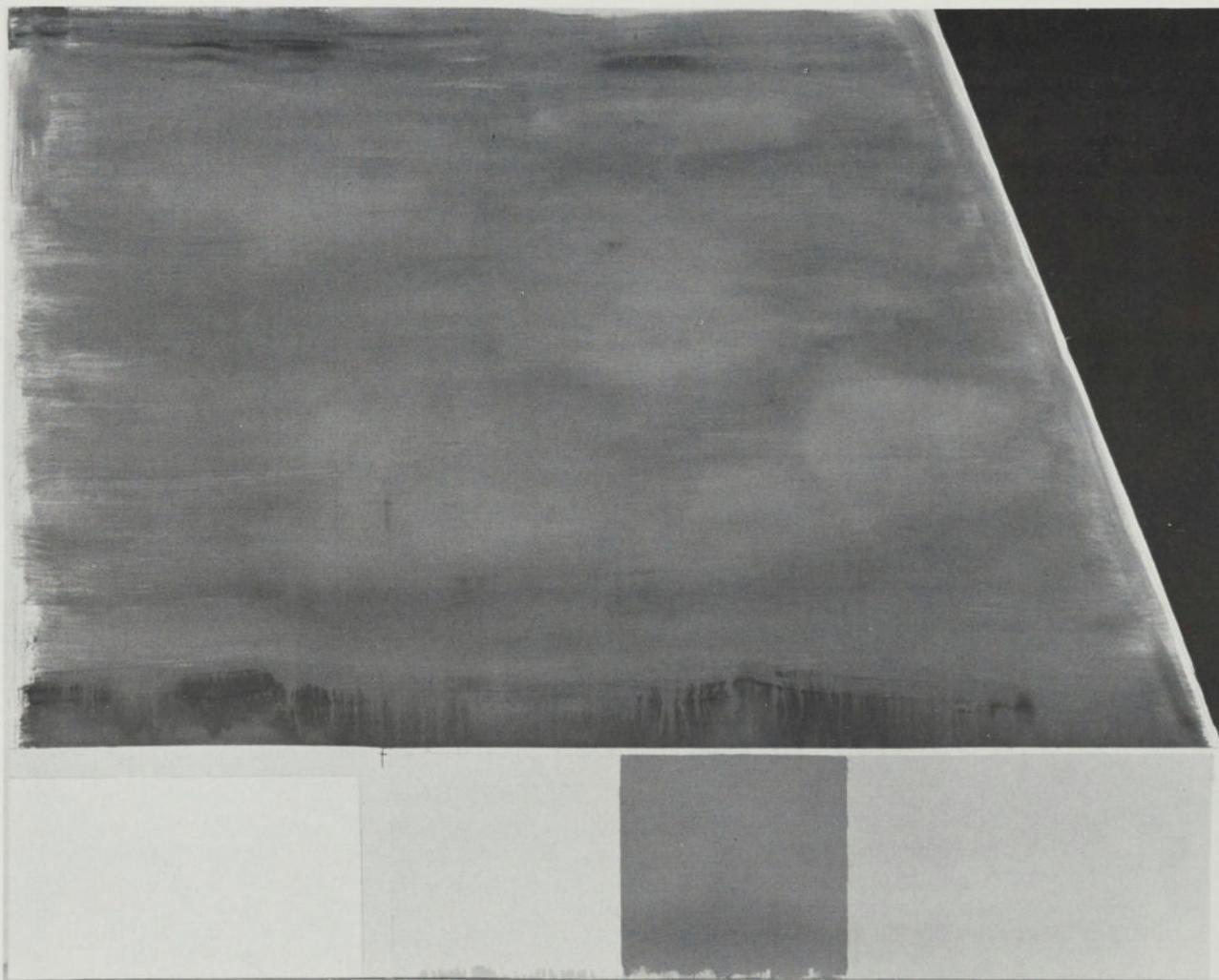
R I C H A R D M I L L



12. *Sans titre* (290), 1981
acrylique, huile et vernis sur toile
167,6 cm X 167,6 cm
Coll. particulière, Ottawa



13. *Sans titre (294)*, 1981
acrylique et huile sur toile
167,6 cm × 167,6 cm
Coll. Galerie Jolliet, Montréal



14. *Sans titre* (302), 1982
acrylique et huile sur toile
199,4 cm X 245,1 cm
Coll. Galerie Jolliet, Montréal

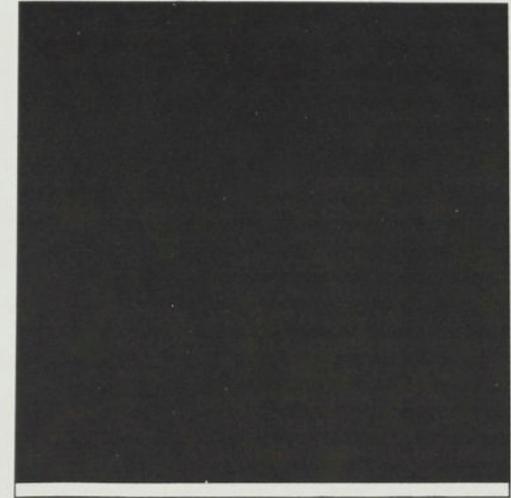
RICHARD MILL

Né le 2 mars 1949 à Québec, il a étudié à l'École des Beaux-Arts de Québec, 1968-70, et à l'Université Laval, 1970-71. Il enseigne à l'École des arts visuels de l'Université Laval depuis 1973. Préoccupé principalement par la peinture, il vit et travaille à Québec.

La pratique picturale de Richard Mill reformule, dès ses débuts en 1970, les fondements théoriques de l'enseignement de la peinture (Galerie Jolliet, Québec 1970). Affirmant les particularités du plan dans des tableaux monochromes et neutres (gris), il inscrit et délimite la surface au moyen de marges verticales, légères variations tonales. Avec la série des grands tableaux noirs commencée en 1973, Mill explore systématiquement les unités minimales de planéité, horizontalité et verticalité au sein de réorganisations réductrices démontrant les qualités du support et de chacune de ses parties (Galerie Jolliet, Québec 1973, et Galerie Véhicule Art, Montréal 1974). Le noir, non-couleur culturellement moins chargée, travaillée en surfaces unies et investissant jusqu'aux cadres-châssis, reconferme l'objet d'art dans sa matérialité, rejetant toute allusion référentielle ou expressive. Les objets-tableaux dont le contenu se résume à la description de leurs éléments plastiques (perception immédiate), géométrie linéaire et formelle (ex. bandes horizontales blanches circonscrivant surface noire, rectangle blanc au centre d'un carré noir, angles-vecteurs beiges redoublant la forme du support, motif déduit du format ou le commandant,...) soumise à la précision des moyens techniques (aplats *hard-edge*), témoignent d'une démarche rationalisée à la recherche de l'essence même de l'acte de peindre.

L'abandon progressif à partir de 1975 du procédé *hard-edge*, l'omission de la couleur

peinte sur le châssis et l'apparition en périphérie de quelques centimètres de canevas vierge confèrent à la surface noire la qualité d'image-figure. Certaines traces gestuelles, colorées en tons neutres (gris, brun, vert foncé) instaurent des jeux de texture à la surface et préfigurent les mouvements de balayages dynamisés des travaux de 1976 (Galerie Jolliet, Québec 1975 et Galerie Curzi, Montréal 1976). L'effritement des bandes-limites horizontales, inférieures et supérieures, puis de celles verticales gauche et droite, la superposition de gestes horizontaux (horizontalité de l'écriture confrontée à la verticalité de répétition) et les jeux d'obliques de bandes irrégulières (zigzags réversibles) et d'étagements diagonaux, le tout soumis à une sévère réduction chromatique, suggèrent la frontalité d'une image en butte à des tensions visibles et virtuelles. Les grands formats de 1977-78 mettant en place de nouveaux éléments picturaux, croix, grille (larges traits pâles), et un traitement de fond-surface de plus en plus mouvementé (Galerie Jolliet, Québec 1977, et *Mill: 1973 à 1977*, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec 1978). La couleur émerge subtilement par traces bleues, vertes, jaunes, rouges, de ces champs picturaux éclaircis par le tachisme, les éclaboussures et les vecteurs contrastés. Les structures resserrées et primaires, cruciformes et quadrillées, dynamisent l'espace pictural et, par leur dépendance immédiate au rapport ligne-couleur, elles inscrivent un propos critique et réflexif dans la lignée et l'au-delà de la tradition moderniste. Richard Mill poursuit, en parallèle, des recherches dans le domaine de la photographie. Remettant en question l'image photographique, il réalise des travaux à caractère expérimental redevables au cadrage noir opaque (Galerie Curzi, Montréal, et La Chambre Blanche, Québec 1978).



Sans titre, 1973
acrylique sur toile
152 X 152 cm

Collection de l'artiste
Photo: Yves Martin

Dans les tableaux de 1978-79 s'installe un équilibre précaire entre une gestualité expressive, jeux de taches et notion de surface uniste, et une gestualité constructive, vecteurs déduits de la forme du tableau (en harmonie, parallèles, ou en rupture, diagonaux) (*Tendances actuelles*, Musée d'art contemporain, Montréal 1978, Galerie Jolliet, Québec 1979, et *Six propositions*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal 1979). De grands fonds texturés, mouchetés, aux couleurs éteintes (beiges, roses, mauves) annoncent l'évolution de la couleur, tout en réduisant l'effet de profondeur par l'accumulation de touches colorées dans les mêmes registres chromatiques. La superposition de figures géométriques simples, bandes dessinées à même la couleur contrastée, contient la charge expressive de la trame gestuelle en une perception simultanée de la surface totale et de sa

décomposition en figures, gestes et couleurs. L'importance du dessin dans la transformation de la peinture de Richard Mill se manifeste dans l'élaboration de structures formelles variées (diagonales, triangles, arcs, demi-cercles et quadrants) et dénote une subjectivité plus explicite (*Richard Mill: 5 tableaux récents*, Centre culturel canadien, Paris 1979, et Centre culturel et d'information de l'Ambassade du Canada, Bruxelles 1980, Galerie Jolliet, Québec, et Yajima Gallery, Montréal 1980, *Le dessin de la jeune peinture*, Musée d'art contemporain, Montréal 1981). Les traces évidentes dans l'image du processus de fabrication de l'œuvre instaurent un espace narratif outrepassant le seul discours formaliste. Les grands arcs abritant des vecteurs en équerre (pont), des gestes cintrés soulignant les mouvements de la couleur, celle-ci plus stridente, tempèrent le che-

vauchement de zones denses et marquées, subtiles et contrôlées. Le débordement par la lumière-couleur de la structure décomposée en rimes formelles anime une surface accidentée et dynamisée inégalement (lignes, taches, aplats, brosse, pinceau, main, huile, acrylique) et comporte des allusions directes à l'expressionnisme abstrait (Galerie Jolliet, Québec 1981).

Dans une présentation récente de ses travaux (Galerie Jolliet, Montréal 1982), Richard Mill délaisse la facture gestuelle expressionniste précédente, au profit d'une réorganisation schématisée de formes géométriques familières (rectangles horizontaux, trapèzes, triangles, arcs, demis et quarts de cercles) juxtaposées en registres colorés (aux dissonances contrôlées par le noir), zones chromatiques planes et textures variées (matité,

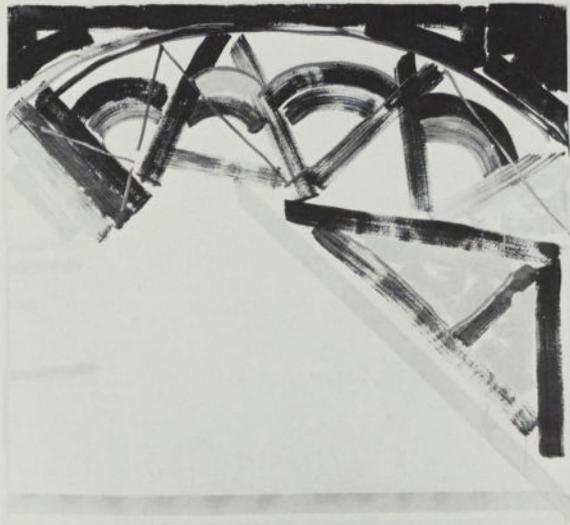


Sans titre, 1979
acrylique sur toile
121,5 × 243,5 cm

Collection Jean-Guy Francoeur
Photo: Yves Martin.
Courtoisie Galerie Jolliet, Montréal

brillance, dégoulinures...). De cette grammaire formelle aux bordures libérées (réapparition de la toile) se dégage une hiérarchie frontale qui laisse libre cours aux déductions de chacune des parties.

J.B.



Sans titre (297), 1981
acrylique, huile, papier cache adhésif et pastel sur papier arches
134 X 141,5 cm

Collection Galerie Jolliet, Montréal
Photo: Yves Martin. Courtoisie Galerie Jolliet, Montréal

Expositions individuelles

Galerie Jolliet, Québec 1970.
Centre culturel du Mont Orford, 1971.
Galerie Jolliet, Québec 1973.
Galerie de l'Université Laval, Québec 1974.
Galerie Véhicule Art, Montréal 1974.
Galerie Jolliet, Québec 1975.
Galerie Curzi, Montréal 1976.
Galerie Jolliet, Québec 1977.
Mill: 1973 à 1977, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec 1978.
La Chambre blanche, Québec 1978.
Galerie Curzi, Montréal 1978.
Galerie Jolliet, Québec 1979.
Richard Mill: 5 tableaux récents, Centre culturel canadien, Paris 1979 et Centre culturel et d'information de l'ambassade du Canada, Bruxelles 1980.
Galerie Jolliet, Québec 1980.
Yajima/Galerie, Montréal 1980.
Galerie Jolliet, Québec 1981.
La Chambre blanche, Québec 1981.
Galerie Jolliet, Montréal 1982.

Expositions collectives

Gravures contemporaines du Québec, 1965-1975, Programme Art et Culture, COJO, Place des Arts, Montréal 1976.
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).
Nouvelle adresse, Galerie Jolliet, Québec 1978.
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1978.
Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979.

Galerie Jolliet, Québec 1979.
Yajima/Galerie, Montréal 1979.
Yajima/Galerie, Montréal 1981.
Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981 (exposition itinérante au Québec).
Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Gravures contemporaines du Québec: 1965-1975, Programme Arts et Culture, COJO, Montréal 1976, n.p. III. Texte de Alain Parent.

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.

Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal*.

Mill: 1973 à 1977, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec 1978, 24 p. III. Textes de Laurent Bouchard, Louise Letocha et de l'artiste (expo. indiv.).

Avec ou sans couleur: Jeunes peintres abstraits québécois, le groupe Lavalin, Montréal 1978, 15 p. III. Texte de Léo Rosshandler.

Six propositions: Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979*.

Richard Mill: 5 tableaux récents, Centre culturel canadien, Paris 1979, 12 p. III. Textes de René Payant et Jocelyne Aloucherie (expo. indiv.).

Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1980*.

Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981*.

2- Articles de presse et de revues

Christiane Caron, *Le Soleil*, 26 décembre 1970.

Michel Parent, «Les critères de Lise Brunet et de Richard Mill», *Vie des Arts*, no 62, printemps 1971, p. 40-41.

voir les articles sur «Cent onze dessins du Québec» (1976)*.

René Payant, «Forme/figure: éléments de stratégie sémiotique», *Vie des Arts*, vol. XXI, no 85, hiver 1976-77, p. 31.35.

Gilles Toupin, «La vague photo», *La Presse*, Montréal, 25 mai 1978, p. C-9.

Gilles Toupin, «Le voyage de Richard Mill aux frontières de la peinture», *La Presse*, Montréal, 27 mai 1978, p. D-16.

Henry Lehmann, «Calling beauty into question», *The Montreal Star*, 27 mai 1978.

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

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

René Viau, «Avec ou sans couleurs...», *La Presse*, Montréal, 29 juillet 1978, p. C-16.

«Expositions de René Richard et de Richard Mill au Musée du Québec», *La Presse*, Montréal, 14 septembre 1978, p. B-14.

Jean Tourangeau, «Autour de Richard Mill», *Vie des Arts*, vol. XXIII, no 92, automne 1978, p. 73.

voir les articles sur «Tendances actuelles au Québec» (1978)*.

Louis-Guy Lemieux, «À ne pas rater: la parole peinture de Richard Mill», *Le Soleil*, Québec, 2 février 1979.

Jean Tourangeau, «Québec: Propositions artistiques», *Vie des Arts*, vol. XXIII, no 94, printemps 1979, p. 70-71.

voir les articles sur «Six propositions» (1979)*.

René Viau, «Du nouveau de Richard Mill», *Le Devoir*, Montréal, 5 février 1980, p. 19.

René Viau, «Les grands éclats du peintre Richard Mill», *Le Devoir*, Montréal, 21 avril 1980, p. 14.

«Les derniers événements: Richard Mill, du 16 janvier au 9 février 1980», *Galerie Jolliet*, Bulletin no 2, mai 1980.

René Payant, (A) Propos des récents tableaux de Richard Mill», *Galerie Jolliet*, Bulletin no 4, décembre 1980, p. 2-4.

Lucie Bernard, «Chambre Blanche», *Le Soleil*, Québec, 17 janvier 1981.

voir les articles sur «Le dessin de la jeune peinture» (1981)*.

Laurence Sabbath, «Drawings come out of closet, onto gallery walls», *The Gazette*, Montréal, 30 janvier 1982, p. 22.

René Viau, «Des éclats apaisés», *Le Devoir*, Montréal, 13 février 1982, p. 29.

Gilles Toupin, «Lavoie, Mill, Plotek et Reigl: La peinture qui se fait», *La Presse*, Montréal, 20 février 1982, p. C-21.

Elliott Moore, «Notes sur Richard Mill», *Galerie Jolliet*, Bulletin no 11, février 1982, p. 11-13.

N.E.P. a commencé en tant qu'objet de parodie et de plaisir, cependant, après un temps il est devenu beaucoup plus déroutant. A la fin, il a filé son propre chemin pour arriver à cette conclusion, la parodie étant reléguée au seul titre. («Nepman» était une expression péjorative pour ces citoyens soviétiques qui ont tiré peut-être trop de profit de la Nouvelle Politique Économique de 1922-1928.)

La Fontaine des Aveugles: jamais je n'aurais pensé pouvoir concevoir un tel tableau avant de faire face à ce résultat. Depuis, il m'apparaît comme un exemple extrême d'une tendance soutenue. Le titre est tiré d'un accessoire dans le Péléas et Mélisande de Debussy.

The Lighthouse Invites the Storm est, sûrement, des trois tableaux, le plus près de ma tendance au cours des trois dernières années. Il est ainsi nommé en hommage au poète Malcolm Lowry.

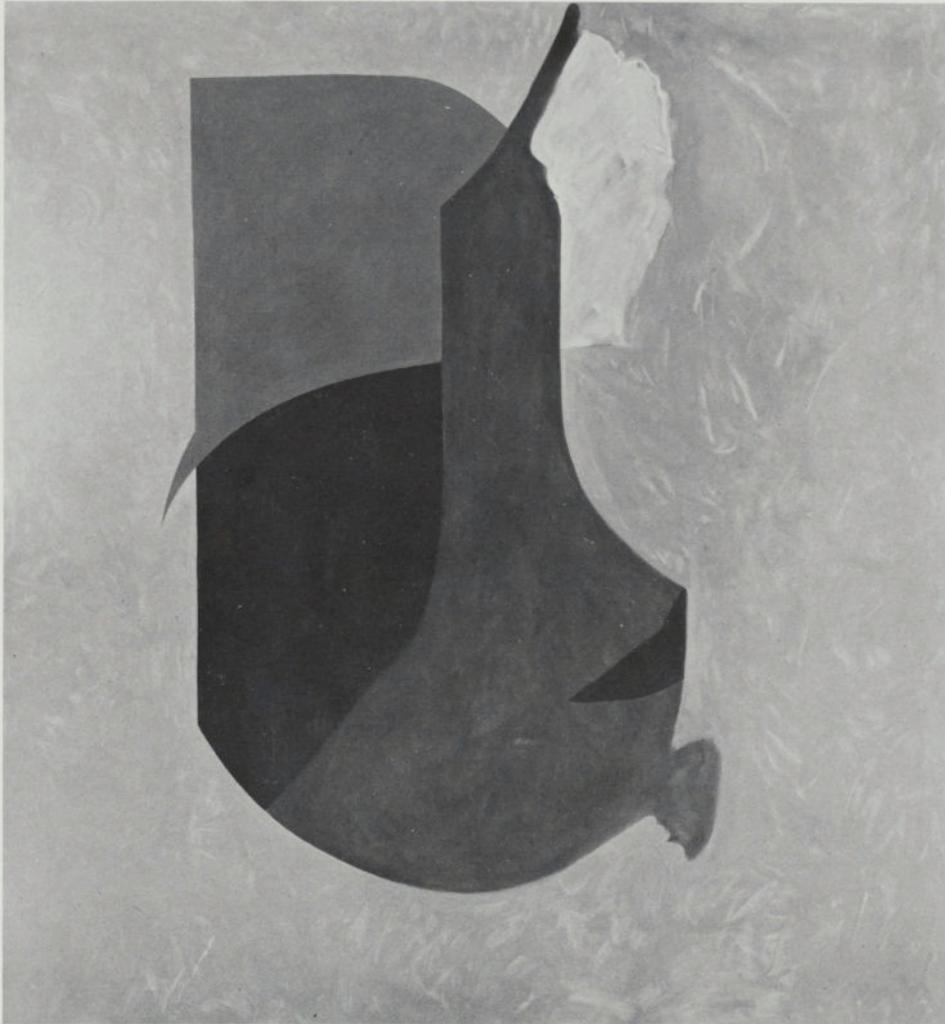
Leopold Plotek



15. *N.E.P. (March of the Nepman)*, 1981
huile sur toile
200 cm X 183 cm

17. *The lighthouse invites the storm,*
1981
huile sur toile
230 cm X 181,4 cm





16. *Fontaine des aveugles*, 1981
huile sur toile
202 cm X 182 cm

LEOPOLD PLOTEK

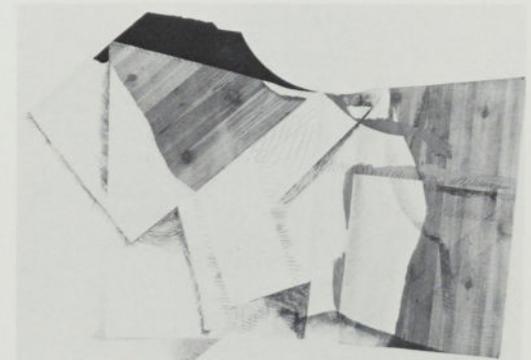
Né à Moscou, U.R.S.S. en 1948, il émigre au Canada en 1960 pour s'installer à Montréal. Il étudie les beaux-arts à l'Université Sir George Williams, 1967-70, ayant comme professeurs, notamment, Roy Kiyooka et Yves Gaucher. Ses intérêts premiers vont à la peinture et, en 1971, il se perfectionne au Slade School of Fine Arts, à Londres, sous la direction de Will Townsend. Il enseigne présentement au Département des beaux-arts de l'Université Concordia à Montréal.

Leopold Plotek poursuit une démarche picturale dense et réflexive. Dès 1971-72, remettant en question le format traditionnel, rectangulaire ou carré, de l'œuvre peinte, il abandonne le châssis comme support, découpe la toile et peint en accord avec la forme ainsi obtenue. Les travaux présentés en 1972 et en 1974 à la Galerie Véhicule Art (Montréal) s'inscrivent dans la lignée des explorations spatiales de la peinture américaine expressionniste des années soixante. Utilisant des couleurs vives sans observer de schémas définis tachistes ou géométriques, l'artiste élabore, sur des canevas irréguliers ou dans des dessins aux techniques mixtes, des compositions abstraites aux surfaces plates confrontées à certaines suggestions perspectivistes. Puis (Galerie Weissman, Université Sir George Williams, Montréal 1975), jouant sur l'avance et le recul de divers plans colorés, il explore, dans une série de toiles dépourvues de support et aux contours irréguliers (découpés et déchirés), des formes géométriques, complètes ou partielles (triangles, trapèzes, demi-cercles, bandes), tantôt définies par des arêtes précises, tantôt se dissolvant par effritement dans des zones laissées intactes. Le chevauchement et la superposition des portions colorées et des segments de canevas libres de pigment créent un espace ambigu, dont la structure dynamique déborde les

seules interactions géométriques. Les rapports support-surface sont de fait privilégiés entre autres par le mode d'application directe de la couleur sur la toile (canevas imbibé par l'émail). Rejetant les aspects séduisants ou ludiques, Plotek insiste sur les tensions entre les diverses possibilités de lecture de l'œuvre. Un retour progressif à la configuration périphérique rectangulaire (parallélogramme, trapèze) et une réduction de l'importance accordée au pliage préliminaire de la toile pour la déduction des formes internes et externes mettent en évidence l'élément couleur dans le développement d'une peinture qui veut défier le médium (Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975). La subtilité des coloris et des tonalités repose sur l'application de couches successives d'huiles et élimine les couleurs pures, ainsi que le blanc et le noir. L'alternance du brut et du peint dans le traitement de la toile affirme la matérialité et l'objectivité et repousse les préoccupations traditionnelles relatives à l'espace pictural (Galerie Optica, Montréal 1976).

La présentation à la Galerie Yajima (Montréal) en 1979 d'une série de peintures (huiles) et de dessins (crayons gras sur acétate), inspirés de la suite *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg et de réminiscences d'un voyage en Italie, instaure un retour à la toile tendue sur châssis et, toujours tributaire de plans monochromes, elle véhicule certains contenus référentiels. De grands tableaux au format presque carré articulent des pans stylisés et colorés (les rouges et les gris) en jeux d'arcs, de cintres et de courbes, suggérant des allusions architectoniques. Le traitement saturé de la couleur ramène à la surface de subtils contrastes entre texture et uniformité, arêtes vives et contours fluides, plans en alternance positive-négative. Le rembrunissement

des valeurs chromatiques (quasi opacité), allié à la hiérarchisation des formes, réfute tout espace atmosphérique et profondeur de champ et commande la lecture bidimensionnelle d'une œuvre aux connotations culturelles nouvelles (par titres et motifs, références à la musique [Chopin, Schönberg], à l'histoire [Renaissance, humanisme], littérature, architecture). Cette prédominance du rappel à un lieu d'une architecture, d'un souvenir, d'un vécu, se révèle fondamentalement ambivalente: les idéogrammes géométriques des grandes surfaces chromatiques sont confrontés aux affirmations modernistes du plan, la réalité externe référentielle étant soumise à un traitement formel bidimensionnel court-circuitant la représentation (les quatre tableaux présentés



Sans titre, 1972
papiers collés
121,9 × 182,9 cm

Collection Babs Shapiro
Photo: Alex Neumann



Mondestrunken, 1977
huile sur toile
228,6 × 182,9 cm

Collection de l'artiste
Photo: Yvan Boulerice, courtoisie de Yajima/Galerie,
Montréal

à *Six propositions*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979). La production dessinée de Leopold Plotek (*Le dessin de la jeune peinture*, Musée d'art contemporain, Montréal 1981) constitue un instrument de travail, de réflexion et de projection. Elle juxtapose le motif graphique à la surface picturale en une réappropriation de contenus autobiographiques non étrangers à certains éléments figuratifs.

Les œuvres récentes de Leopold Plotek (1980-81) (*Vox humana*, Yajima/Galerie, Montréal 1982, et *Peinture montréalaise actuelle*, Galerie d'art Sir George Williams, Université Concordia, Montréal 1982) demeurent fidèles à une préoccupation première pour la couleur, dont les registres se sont étendus, sobres et sombres (les bruns, bourgognes, violets, bleus), acides et percutants (les oranges, roses, turquoises, noirs). Les articulations par imbrications hiérarchisées de plans géométriques subvertis par un système de courbes et d'arabesques dégagent un motif central (détail grossi, point de vue rapproché, forme englobante), qui reformule la dichotomie forme-fond et évoque des notions de contenu. L'assemblage synthétique des masses de couleur aux surfaces délicatement travaillées où les couches supérieures semi-transparentes créent des oppositions entre brillance et matité, texture et uniformité, repose sur des angles inattendus et réintroduit le coin, rappel du coin du tableau, du coin qui encadre, entoure et délimite. Le recours à l'échelle monumentale hiératique et verticale suggère un nouvel espace pictural avec une profondeur et un champ variables. Quant aux contenus référentiels, ils peuvent être lus multiples, allusions critiques, culturelles, historiques, mais avant tout auto-réflexifs et discursifs.

J.B.



Il Frullino, 1979
huile sur toile
175 × 213 cm

Collection de l'artiste
Photo: Courtoisie du Musée des beaux-arts
de Montréal

Expositions individuelles

University College, Londres, Angleterre 1971.
Galerie Véhicule Art, Montréal 1972 et 1974.
Weissman Gallery, Université Sir George Williams, Montréal 1975.
Galerie Optica, Montréal 1976.
Yajima/Galerie, Montréal 1979 et 1982.

Expositions collectives

Galerie d'art de l'Université Sir George Williams, Montréal 1972.
Galerie Véhicule Art, Montréal 1972.
Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975 (exposition itinérante au Canada).
1972-76: Directions Montréal, Galerie Véhicule Art, Montréal 1976.
Foire de Bâle, Suisse, 1976.
Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal 1979.
Yajima/Galerie, Montréal 1980 et 1981.
Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981 (exposition itinérante au Québec).
Peinture montréalaise actuelle, les Galeries d'art Sir George Williams, Université Concordia, Montréal 1982.
Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Québec 75: Arts, Montréal 1975*.
Six propositions: Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979*.
Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981*.
Peinture montréalaise actuelle, Les Galeries d'art Sir George Williams, Université Concordia, Montréal 1982, 48 p. Ill. Texte de Sandra Paikowsky.

2- Articles de presse et de revues

Gilles Toupin, «St-Louis et Plotek», *La Presse*, Montréal, 2 février 1974.
«Some not-so-well-known artists display», *The Gazette*, Montréal, 9 février 1974, p. 48.
Virginia Nixon, «Gallery round-up: Sir George Williams», *The Gazette*, Montréal, 1er mars 1975, p. 48.
Georges Bogardi, «Toward definitions», *The Montreal Star*, 8 mars 1975, p. D-5.
Gilles Toupin, «d'une exposition à l'autre», *La Presse*, Montréal, 8 mars 1975, p. D-20.
voir les articles sur «Québec 75»*.
«Optica», *Parachute*, no 5, hiver 1976, p. 35.
Georges Bogardi, «Beyond history», *The Montreal Star*, 30 octobre 1976, p. D-5.
René Viau, «Entre Pierrot Lunaire, le Coca-Cola... et Matane», *Le Devoir*, Montréal, 24 avril 1979.
Henry Lehmann, «An escape from the present», *The Montreal Star*, 28 avril 1979, p. D-4.
Virginia Nixon, «Exhibit has a thirst for Coke», *The Gazette*, Montréal, 5 mai 1979, p. 36.

Gilles Toupin, «Lee Plotek: Peintures de la suite 'Pierrot lunaire'», *La Presse*, Montréal, 10 mai 1979, p. B-8.

Lucie Dorais, «Leopold Plotek: Yajima/Galerie, April 19-May 12», *Artscanada*, vol. XXXVI, no 2, nos 228-229, août-septembre 1979, p. 43-44.

Louise Beaudry, «Lee Plotek: Galerie Yajima - avril 1979», *Parachute*, no 16, automne 1979, p. 49.

voir les articles sur «Six propositions» (1979)*.

voir les articles sur «Le dessin de la jeune peinture» (1981)*.

René Viau, «Des éclats apaisés», *Le Devoir*, Montréal, 13 février 1982, p. 29.

Gilles Toupin, «La peinture qui se fait: Lavoie, Mill, Plotek et Reigl», *La Presse*, Montréal 20 février 1982, p. C-21.

Laurence Sabbath, «Leopold Plotek», *The Gazette*, Montréal, 27 février 1982.

Jean Tourangeau, «Des manières différentes de traiter la peinture: peinture montréalaise actuelle», *La Presse*, Montréal, 17 avril 1982, p. D-20.

René Viau, «Dix-neuf tableaux...», *Le Devoir*, Montréal, 17 avril 1982.

Laurence Sabbath, «Smaller shows a good indication of the state of the art», *The Gazette*, Montréal, 24 avril 1982, p. D-14.

Diana Nemiroff, «Leopold Plotek: Yajima Gallery, Montreal feb. 6-march 6», *Vanguard*, vol. II, no 4, mai 1982, p. 27.

Pierre Landry, «Léopold Plotek: Yajima/Galerie, Montréal 6 février - 6 mars 1982», *Parachute*, no 27, été 1982, p. 36

Diana Nemiroff, «Rhetoric and figure in Montreal Painting Now», *Parachute*, no 27, été 1982, p. 22-27.

R O L A N D P O U L I N

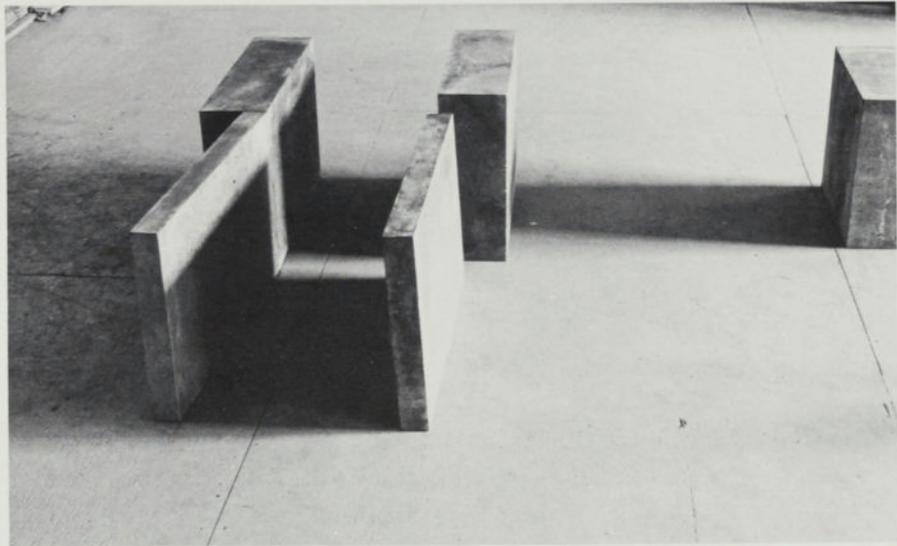
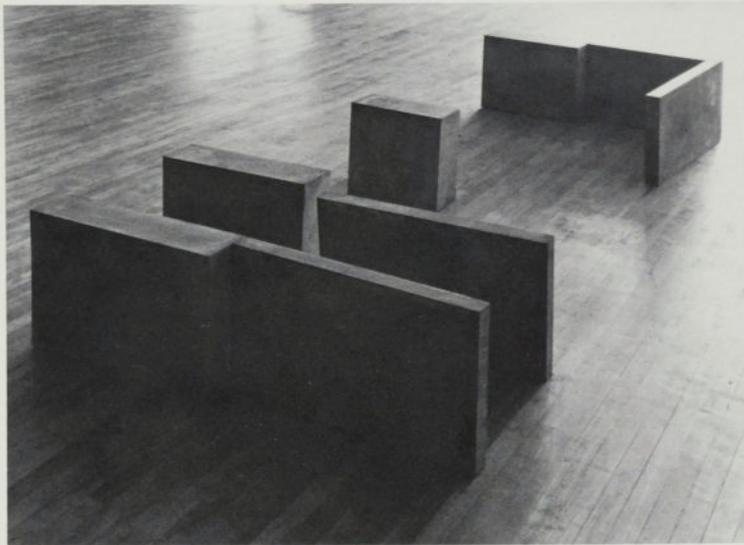
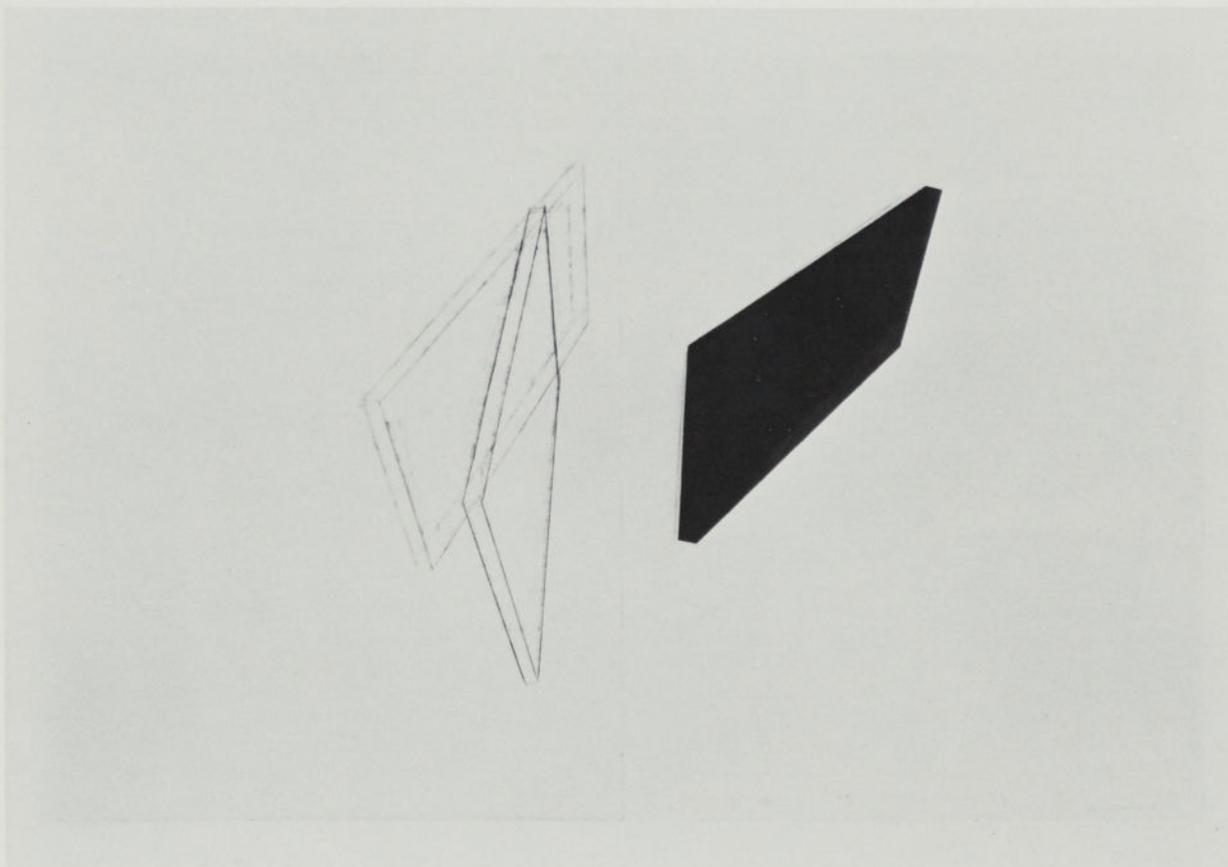


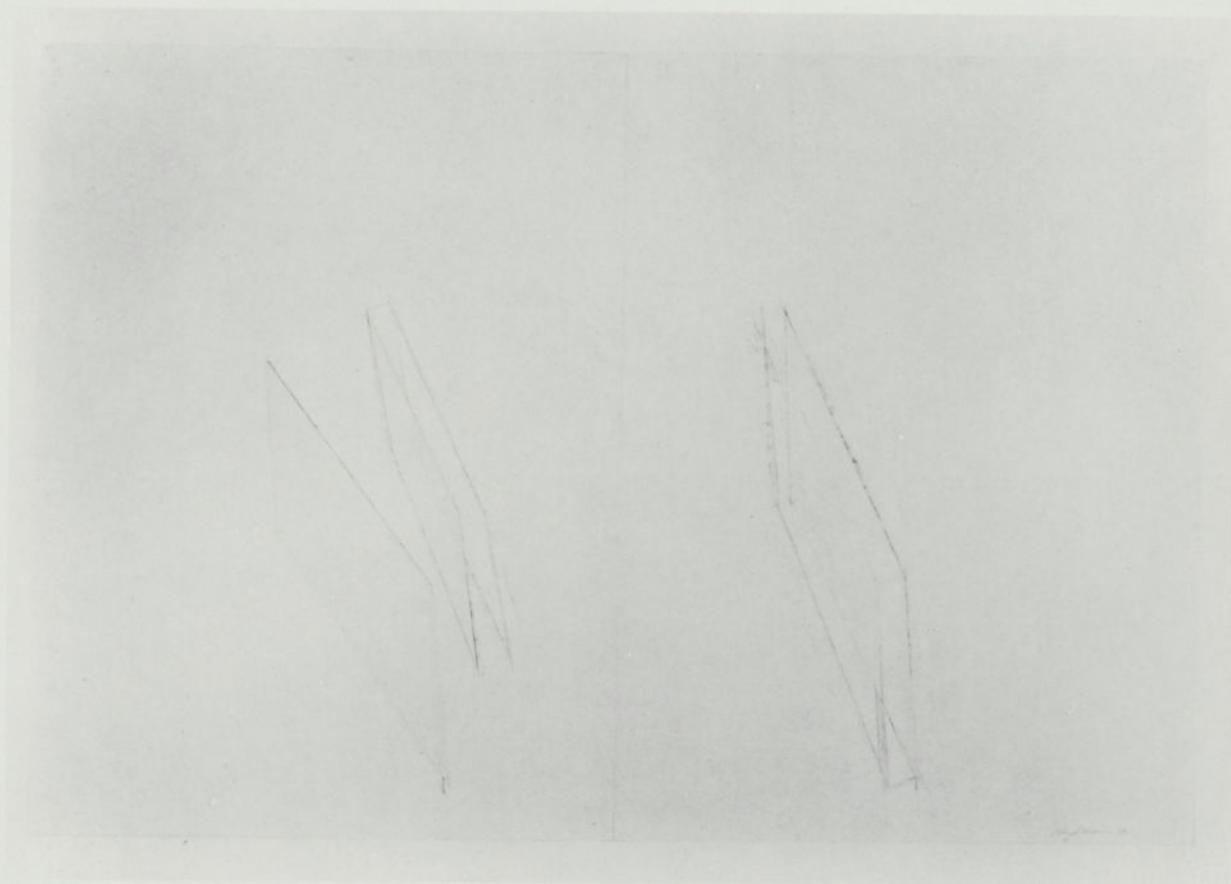
Photo: R. Poulin



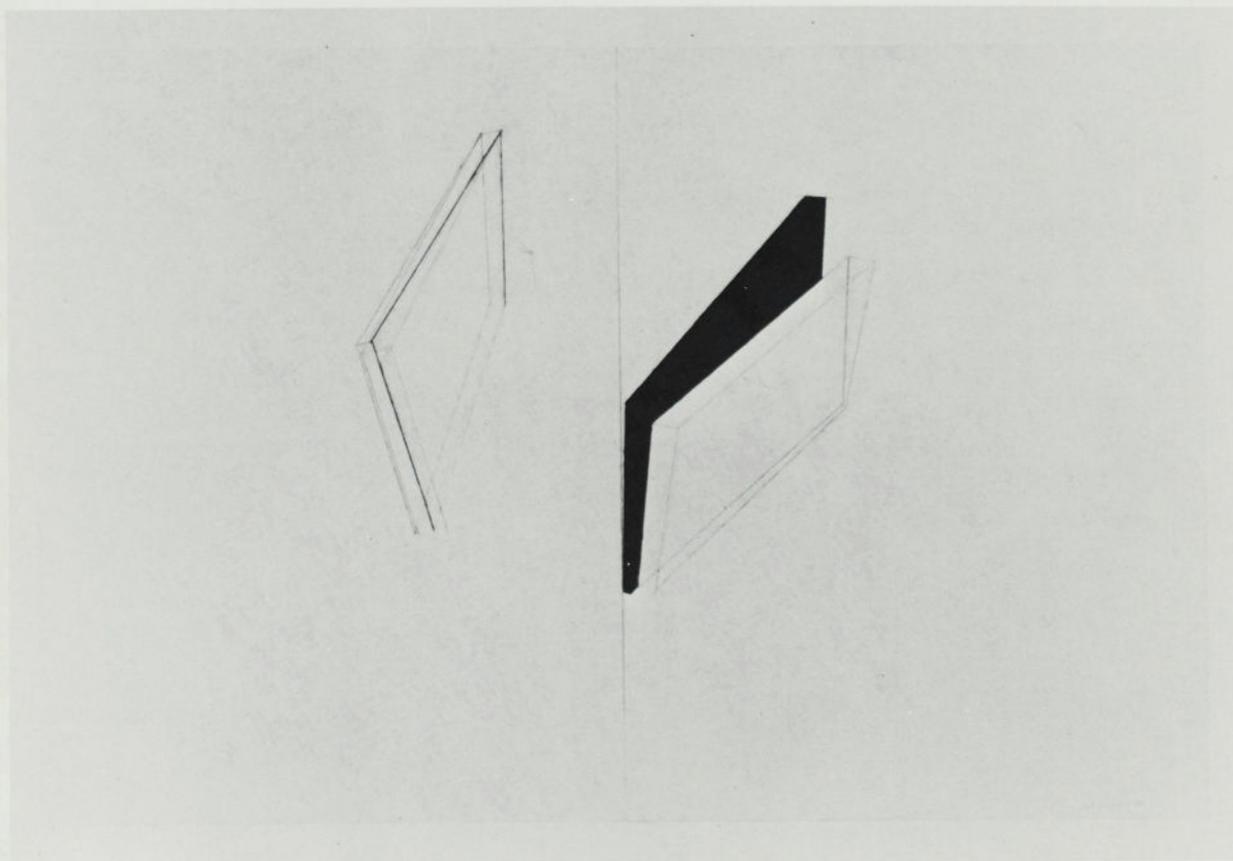
18. *Ombres portées*, 1981
ciment alumineux
42,5 cm X 133 cm X 333 cm



19. *Sans titre #5-82*, 1982
fusain et papier collé sur papier
93 cm × 129 cm



20. *Sans titre #8-82*, 1982
fusain, gouache et papier collé sur
papier
93 cm X 129 cm



21. *Sans titre #9-82*, 1982
fusain, gouache et papier collé sur papier
93 cm X 129 cm

ROLAND POULIN

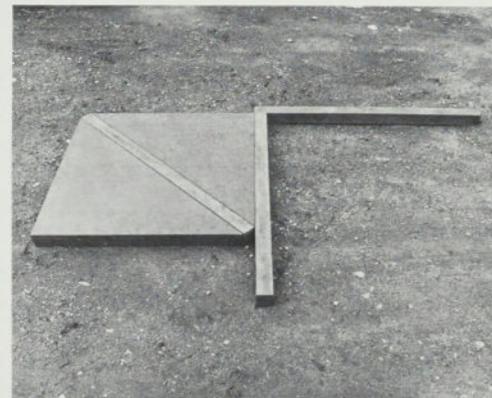
Né à Saint-Thomas, Ontario, en 1940, il vit à Montréal depuis 1944. Il a étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1964-69, pratiqué d'abord la peinture pour passer progressivement aux reliefs, projets d'art intégré avec Mario Mérola en 1969, puis, dès les années 70, il se consacre exclusivement à la sculpture et au dessin. Il a enseigné la sculpture à l'École des arts visuels de l'Université Laval, participé à la fondation de la revue d'art contemporain *Parachute*, vit et travaille présentement à Montréal.

Roland Poulin explore rigoureusement et systématiquement les notions de lumière et de temps de perception, ainsi que les rapports qu'entretient l'œuvre avec l'espace de représentation. Les sculptures lumineuses en plexiglas de 1970 articulent à angles aigus des plans transparents sur lesquels le sculpteur dirige une lumière blanche pour isoler ces structures aux arêtes vives de l'obscurité ambiante (Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal). Il s'attarde un moment au néon puis entreprend l'élaboration de structures lumineuses aux rayons lasers. Ces structures immatérielles (I Musée d'art contemporain, Montréal 1971, II Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal 1972, III Musée du Québec, Québec 1973, et IV Galerie III, Montréal 1973) tracent dans l'espace un réseau de faisceaux lumineux réfléchis sur les surfaces murales par des miroirs, visibles à travers des écrans de fumée et transformables par le spectateur qui, de sa présence, coupe ou modifie les rayons. Ces rayons rouges (hélium-néon) en configurations géométriques relèvent de l'énergie pure et illustrent le concept de l'objet-sculpture dématérialisé exploitant simultanément la lumière, l'espace et le temps. À l'extérieur des galeries et musées, des événements éphémères viennent ponctuer les présentations. Roland Poulin s'intéresse

également à la réalisation de projets utopiques mettant en œuvre les transformations possibles de l'énergie.

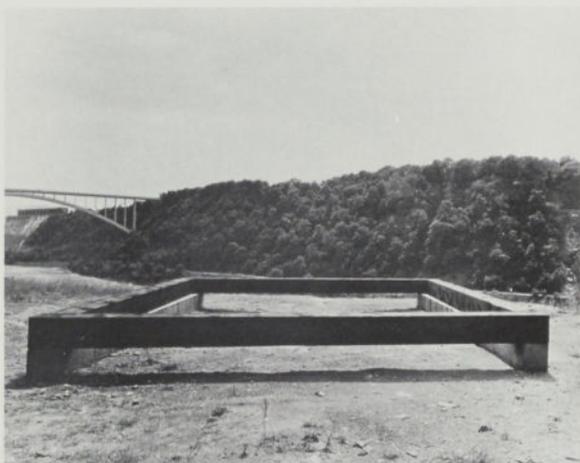
Puis, en 1974-75, tout en demeurant fidèle à sa problématique initiale, le sculpteur délaisse les matériaux coûteux et spectaculaires pour utiliser le carton et le contreplaqué, les treillis métalliques, les plaques de verre, la glaise et le graphite avec lequel il crée des éléments juxtaposés relevant d'une matérialité et d'une physicalité strictes. Refusant toute illusion et toute référence au connu, les sculptures deviennent alternances de vides et de pleins, jouant sur l'opacité, la transparence, la densité, la rugosité, etc. Poulin travaille en accord avec la gravité, il n'érige ni ne construit, il dispose en aplat des carrés de contreplaqué recouverts ou non de treillis, étalés au sol en développements sériels horizontaux (Véhicule Art, Montréal 1974). Le caractère répétitif, les qualités de surface subtiles dues à une manipulation minimale et les combinaisons variables de matériaux en alternance et en superposition (glaise et treillis, verre et treillis, ciment et treillis, cartons...) mettent en évidence les notions d'unité de base, de séquence et d'infini et soulignent l'importance des relations spatiales entretenues entre le spectateur et les sculptures. Poulin privilégie une échelle de grandeur en accord avec le corps qui regarde et se déplace aux prises avec une multiplicité de points de vue.

Le vocabulaire formel de Roland Poulin devient de plus en plus réducteur ainsi qu'en témoignent les sculptures présentées à la Galerie B en 1976. Ces sculptures linéaires, poutres de bois (cèdre) noircies à la créosote et couchées au sol, reposent sur une juxtaposition d'éléments entretenant entre eux des rapports mathéma-



Sans titre, 1977
ciment alumineux, bois et créosote
180 × 300 × 8 cm

Collection Musée des beaux-arts de Montréal
Photo: Gabor Szilasi



Sans titre, 1977

bois

61 × 563 × 593 cm

Collection Galerie Nationale du Canada

tiques rigoureux et une intervention calculée au niveau des coupes et des déplacements. L'utilisation de pièces quasi conformes aux modèles de fabrication en série disponibles sur le marché (poutres de 4" × 4" ou 4" × 8" de longueur variable) confirme une volonté d'épuration de l'œuvre d'art et facilite la lecture des relations fonctionnelles des éléments. La standardisation de ces derniers n'est cependant pas absolue et cède le pas à une plus grande autonomie d'expérimentation, de modification et de mise en relation en atelier.

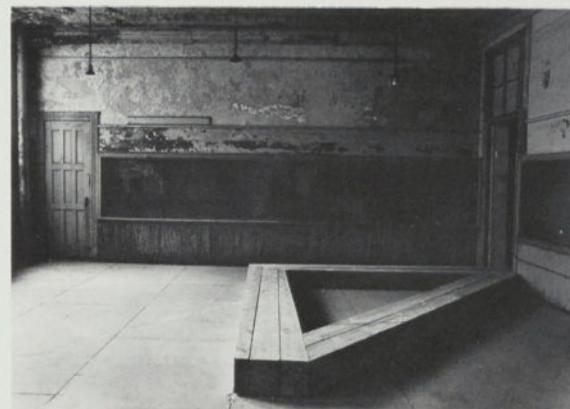
Les sculptures de 1977 proposent un aspect structural ambigu où l'équilibre des masses, poutres de ciment confrontées à des triangles virtuels ou réels suggérés par des plaques de contreplaqué, est tributaire en quelque sorte du traitement des surfaces, la facture du bois imbibé de kérosène se rapprochant de celle poreuse et sombre du béton. Le sculpteur fait appel à des schémas de composition extrêmement recherchés rejetant l'évidence et la facilité. L'œuvre extérieure de Artpark 1977 avec ses quatre poutres de pin créosotées (12" × 12") disposées en forme de trapèze sur deux poutres non traitées se transforme en un carré optique redevable aux corrections subtiles de perspectives, aux dénivellations du terrain et aux rapports de vides et de pleins. 1978-79-80, le travail s'attarde à la périphérie et la présence d'un vide central, perçu comme un carré ou un triangle, devient primordiale. La projection des ombres et l'absence de lumière ainsi centralisées créent une accumulation de contradictions suggérant de multiples déchiffrements. Procédant d'un système d'oppositions binaires (masse de la périphérie/vider central, ombre/lumière, horizontalité/verticalité), les sculptures se décodent avec complexité: angles droits et angles aberrants, biseautages à

peine perceptibles des poutres de ciment, décalage subtil, équilibre immuable et précaire. La spéculation est ouverte et joue sur les temps de perception et de mémorisation de l'œuvre. Par un vocabulaire formel concentré basé sur des propositions géométriques légèrement perverses, le sculpteur réfute la notion de volume au profit de celle de masse, le béton, matériau lourd, compact, resserré et sombre, affirmant une dense matérialité. A partir de formes élémentaires, voire même archétypales (carré, triangle), chaque portion de sculpture est déposée au sol, détachée, autonome et, techniquement transférable jusqu'au moment où, par la circularité de l'œuvre et la vision périphérique du spectateur, la subversion opère et le motif du pourtour apparaît tronqué (ex. par de légères variations obliques dans la régularité des poutres) et la configuration interne (soit le vide) en conformité avec le modèle visé. Sans modifier pour autant l'échelle des sculptures (sensiblement 1,50 m linéaire par élément), les poutres tendent à devenir murets et une série de sculptures réalisées en 1980 à partir de la notion d'Ouroboros (le serpent qui se mord la queue) illustre, par des poutres de longueur et de volume variables, l'inclusion d'une seconde structure à l'intérieur d'une première plus ou moins carrée, plutôt trapézoïdale. L'illusion-allusion spirale-carré confond la simplicité première de l'œuvre. L'éclairage naturel réaffirme l'immanence de l'ombre dans le vide central qui, dans les œuvres plus récentes (1982) se transforme en couloir, tranchée au sein d'une configuration ouverte. L'équilibre des tensions entre les divers éléments d'une impossible imbrication se résout par un savant dosage d'ombre et de lumière, cette dernière soulignant les surfaces opaques des plans massifs dressés en équerre, et l'ombre accentuant certains angles intérieurs et le décalage entre murets quasi

parallèles. La pratique sculpturale de Roland Poulin s'avère réflexive et déductive. Elle se génère à partir de ses propres paramètres, évoluant et se transformant avec rigueur et invention.

Parallèlement à sa production de sculpture, Poulin a maintenu, au cours de ces années un intérêt constant pour le dessin. Outre la présentation quasi systématique de dessins lors de ses expositions personnelles, il a également participé à des manifestations exclusivement consacrées au dessin. (*III Dessins du Québec*, 1976, *The Second Dalhousie Drawing Exhibition*, Halifax 1977, *50 Canadian Drawings*, Beaverbrook Art Gallery, 1977,...). Ses propositions dessinées sont variées et ne relèvent pas de l'illustration de sa problématique sculpturale. Avec ses grandes surfaces sérielles de carton perforé et recouvert de cire et de graphite (1975), ses études de vecteurs cruciformes jumelés (1977), ses recherches de formats, Poulin tente d'inscrire à la surface bidimensionnelle une accumulation complexe d'informations. Il rompt avec la planéité et réinstalle un certain espace illusionniste où, par le groupement deux à deux des dessins, il introduit le flottement de motifs complémentaires suivant une échelle différente. La coexistence des deux feuilles de papier et la stratification des données procèdent par collage et découpage, retrait, cache et ajout, un travail sur le blanc et le noir, l'opaque, le transparent, les plans, le vide. Le schéma binaire de composition s'accorde à la simultanéité et à l'alternance de perception et présente des notions de brèches, de couloir.

J.B.



P.S.I., 1978
bois
25 X 366 X 366 cm
Photo: Pierre Boogaerts

Expositions individuelles

- Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal 1970.
Structure immatérielle I, Musée d'art contemporain, Montréal 1971.
Structure immatérielle II, Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal 1972.
Structure immatérielle III, Musée du Québec, Québec 1973.
Structure immatérielle IV, Galerie III, Montréal 1973.
Galerie Véhicule Art, Montréal 1974.
Galerie B, Montréal 1976.
P.S. I (Projects Studios One), New York 1978.
Galerie Marielle Mailhot, Montréal 1979.
Mercer Union Gallery, Toronto 1980.
Galerie France Morin, Montréal 1980.
49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York 1981.
Galerie France Morin, Montréal 1982.

Expositions collectives

- Arts intégrés*, École des Beaux-Arts de Montréal, 1969.
Concours artistiques de la Province de Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1969.
Electric Gallery, Toronto 1971.
Association des sculpteurs du Québec, Galerie Espace, Montréal 1972.
Création Québec, Art 3-72, Bâle, Suisse 1972.
Musée d'Ixelles, Belgique 1972.
SCAN, Vancouver Art Gallery, Colombie britannique 1972.
Electric Museum, Musée d'art contemporain, Montréal 1974.
Plein air, Musée d'art contemporain, Montréal 1974.
Véhicule in Transit, Simon Fraser University, Vancouver, Open Space, Victoria, Colombie britannique et Clouds'n Water, Calgary, Alberta 1975.
Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975 (exposition itinérante au Canada).

Galerie d'art du C.E.G.E.P. de Matane, Québec 1975.
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976 (exposition itinérante au Canada).
 1972-1976: *Directions Montréal*, Galerie Véhicule Art, Montréal 1976.
The Second Dalhousie Drawing Exhibition, Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nouvelle-Écosse 1977.
 03-23-03, *Premières rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal 1977.
50 Canadian Drawings, Beaverbrook Art Gallery, Frédéricton, Nouveau-Brunswick 1977 (exposition itinérante dans les Maritimes).
Onze sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain, Montréal 1977.
 Artpark, Lewiston, New York, U.S.A. 1977.
Tendances actuelles, participation canadienne à la 10e Biennale de Paris, Centre culturel canadien, Paris 1977.
 Foire de Bologne, Italie 1977.
 London Art Gallery, Ontario 1977.
 Galerie nationale du Canada, Ottawa 1978.
Artist Space, Artpark, New York, U.S.A. 1978.
Sculptures out of Doors, Agnes Etherington Art Centre, Queens University, Kingston, Ontario 1978.
 Art Gallery of Greater Victoria, Colombie britannique, 1980.
Pluralités, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1980.
La sculpture au Québec 1970-80, Musée d'art contemporain, Montréal et Centre culturel de Chicoutimi, Québec 1980.
 Montréal, Alberta College of Art Gallery, Calgary, Alberta 1981.
Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Roland Poulin: rayons lasers et faisceaux lumineux, Musée d'art contemporain, Montréal 1971, n.p. Ill. Textes de Henri Barras, A. Gundjian et de l'artiste. (expo. indiv.).
Création Québec, Ministère des Affaires culturelles, Québec 1972, 140 p. Ill. Texte de Roland Boulanger.
SCAN: Survey of Canadian Art Now, Vancouver Art Gallery, 1972, n.p. Préface de Doris Shadbolt.
Plein air '74, Musée d'art contemporain, Montréal 1974, dépliant n.p. Ill. Texte de Alain Parent.
Québec 75: Arts, Montréal 1975*.
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.
The Second Dalhousie Drawing Exhibition, Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nouvelle-Écosse 1977, n.p. Ill. Texte de Bruce Ferguson.
 03-23-03: *Premières rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal, 1977*.
Montréal maintenant! London Art Gallery, Ontario 1977, n.p. Ill. Introduction de Kate Mc Cabe.
Onze sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain, Montréal 1977, n.p. Ill. Texte de Alain Parent.
Tendances actuelles, Centre culturel canadien, Paris 1977, 34 p. Ill. Textes de Yves Pépin, Georges Bogardi, Normand Thériault, Gilles Toupin.
Claude Mongrain/Roland Poulin, Art Gallery of Greater Victoria, Colombie britannique, 1980, n.p. Ill. Textes de Willard Holmes (expo. indiv.).
Pluralités 1980, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1980*.
Roland Poulin, Roland Poulin éditeur, Montréal 1981, 20 p. Ill. Texte de Robert Mélançon (expo. indiv.).
 Montréal, Alberta College of Art Gallery, Calgary 1982, n.p. Ill. Préface de Val Greenfield, introduction de Diana Nemiroff.

2- Articles de presse et de revues

«Préparer les arts de demain», *La Presse*, Montréal, 12 avril 1969.
 Michael White, «Being called an artist is a limiting title», *The Gazette*, Montréal, 28 novembre 1970.
 Michael White, «Lasers become an art form», *The Gazette*, Montréal, 30 octobre 1971, p. 55.
 France Morin, «Structure immatérielle de Roland Poulin», *Le Devoir*, Montréal, 6 novembre 1971.
 Terry Kirkman, Judy Heviz, «Aroma of incense leads to futuristic sculptures», *The Montreal Star*, novembre 1971.
 Michèle T.-Gillon, «Les structures immatérielles de Roland Poulin», *Vie des Arts*, no 65, hiver 1971-1972, p. 77-78.
 Jean-François Lanouette, «Roland Poulin à la Sauvegarde: structure immatérielle 2», *Médiart*, vol. 1, no 4, mars 1972, p. D-4.
 Claude Daigneault, «Jeux de lumière et d'espace», *Le Soleil*, Québec, 5 mai 1973, p. 46.
 «Une exposition de Roland Poulin au Musée du Québec», *L'Action-Québec*, 12 mai 1973.
 Michael White, «Roland Poulin», *The Gazette*, Montréal, 2 juin 1973, p. 30.
 Luce Vermette, «Roland Poulin: structures immatérielles et utopies», *Vie des Arts*, vol. XVIII, no 73, hiver 1973-1974, p. 59-61.
 Gilles Toupin, «La fée électricité sera au musée», *La Presse*, Montréal, 2 mai 1974, p. E-2.
 Pierre Vallières, «Un mois consacré à l'électricité et à l'ordinateur», *Le Devoir*, Montréal, 11 mai 1974, p. 14.
 Virginia Nixon, «Arty electricity, real life, old shoes and art behind bars», *The Gazette*, Montréal, 11 mai 1974.
 Henry Lehmann, «Perfectly shocking», *The Montréal Star*, 18 mai 1974, p. D-10.
 Gilles Toupin, «L'électricité se met à table à bas voltage», *La Presse*, Montréal, 18 mai 1974, p. E-20.
 Jo-Anne Danzker, «Le musée électrique», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 3, no 3, mai-juin 1974, p. 2-3.

- « Plein Air '74 », *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 3, no 4, juin-septembre 1974, p. 4-5.
- Henry Lehmann, « Divergent styles mirror the facets of art », *The Montreal Star*, 19 octobre 1974.
- Gilles Toupin, « D'une exposition à l'autre/Roland Poulin », *La Presse*, Montréal, 26 octobre 1974, p. E-19.
- Claude Gosselin, « Y a-t-il un art 'd'avant-garde' ? », *Le Devoir*, Montréal, 26 octobre 1974, p. 18.
- « Reviews not enough », *The Montreal Star*, 31 août 1975, p. C-12.
- Roland Poulin, « Notes 1974-75 », *Parachute*, no 1, octobre-novembre-décembre 1975, p. 24-27.
- Voir les articles sur « Québec 75 »*.
- Voir les articles sur « Cent onze dessins du Québec » (1976)*.
- Georges Bogardi, « Beyond history », *The Montreal Star*, 30 octobre 1976, p. D-5.
- Gilles Toupin, « Roland Poulin : au nom de l'art », *La Presse*, Montréal, 6 novembre 1976, p. D-24.
- « Roland Poulin, à la galerie B », *Le Devoir*, Montréal, 13 novembre 1976, p. 28.
- France Morin, « Roland Poulin à la Galerie B », *Parachute*, no 5, hiver 1976, p. 35.
- Gilles Toupin, « Onze sculpteurs d'ici en quête d'un nouveau langage », *La Presse*, Montréal, 20 août 1977.
- Alain Parent, « Onze sculpteurs canadiens », *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 6, no 2, septembre-novembre 1977, p. 7.
- « Nombreux artistes à la saison automnale canadienne à Paris », *La Presse*, Montréal, 22 septembre 1977, p. C-12.
- Lise Moreau, « Les peintres canadiens à Paris », *Le Devoir*, Montréal, 12 novembre 1977.
- France Morin, « Artpark 1977 : du 29 juin au 18 septembre », *Parachute*, no 8, automne 1977, p. 38-40.
- Eileen Thalenberg, « Site Work some sculpture at Artpark 1977 », *Artscanada*, vol. XXXIV, no 3, nos 216-217, octobre-novembre 1977, p. 16-20.
- Virginia Nixon, « Montreal Sculpture Scene », *Artmagazine*, juin 1978*.
- Virginia Nixon, « Art Notes », *The Gazette*, Montréal, 9 février 1979.
- Gilles Toupin, « 1 peintre et 2½ sculpteurs », *La Presse*, Montréal, 10 février 1979, p. E-19.
- René Viau, « Roland Poulin : la sculpture en relation avec le corps », *Le Devoir*, Montréal 17 février 1979, p. 25.
- Jean Tourangeau, « Mongrain et Poulin : Structure contre instinct », *Vie des Arts*, vol. XXIV, no 96, automne 1979, p. 41-43.
- Andrew Scott, « Roland Poulin/Claude Mongrain : Art Gallery of Greater Victoria », *Vanguard*, vol. 9, no 3, avril 1980, p. 19-20.
- Voir les articles sur « Pluralités 1980 »*.
- Voir les articles sur « La sculpture au Québec 1970-1980 »*.
- Jean Papineau, « Notes préliminaires pour accompagner Quadrature de Roland Poulin », *Parachute*, no 20, automne 1980, p. 34-35.
- René Viau, « Le sculpteur Roland Poulin nous amène à la limite du vertige », *Le Devoir*, Montréal 21 novembre 1980, p. 18.
- Virginia Nixon, *The Gazette*, Montréal, 22 novembre 1980 p. 110.
- Gilles Toupin, « Roland Poulin : les jeux de l'Ourobouros », *La Presse*, Montréal, 29 novembre 1980, p. B-22.
- Jean Tourangeau, « Dix ans de sculpture au Québec : 1970-1980 », *Ateliers*, décembre 1980-janvier 1981*.
- René Viau, « Roland Poulin : tensions dans le secteur », *Le Devoir*, Montréal 24 avril 1982.

LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z
1980

Détails

Depuis 1979 mon but est clair: réaliser le Parc de la langue française. Créer un lieu extérieur et permanent où chaque individu pourra se promener au sein de tout le vocabulaire de la langue française. Le terrain devient alors une topologie vivante et naturelle où la lecture s'inscrit à l'intérieur d'une séquence langagière précise: les mots et leur pouvoir émissif.

En ce qui a trait à l'œuvre présentée ici: LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z 1980, il est la suite directe de mon travail fait sur Flaubert présenté à la Galerie Nationale du Canada en 1980 dans le cadre de l'exposition Pluralités.

LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z 1980, exposé pour la première fois à l'automne 1981 à New-York au centre P.S.1., est d'abord et avant tout un texte: essai visuel et ethnographique montrant un long travail de découpage et de transfert. Menée sur une période d'une année entière (1980-81), cette écriture de la séparation lumineuse met en évidence une façon différente de traiter un texte; une réalité. Par cette méthode de découpage et de séparation, le mot est ici dissocié de sa propre définition. Il quitte ainsi son vécu, son histoire et sa famille pour rejoindre sur un même plan unique une société d'autres individus ayant une démarche similaire: se mettre debout.

Avec LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z 1980 les mots se sont levés.

Cet ensemble de mots-découpés que l'on peut voir ici, contient toutes les entrées disponibles dans l'édition 1980 du Petit Robert; soit près de 60 000. Il y a donc là quelque 60 000 mots découpés qui ont été plantés par ordre

alphabétique. Certains ont clairement été distancés (de A à Bouillotte)⁽¹⁾, les autres (le groupe compact du centre) demeurent en position compilée (près de 55 000).

Pourquoi?

On peut se demander pourquoi faire un projet semblable. À cela, plusieurs réponses sont possibles. La plus essentielle quant à moi, est le simple goût du travail.

Découper ces quelque 60 000 mots et datations fut pour moi une véritable séance d'écriture. Une écriture de lumière où, par le moyen d'un crayon-couteau, les multiples fentes du découpage propulsaient l'écart de la ténuité au rang de l'énumération. Par ce transfert d'une incision à sa situation langagière, l'écriture non-imprimante de ce geste découpé acquérait l'ultime passion d'être à la fois complète et non-là. C'est, pour ainsi dire, le pourtour du mot via son identification première. Passant de la page du dictionnaire Robert à celle que représente LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z, le mot et son année d'origine se déplacent d'un espace privé à un autre (disons gigantesque) pour changer de position: de couché à debout. Ils passent donc de la réflexion à l'action et témoignent ensemble de leur situation géographique en rejoignant ainsi cette notion que j'appelle le gigantisme privé.

Découper la lecture par une écriture de ce type, c'est tendre le lieu d'un savoir à de multiples perceptions différentes. C'est tenter une percée, au sens premier du terme, au sein même d'un code vivant et complexe.

1) Ce sont les dimensions de la pièce (24' × 28') qui ont fixé cette nomenclature

Ici, par cette œuvre, le dictionnaire peut être vu en tant que tout dissociable. C'est-à-dire un ensemble visible composé de deux parties distinctes: sources et ramifications informatives. Mais également un travail de transformation de la matière qui par cela même en modifie le propos; la quête.

Toutes ces heures (de huit à dix par jour) passées à découper, fixer puis recouper à nouveau pour finalement en arriver à planter un mot et sa datation dans une nouvelle page, tout cela marque et perfectionne le langage. C'est le rendre concret, matériau; touchable. En exécutant tout ce travail, j'ai du coup retranscrit toutes les entrées du Petit Robert sans avoir formé la moindre lettre. Il s'est donc passé là une nouvelle calligraphie donnant parole à l'espacement plutôt qu'au rayonnement; au pourtour via le contour. Ce fut à mot détaché que s'est effectué le transfert mentionné plus haut. Un transfert par contre qui ne tient compte ici que des mots et non de leurs définitions; ceci constituant un second travail: LES 2130 PAGES MIROIRS.

C'est donc dire que LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z 1980 est la première partie d'un ensemble comprenant également LES 2130 PAGES-MIROIRS. D'un côté il se trouve les mots seuls, et d'un autre leurs définitions respectives.

Pour cette exposition j'ai décidé de ne présenter que la première partie, soit LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z 1980. Ultérieurement, lorsque LES 2130 PAGES-MIROIRS seront terminées, il sera possible, et c'est souhaitable, de présenter les deux parties: LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z 1980 entouré des 2130 PAGES-MIROIRS.

Dé-taire

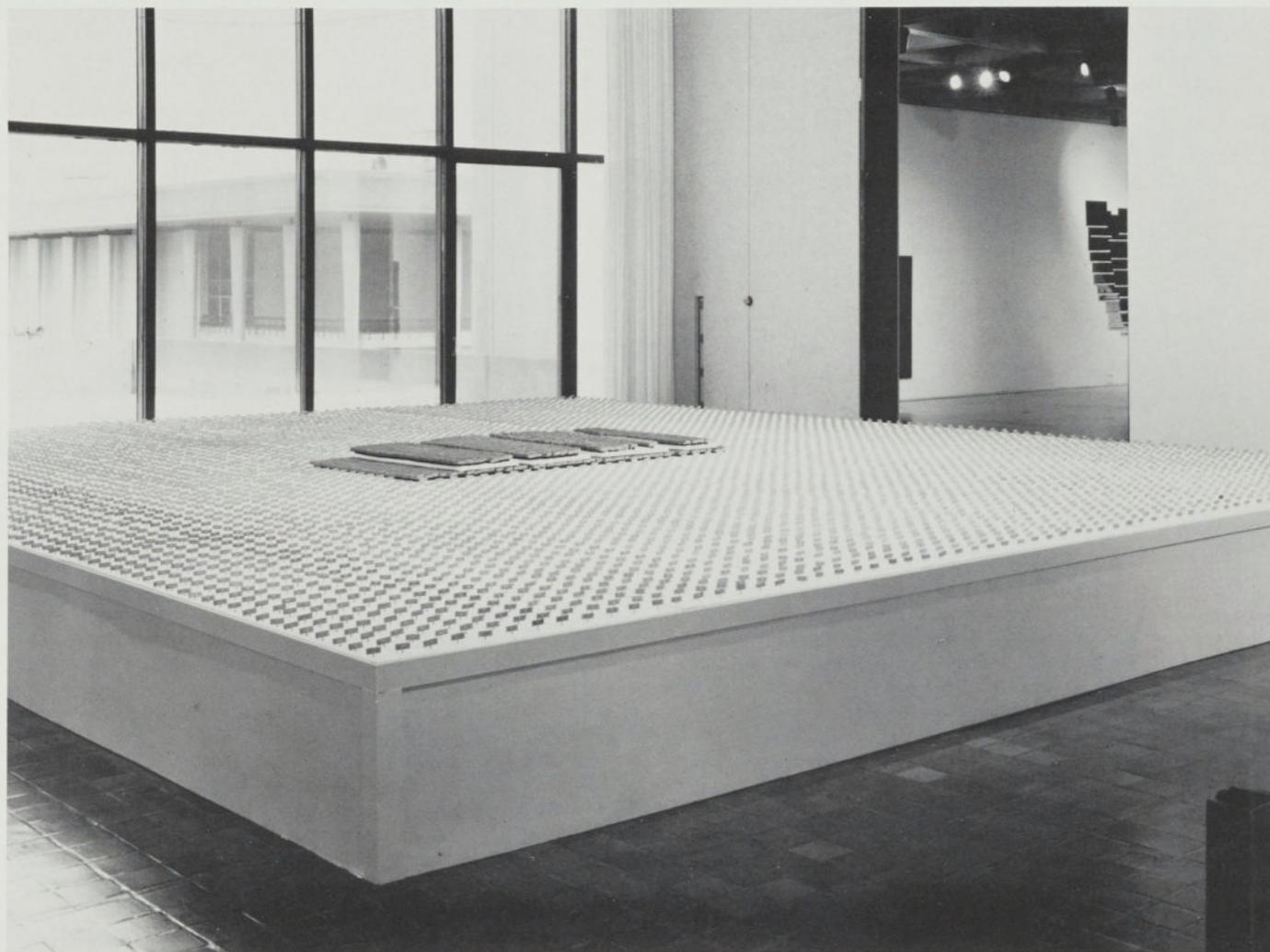
De tous ces mots qui veulent prendre la parole (puisqu'ils sont debout) et dont l'on peut quasiment faire le tour, il faut retenir qu'en cette position ils fixent la lecture et ses dénombrements. On peut donc parler des déblocages narratifs de la raison puisque le propos de ce qui est ici présenté s'apparente en tous points aux manies du savoir et de la mémoire: cumuler pour mieux effacer.

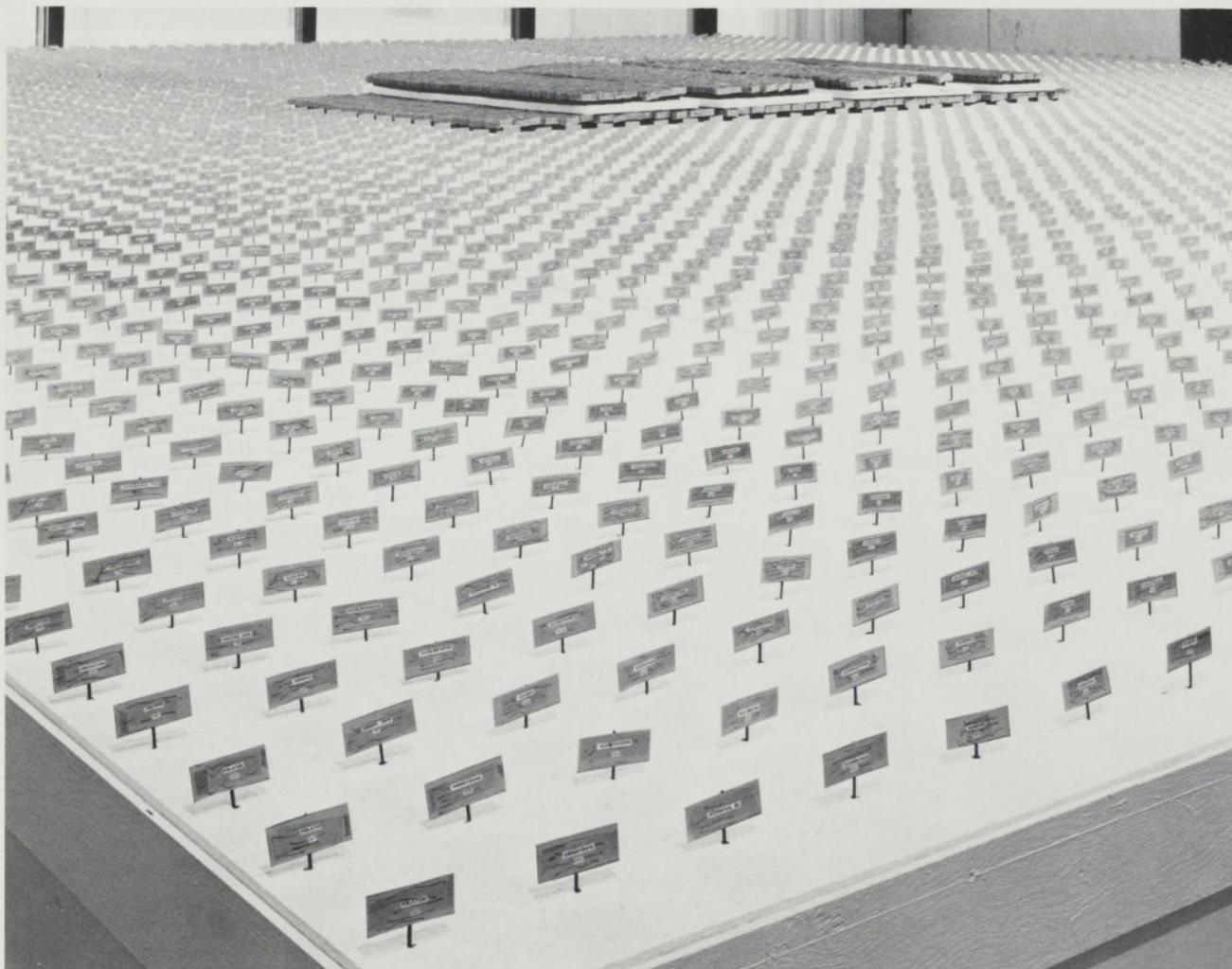
Et puis, si les séquences de l'œil n'ont de vitesses que les manifestations de l'imaginaire, il faudra ici devant cette œuvre qu'est LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z 1980, oublier les habitudes et manies de la mode et ne s'en tenir qu'à la stricte élaboration d'une seule patience: le travail concentré de la clarté.

Les degrés de la permanence sont toujours proportionnels aux densités de l'adhérence.

*Rober Racine
Octobre 1982*

22. *Le terrain du dictionnaire A/Z*,
1980
maquette
16 cm X 853,4 cm X 731,5 cm





(détail)

ROBER RACINE

Né à Montréal en 1956, il y vit et travaille présentement. Artiste pluridisciplinaire, il se manifeste depuis 1973, exécutant publiquement ses compositions pour le piano, lisant ses textes poétiques et participant à des événements gestuels et sonores. Il fréquente les cours d'histoire de l'art et de cinéma à l'Université de Montréal en 1978. Concepteur et producteur d'installations et de performances, il publie régulièrement des articles critiques sur la danse, la littérature, l'action-performance et l'installation dans diverses revues d'art, magazines d'information culturelle et journaux (*Parachute, Propos d'art, Arts Canada, Virus Montréal, Trafic, Le Devoir,...*). Il donne également des conférences et des communications sur son œuvre en général et les collaborations qui s'y rattachent.

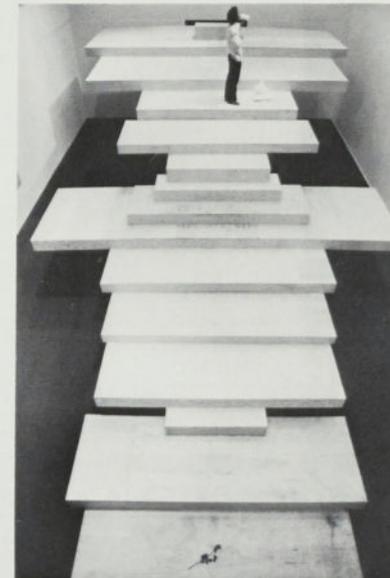
Les visées de Rober Racine sont multiples et touchent plusieurs aspects de l'univers des connaissances. La présentation de *Tétrast* I (Galerie Laurent-Tremblay, Galerie Véhicule Art, Musée d'art contemporain, Montréal 1978) constitue le premier volet d'une tétralogie, projet multidisciplinaire impliquant le geste et le son et privilégiant le chiffre 4.

À partir d'un carré où sont disposés quatre figurants (diffuseurs gestuels), quatre bandes sonores (diffusions sonores) et des objets immobiles (les spectateurs appartenant à cette catégorie), Racine propose une progression numérique via un système de ponctuations, de permutations et d'interactions. L'appréhension d'un champ spatial structuré par des élastiques reliant les diverses parties (plancher, plafond) d'une installation détermine l'argument de l'action-performance *Dérouler, Dérouler, Dérouler...*, ce mot étant énoncé en six langues différentes par le concepteur-performeur (*Hors-*

Jeux, Musée d'art contemporain, Montréal 1979). Au hasard de traces à l'intérieur de l'installation, l'artiste déclenche le mécanisme de destruction de cette dernière. Le recours à la performance, ce langage du corps qui s'ajoute aux problématiques visuelles, spatiales, temporelles purement formelles, affirme la richesse du vécu éphémère et non reproductible.

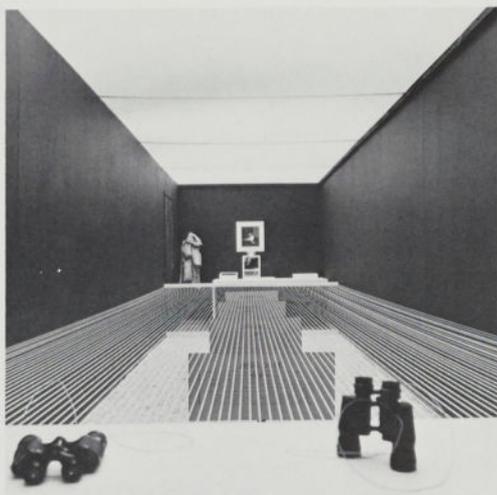
Rober Racine s'engage systématiquement à la réalisation de projets d'envergure dont le point de départ et la conception s'avèrent relativement simples et brefs. Les exécutions publiques, solos et intégrales des *Vexations* d'Éric Satie (Galerie Véhicule Art, Montréal, novembre 1978, maison du juge Moisan, Arthabaska, décembre 1978, Music Gallery, Toronto, janvier 1979, Western Front Gallery, Vancouver, mai 1979, Spoleto, Italie, été 1981,...), d'une durée variable de 14 à 19 heures, témoignent de l'acharnement à cerner par l'accumulation et la répétition de faits et gestes quasi minimaux l'essence du concept. Dans le cas présent, il s'agit d'exécuter un même motif musical à 840 reprises afin d'arriver à l'édification d'un silence final inéluctable. Musicien et compositeur, Racine voit dans ce concept-prétexte le parachèvement d'un environnement sonore exemplaire qu'il a doublé d'un environnement théorique et mural (copie de la partition de *Vexations*/préparation théorique et exécution préliminaire).

L'installation *Décomprendre le sourire d'une perle* (Musée d'art contemporain, Montréal, décembre 1979 - janvier 1980) crée une monumentale grille ondulatoire et vibratoire, allégorie métaphorique à la mer et à la poésie, et ce, à partir d'une courbe hyperbolique emprisonnant l'espace, deux oiseaux déjà en cage et des poèmes ne devant pas être lus. La performance



Gustave Flaubert, 1880-1980: *Lecture de Salammbô*
Vue d'une salle, exposition *Pluralités 1980* à la
Galerie Nationale du Canada, 1980

Photo: René-Pierre Allain



«Scriptorium», détail de l'installation
Dictionnaires A
 au Musée des beaux-arts de Montréal,
 mars 1982
 Photo: Marilyn Aitken

Marteaux muets (*Événements du Neuf*, Montréal 1979 et Festival de performance, Symposium international de la sculpture environnementale de Chicoutimi, été 1980) témoigne d'affinités et de liens profonds à la littérature. Les recours aux structures géométriques élémentaires et à de longs processus d'exécution s'avèrent des constantes de l'œuvre de Racine.

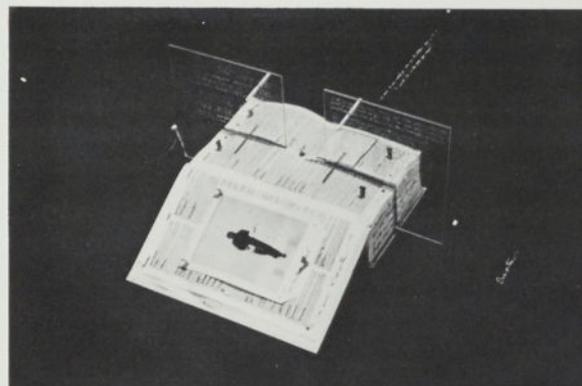
Afin de célébrer le centenaire de la mort de l'écrivain Gustave Flaubert, pour l'œuvre duquel il avoue une fascination obsessionnelle, Racine entreprend un vaste projet d'hommage (commencé en 79 et s'étalant sur dix-huit mois), essai de décomposition visuelle à base linguistique, *Gustave Flaubert 1880-1980*. La transcription dans leur ordre chronologique des ouvrages de Flaubert poursuit le cycle de recopie déjà amorcé avec la portion théorique murale connexe à l'exécution des *Vexations*. La citation entière du second roman de Flaubert, *Salammô*, (participation à «Pluralités», Galerie nationale du Canada, Ottawa, été 1980), se déroule en trois phases. La première célèbre, d'une part, par la copie de l'œuvre, le plaisir de l'acte d'écrire et, d'autre part, retranscrit visuellement le texte par une opération méthodique de comptage des mots, phrases et paragraphes. La quantification du texte donne lieu, par des conversions numériques et géométriques, à l'établissement de graphiques, jeu-digression au labeur de la copie répétitive, et prépare la seconde phase, construction-installation d'un escalier dont les proportions des marches et contre-marches sont en tous points conformes aux relevés statistiques et correspondent à l'analyse structurale de chaque chapitre. La troisième phase propose, par une performance de quatorze heures consécutives, la lecture publique intégrale du roman, expérimentation de la forme physique de *Salammô*

par l'ascension lente et graduelle de l'escalier: une marche par chapitre, image architecturale de la progression littéraire. Racine réitère de la sorte l'épreuve du gueuloir que Flaubert imposait à tous ses textes et expose globalement, en le décodant, un processus d'écriture long et ardu, qui suggère la correspondance entre l'œuvre de Flaubert et le travail de Racine: la réappropriation du contenant de l'un devient alors le contenu de l'autre, le tout, par la compilation et l'application dans l'espace-temps des données mathématiques inhérentes à l'œuvre (graphiques, dessins architecturaux et installation).

Cette mise en valeur du travail de classification et de catalogage analogue aux activités de *Bouvard et Pécuchet* (dernier roman de Flaubert, dans lequel deux copistes reproduisent *Le Dictionnaire des idées reçues*) annonce, étalée sur une période de dix à quinze ans, l'étape terminale du cycle de copie, à savoir la retranscription intégrale de tout le dictionnaire de la langue française. Poursuivant la rigueur et l'amplitude de ses réalisations antérieures, Racine se propose d'explorer, suivant des paliers synchrones de représentations (écriture, performance, installation) le concept de dictionnaire via la méthode alphabétique et analogique des dictionnaires *Robert*, le *Grand* et le *Petit*. *Le terrain du dictionnaire A/Z essai visuel et ethnographique du Robert, 1980* (P.S. 1, room 201, New York, automne 1981), et *Repères: Art actuel du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal, automne 1982) et *Dictionnaires A* (Musée des beaux-arts de Montréal, printemps 1982) constituent les résultats de deux ans de travail et s'inscrivent au sein d'une série prévue de présentations/expositions, essai historique intitulé *DICTIONNAIRES A/Z*.

La présentation de *Dictionnaires A*, visant l'ensemble des mots commençant par la lettre a dans le *Grand* et le *Petit Robert*, est agencée suivant la mise en page typographique de la page 65 du *Petit Robert*, édition 1979: références précises pour une spatialisation de l'écriture et pour le contenu privilégié de l'exposition via certains mots-clés, « analogie, anamorphose, analyse ». Un système de citations et de renvois ordonne textuellement et visuellement les schémas de représentation et sous-tend les cinq parties de la présentation: *Pages-miroirs* (automne 1980, minutieuses icônes aux mots-renvois incisés, découpés et inscrits, essentiellement les pré-mots-stèles), *Dictionnaires*, *Introduction* (éléments témoins de l'action-performance présentée à la Galerie Motivation V, Montréal, automne 1980, et Bordeaux, France, automne 1980, et phase préliminaire d'alphabétisation publique), *Lectionnaires alphabétiques* (quatre cabinets de lecture pour spectateurs/lecteurs, abritant des reproductions de tableaux de la collection permanente du Musée des beaux-arts de Montréal), *Scriptorium* (vaste lieu d'observation de l'écriture et de l'imaginaire de Racine, paysage intérieur analogue au projet du *Parc de la langue française*) et *Lieux cités/cités* (huit aires de citations, sculptures/socles aux dictionnaires ouverts, cloués aux mots de la page 65). Le traitement du dictionnaire tel le microcosme d'un univers multidimensionnel accessible aux incursions spatio-temporelles se prolonge avec *Le Terrain du Dictionnaire A/Z*, maquette de l'éventuel *Parc de la langue française*, décentralisation géographique réelle en un endroit à la fois culturel, touristique et didactique.

J.B.



«Lieux cités/cités»: Détail de l'installation *Dictionnaires A* au Musée des beaux-arts de Montréal, mars 82

Photo: Marilyn Aitken

Manifestations, réalisations et expositions individuelles

Composition et exécutions publiques de *Premier livre pour piano*, *Deuxième livre pour piano*, *Troisième livre pour piano* et *Quatrième livre pour piano*, Montréal 1973-1977.

Action-performance *Tetras I*, Galerie Laurent-Tremblay, Galerie Véhicule Art et Musée d'art contemporain, Montréal 1978.

Présentation solo et intégrale de *Vexations* d'Erik Satie, Galerie Véhicule Art, Montréal 1978 et maison du juge Moisan, Arthabaska, Québec 1978.

Action-performance *Échelle R.V. Williams*, Studio Z, Montréal 1978.

Présentations solos et intégrales de *Vexations* d'Erik Satie, Music Gallery, Toronto 1979 et Western Front Gallery, Vancouver 1979.

Installation *Décomprendre le sourire d'une perle*, Musée d'art contemporain, Montréal 1979.

Présentation de la pièce *Les fausses veuves* (1973-77), école Saint-Maxime de Laval, Québec 1980.

Action-performance *Dictionnaires, introduction*, École des Arts Décoratifs de Paris, 1980.

Le terrain du dictionnaire A/Z, essai visuel et ethnographique du Robert, 1980, P.S.I. (Project Studios One) room 201, New York 1981.

Dictionnaires A, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982 (exposition itinérante au Canada).

Exécution d'une composition pour piano et écriture sonore, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982.

Collaborations, manifestations et expositions collectives

Exécution d'une bande sonore, chorégraphie de Daniel Soullières, Festival *Qui danse?*, Montréal 1978.

Participation sonore, chorégraphie *Cristallisation de Marie Chouinard*, Festival *Qui danse?*, Montréal 1978 et Galerie Véhicule Art, Montréal 1979.

Participation avec Marie Chouinard, événements pluridisciplinaires *Quoi de neuf?*, Conventum, Montréal 1979.

Installation/intervention *Dérouler, Dérouler, Dérouler...*, Festival *Hors-Jeux*, Musée d'art contemporain, Montréal 1979.

Participation sonore, chorégraphie de Marie Chouinard, tournée de danse dans des galeries parallèles de Québec, Ottawa, Toronto et Kingston, 1979.

Action-performance *Marteaux muets, Événements du Neuf*, Montréal 1979 et Festival de la Performance, Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, Québec 1980.

Participation corporelle et sonore au spectacle de danse *Lily Marlene in the Jungle*, d'Édouard Lock, Théâtre de l'Eskabel, Montréal 1980 et The Kitchen Gallery, New York 1980.

À travers l'oeil du poème/poésie concrète 1980: la plus récente collection de poètes et artistes du monde entier, Galerie Véhicule Art, Montréal 1980.

Pluralités, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1980.

Collaboration sonore et scénique, pièce *À tout prendre* de Françoise Sullivan, dans le cadre de «Treize chorégraphies pour deux danseurs», Conventum, Montréal 1980.

Action-performance *Dictionnaires, introduction*, Festival nocturne, sons, danse et performance, Galerie Motivation V, Montréal 1980.

Participation au Festival *Exposition 80 — Quec'chose qui m'sort des yeux*, Bordeaux, France 1980 (avec les performances *Échelle R.V. Williams*, *Marteaux muets*, *In Situ* et *Dictionnaires, introduction*).

Collaboration musicale au spectacle *Et la nuit... à la nuit* de Françoise Sullivan, Tritorium, Montréal 1981.

Exécution solo et intégrale de *VEXATIONS* d'Erik Satie, *Exposition Satie*, Festival de Spoleto, Italie 1981.

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogue d'expositions individuelles et collectives

Pluralités 1980, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1980*.

Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, Chicoutimi, Québec, 1980*.

Rober Racine: Dictionnaires A, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, 19 p. Ill. Textes de l'artiste (expo. indiv.).

2- Articles de presse et de revues

René Payant, «Notes sur la performance», *Parachute*, no 14, printemps 1978, p. 13-15.

Danielle Potvin, «Performance Tétrás 1», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 6, no 5, juin-juillet 1978, p. 7.

René Viau, «Les arts visuels: De Motivation V à Hors-Jeu», *Le Devoir*, Montréal, 13 mars 1979, p. 8.

Gilles Toupin, «Hors-Jeux: Un festival de 'performances'», *La Presse*, Montréal 15 mars 1979, p. B-10.

France Gascon, «'Hors-jeux'/19 performances», *Jeu*, Cahiers de théâtre no 12, été 1979, p. 224-226.

France Gascon, «Des coordonnées pour Hors-Jeux», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 7, no 5, juin-juillet 1979, p. 4-5.

Chantal Pontbriand, «Notion(s) de performance», *Parachute*, no 15, été 1979, p. 25-29.

René Viau, «Décomprendre le sourire d'une perle», *Le Devoir*, Montréal, 24 décembre 1979.

Martine Larocque, «Rober Racine: Décomprendre le sourire d'une perle», *Parachute*, no 18, printemps 1980, p. 42-43.

voir les articles sur «Pluralités 1980»*.

Martine Larocque, «À partir de Flaubert, une page de Rober Racine...», *Propos d'Art*, vol. 1, no 1, hiver 1980-1981, p. 3.

René Viau, «Le 'Rober' de Robert Racine», *Le Devoir*, Montréal, 6 mars 1982, p. 23.

Jean Tourangeau, «Le gigantisme privé de Rober Racine», *La Presse*, Montréal, 6 mars 1982.

3- Publications de l'artiste

«L'étoile du Nord ou Le Triptyque de la conscience», *Virus International*, Montréal, juin 1978, p. 14.

«Performance», *Le Journal du jeune cinéma québécois*, vol. 1, no 1, Montréal, juin 1978, p. 10, 16, 17.

«Solitude», *Le Journal du jeune cinéma québécois*, vol. 1, no 1, Montréal, juin 1978, p. 21-22.

«Standish Lawder ou La Répétition comme Unicité variable», *Le Journal du jeune cinéma québécois*, vol. 1, no 2, Montréal, juillet-août 1978, p. 15.

«Au Cinéma Parallèle: Michael Snow ou La Spirale du Temps», *Le Journal du jeune cinéma québécois*, vol. 1, no 3, Montréal, septembre 1978, p. 6, 19.

«Moïse et Aaron autrement que dodécaphonique», *Le Journal du jeune cinéma québécois*, vol. 1, no 3, Montréal, septembre 1978, p. 13.

«18 heures de Vexations», *Virus Montréal*, novembre 1978, p. 14.

«Jean-François Cantin—Propos Type», *Centerfold*, Toronto, décembre 1978, p. 40-42.

«Télé-performances/Toronto», *Parachute*, no 13, hiver 1978, p. 11-13.

«Festival de performances du M.B.A.M.», *Parachute*, no 13, hiver 1978, p. 43-47.

«L'Action/performance versus Montréal», *La Grande Réplique*, Revue québécoise d'esthétique théâtrale, no 7, Montréal, hiver 1979, p. 41-48.

«À la Galerie Véhicule Art — Le Brouillard bleu de Neonz», *Le Devoir*, Montréal, 3 mars 1979, p. 31.

«Hors-jeu: un festival de 'performances' au MBA», *Le Devoir*, 10 mars 1979, p. 30.

«Vexations», fiche musique, *Parachute*, no 15, été 1979, p. 50-53.

« Montréal : performances d'octobre », *Parachute*, no 17, hiver 1979, p. 73-75.

Rubriques « Les Zarts » et « La Zizique », *V.S.D.*, Montréal, semaine du 16 février 1980, p. 41 et semaine du 23 février 1980, p. 40, 41, 45.

« La leçon d'Irène Whittome », *Propos d'Art*, vol. 1, no 1, Montréal, hiver 1980-1981, p. 9.

« Le Corps est un dictionnaire », *Intervention*, nos 10-11, Québec, mars 1981, p. 30.

« Le Jet d'Eau Qui Jase : un geste-miroir liquéfié », *Propos d'Art*, vol. 1, no 2, printemps 1981.

« Thirteen choreographers for two dancers », *Artscanada*, vol. XXXVIII, no 1, nos 240-241, mars-avril 1981, p. 8-11.

« Écouter la fabrication d'un savoir : Almost six feet long/Installation de David Moore », *Traffics*, no 1, hiver 1982, p. 27-30.

« La Chronique littéraire », *Virus Montréal*, vol. 1, no 8 (septembre 1978), vol. 2, no 2 (mars 1979), vol. 2, no 3 (avril 1979), vol. 2, no 4 (mai 1979), vol. 2, no 6 (juillet-août 1979), vol. 2, no 7 (septembre 1979), vol. 2, no 8 (octobre 1979), vol. 2, no 9 (novembre 1979), vol. 2, no 12 (février 1980), vol. 3, no 2 (avril 1980), vol. 3, no 4 (juin 1980), vol. 3, no 5 (juillet-août 1980), vol. 3, no 7 (octobre 1980), vol. 3, no 8 (novembre 1980), vol. 3 no 9 (décembre 1980), vol. 4, no 1 (mars 1981).

Notes:

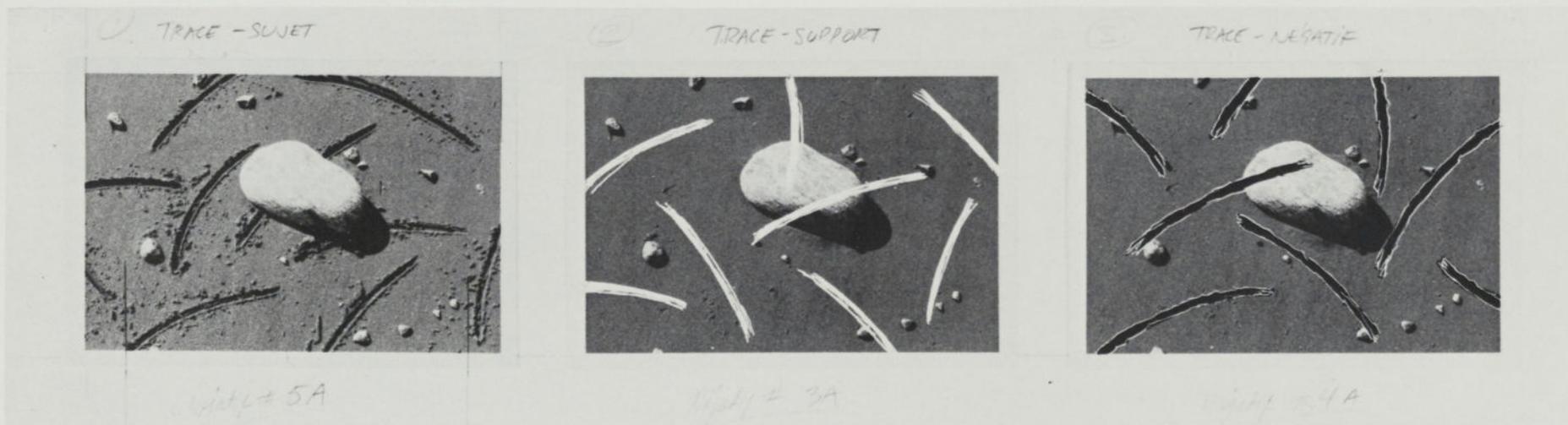
PHOTOGLYPHES: Gravures photographiques.
Inscriptions au niveau du ou des supports photographiques pour en définir les paramètres d'interventions aux trois niveaux de manipulation possible en photographie:

- D'abord dans le sujet photographié, dans la mise en scène, dans le temps.
Trace-mémoire.
- Puis dans le support photographique même, dans le papier, dans la photo imprimée.
Trace réelle (permanente) qui relie et ramène l'espace et le contexte extérieur actuel de l'œuvre. (Passé photographié juxtaposé au présent photographique.)
- Enfin, dans le négatif photographique, support et espace intermédiaire, récupéré en tant qu'entité photographique autonome et en tant que composante visible de l'œuvre.
Trace non-lieu.

Serge Tousignant, 1982

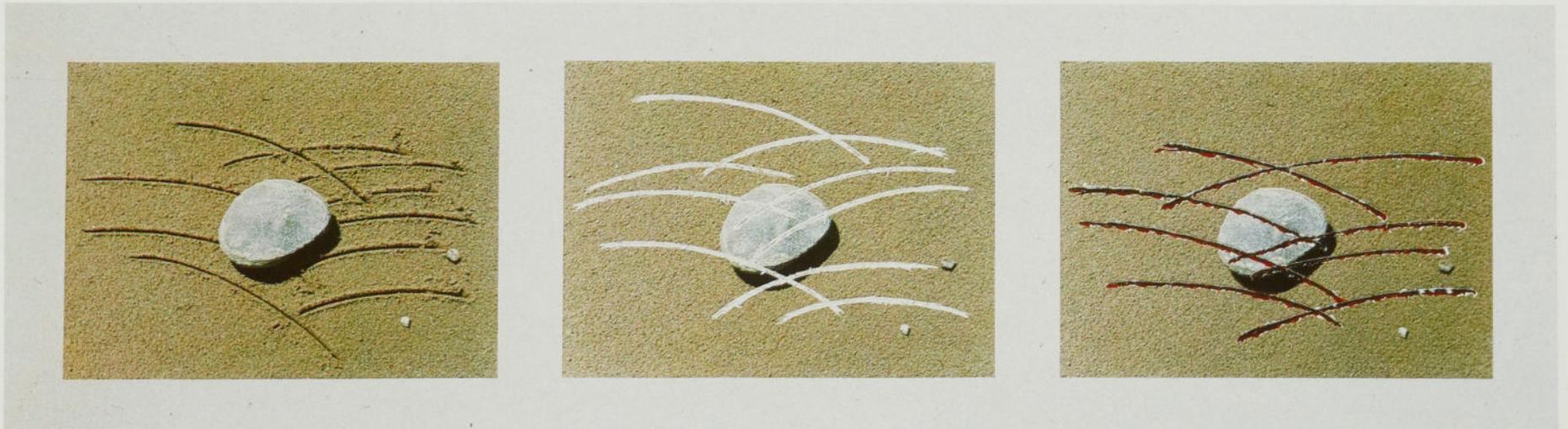


Regardant cette séquence de bande dessinée
trouvée dans la presse de fin
de semaine, je constate que je
ne suis pas le seul primitif
à faire des traces dans le sol
pour me faire comprendre.
S.T., Lac Toraou, été 1981



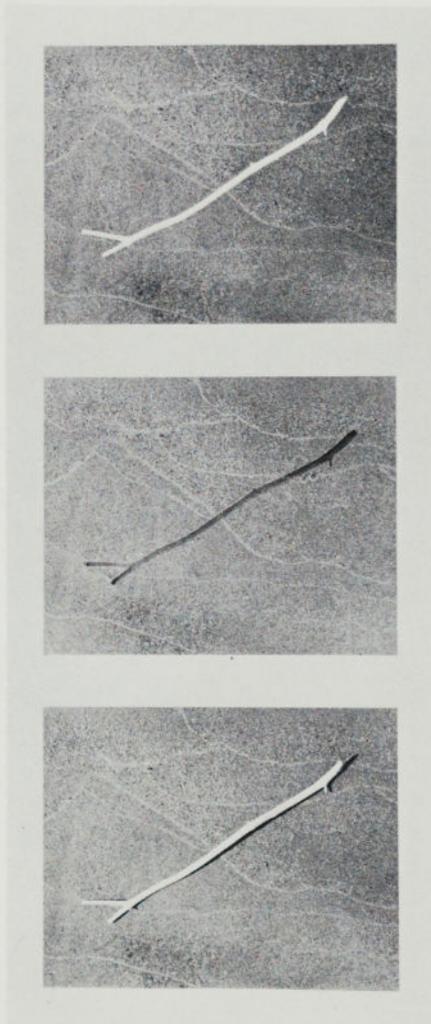
(maquette)
Photo: F. Desaulniers

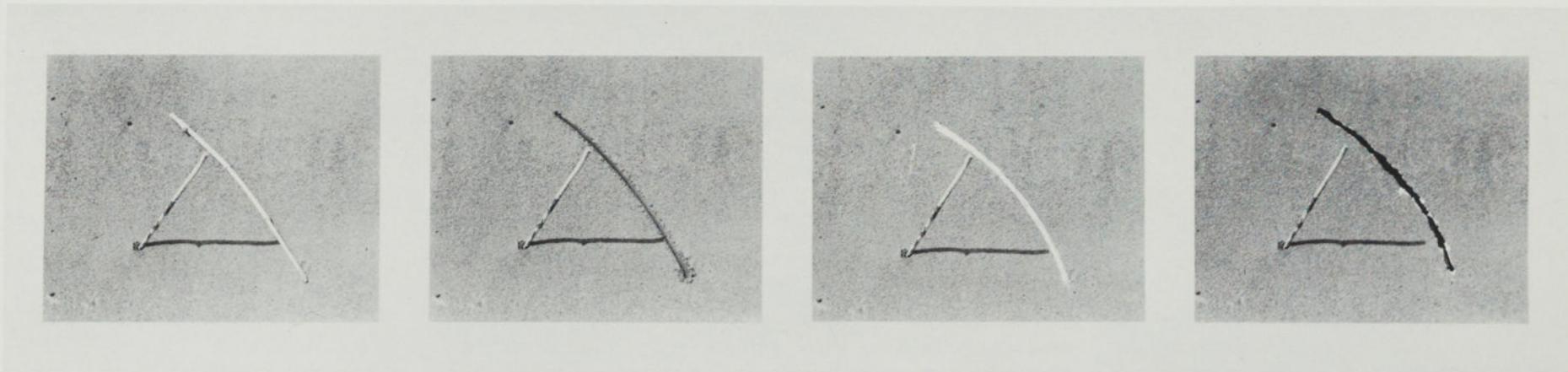
26. *Photoglyphes multidirectionnels n° 2*,
1981
3 photographies couleur
52 cm X 183 cm



25. *Photoglyphes convergents*, 1981
3 photographies couleur
53 cm X 183 cm

24. *Présences*, 1981
3 photographies couleur,
photogramme
155 cm X 66 cm





23. *Permutation tracée en arc*, 1981
4 photographies couleur
56 cm × 251,5 cm

SERGE TOUSIGNANT

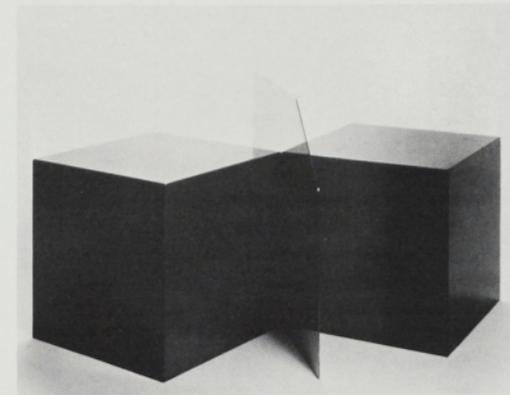
Né à Montréal en 1942, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1958-62, puis il travaille et poursuit des recherches en gravure et en lithographie aux ateliers libres de l'École des Beaux-Arts de Montréal sous la direction d'Albert Dumouchel. En 1965-66, il bénéficie de la bourse d'études «Leverhulme Canadian Painting Scholarship», ce qui lui permet de séjourner à Londres et de se perfectionner en peinture et en lithographie au Slade School of Fine Arts and University College of London. Il voyage beaucoup, Europe, Maroc, Mexique, Guatemala, New York et enseigne les arts visuels au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal depuis 1974. Vit et travaille à Montréal.

L'œuvre de Serge Tousignant se caractérise avant tout par la diversité et l'originalité de sa production: gravures, peintures, sculptures, dessins, papiers pliés, œuvres photographiques et environnements transformés par l'utilisation de miroir et de la vidéo. Les premiers travaux (1962-65) sont marqués par l'exploration en gravure (eau-forte puis lithographie) et en peinture d'un tachisme abstrait se rapprochant d'abord de l'abstraction lyrique européenne puis ensuite plus près de l'expressionnisme abstrait américain, gestualité empreinte d'automatisme et conservant des relents de figuration et de calligraphie. Une certaine structuration de la surface apparaît dans la peinture de 1965 (Londres) - 1967 (Montréal), grandes taches gestuelles aux couleurs denses et planes, régies par l'introduction de chevrons, carrés, quadrillages (*Trame bleue, Trame verte*, 1966) et tableaux aux fonds d'aluminium givré, surface—miroir à grille superposée, suggérant déjà une tridimensionnalité fictive. L'abandon de la peinture au profit des papiers pliés, de l'exécution d'objets tridimensionnels et du début des travaux à base

photographique, caractérise les recherches des cinq prochaines années où Tousignant mettra en rapport constant des propositions formelles concises et des mécanismes d'illusionnisme visuel. «Les sculptures et papiers pliés» (Galerie Godard-Lefort, Montréal 1968) reposent avant tout sur l'application de couleurs vives à des formes élémentaires et sur la notion d'alternance entre la bi- et la tridimensionnalité via la suggestion de perspectives illusoires. Des feuilles de papier, monotones, sérigraphiées, pliées et superposées altèrent leur planéité et modifient leurs structures par l'opposition de couleurs saturées et le jeu des vecteurs géométriques. Certaines œuvres sur acétate et papier d'aluminium, surfaces transparentes et réfléchissantes, varient la formule et relèvent de la même problématique que celle de la série des pièces sculpturales en métal peint (finition industrielle) et en plexiglas: des formes géométriques simples (sphères, cubes, cônes, pyramides) en acier poli et/ou en plastique imposent leurs propres réflexions et extensions à partir de la confrontation à de puissantes illusions de leur harmonie formelle. Par de simples trucages de miroirs, les volumes s'interpénètrent et pénètrent les murs et le sol, leurs couleurs réciproques se transférant d'un module à l'autre. Ces réalisations confondent le spectateur par une double lecture: exploration de la perception visuelle et réflexion sur l'objet d'art. La clarté du propos génère des œuvres sans artifice, allusions pures aux phénomènes d'illusions optiques (*Pinces vertes, Guillotine, Exit, Mouvement dégressif rose, Modules jaunes*, 1967...). Ces recherches systématiques sur les possibilités formelles et les transformations des couleurs par le biais des surfaces réfléchissantes se doublent d'un caractère ludique impliquant la participation active du spectateur dans une œuvre

comme *Duo-Réflex* (Musée d'art contemporain, Montréal 1970), série de miroirs disposés dans l'espace suivant un tracé défini et cadrant, selon la mobilité et les champs de vision des spectateurs, des portions variables de ces derniers (transfert possible de personnalités), d'objets et de l'environnement. L'œuvre essentiellement évolutive dépend de sa propre construction-déconstruction.

Plus que le renouvellement de la forme sculpturale, c'est l'appréhension de l'espace perceptuel qui préoccupe Serge Tousignant, ainsi qu'en témoigne une série de 37 œuvres, dessins, sérigraphies et photo-montages, variations sur le cube (*Dessins-photos*, 1970-74, Musée d'art con-



Gémination, 1967
acier peint et acier inoxydable
53,3 × 110,8 × 61 cm

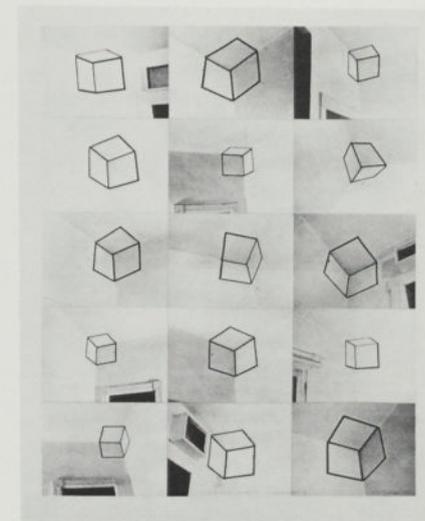
Collection Musée d'art contemporain, Montréal

temporain, Montréal 1975). *Les transformations cubiques* (dessins au crayon de plomb, 1970) et *Frottis* (au crayon de plomb, 1971) réaffirment l'intérêt de l'artiste pour la surface et réintroduisent les phénomènes d'ambiguïté de perception dans l'apparition de la forme par la négation et par des jeux artificiels d'ombre et de lumière. Le recours à l'utilisation de la photographie comme processus d'art implique des concepts référentiels et prédispose à une approche exploratoire et réflexive. Les travaux sur le cube ne font pas appel à la création d'objets, mais plutôt à la création d'images, d'éléments et de formes illustrant les diverses possibilités de perception d'un coin d'atelier photographié à angles et éclairages différents (1973). La série *Ruban gommé sur coins d'atelier* (1973-74) se réapproprie le motif du coin: par l'addition du dessin collé des vecteurs d'un cube sur le plafond et les deux murs adjacents, le coin dessiné devient un cube flottant dans l'espace, et vice-versa. Toute l'œuvre insiste sur les rapports volume-surface et sur les jeux de plans, par la création d'un espace sériel et séquentiel (combinaisons variées et modulaires d'une même image) et la présence de la grille réductrice visant l'espace perspectiviste de chacune des images. De plus, en introduisant la notion de temporalité (via la séquence) et en posant le problème du contenu (cube-coin abstrait, illusoire *versus* élément référentiel, coin d'atelier, cadre de porte) elle commande une réflexion esthétique. Les œuvres, *Hommage à Magritte* (maquette 69-70, réalisation 72-73, *Périphéries*, Musée d'art contemporain, Montréal 1974), *Hommage à Léonard ou Mona et Laissez faire les sphères* (1975, *Québec 75*, Musée d'art contemporain, Montréal 1975), témoignent de l'aspect critique et réflexif de la démarche de Tousignant. *Hommage à Magritte*

(vitre-miroir déposée sur un chevalet, réfléchissant une ligne verte passant au rouge, et une ligne noire, rappel de la netteté des bandes chromatiques des objets 3D) transforme l'image par la juxtaposition de l'illusion et de la réalité. *Mona* (reproduction en bois peint de l'œuvre célèbre décalée au sol en quatre panneaux et reconstituée dans l'espace à travers l'objectif de la caméra, avec circulation du spectateur dans et à travers l'œuvre) et *...les sphères* (7 sphères bleues en plexiglas de différentes grandeurs égalisées par l'objectif) présentent, par leur dépendance immédiate à la définition de la caméra, des caractéristiques essentiellement auto-référentielles. Outre les clins d'œil à l'histoire de l'art, outre une iconographie du connu et les perversions de l'humour, ces œuvres relèvent d'une composition formelle abstraite en accord avec leur processus de fabrication, association de données réalistes et conceptuelles par le dédoublement du traitement de la réalité.

Sous le vocable des *Environnements transformés* sont regroupés les travaux (1975-77) qui abordent la représentation d'éléments matériels et de paysages urbains et campagnards, reproduits hors contexte par la photographie et le tirage offset. Tousignant met en évidence des motifs particuliers à l'environnement qu'il a choisi, pointillisme d'arbustes en rangées (*Environnement transformé n° 1, Dotscape*, 1975), rayonnisme de sillons parallèles et convergents de champs de culture (*Environnement transformé n° 2, St-Jean-Baptiste, P.Q.* 1976), rayures régulières de certains éléments architecturaux (*Environnement transformé n° 3, Terrasse Outremont*, 1976). Il soumet ces configurations formelles à la reprise répétitive du motif et, les regroupant en série, il neutralise, par la grille et le design, les effets de perspective. Il exploite la relation et les

interactions visuelles d'éléments analogues en les extrayant de leurs connotations réciproques, sabordant ainsi avec une rigueur toute conceptuelle le réalisme de l'image. Analysant les schémas de représentation par la mise en place de séquences photographiques, Tousignant propose une interprétation formelle de la réalité objective indissociable d'un double phénomène perceptuel: première lecture, globale et abstraite



Ruban gommé sur coins d'atelier - 15 points de vision, 1973
photostat, 1/5
50,8 × 66 cm
Collection de l'artiste



Dessin de neige et de temps n° 6, 1977
impression noir et blanc
107 × 80 cm
Collection Musée d'art contemporain,
Montréal
Photo: Serge Tousignant

de la structure de l'œuvre, et lecture seconde, modulaire, référentielle, spatio-temporelle. *Paysage géométrique* (1977, déploiement dans l'espace d'un carré formé par les branches d'un arbre), *Dessins de neige et de temps* (1977, photographies d'une route balayée par la poudrière, photographies de la neige tombant devant un mur de briques, accumulation de neige sur une feuille de papier photographiée à intervalles réguliers), *Géométrisations solaires* (1978-80) et *Dessins solaires* (1980) (photo-montage de dessins géométriques—carré, triangle, losange, droite—dans le sable, obtenus par la disposition variable de bâtonnets plantés au sol), les *Géométrisations* par intervention corporelle dans de grandes bandes élastiques, tous ces travaux font directement appel aux facteurs naturels, éléments figuratifs, envisagés suivant des termes rationnels pour en dégager les fonctions plastiques. La caméra investit l'élément naturel (ombre, lumière, neige, soleil, arbre, sol) d'une fonction créatrice de signes, images de la nature et images de l'art en tant que signes. Cette inversion des rôles au sein de l'ordre naturel et de l'ordre imaginaire concourt à l'établissement d'une dynamique formelle basée sur la répétition de l'image (chacune subtilement altérée par le hasard, la nature ou l'artiste), l'harmonie des tons et l'agencement des motifs. La vision assujettie à la grille raisonnée de la caméra, de l'assemblage (synthèse picturale) et des signes (décodage analytique) ramène aux fonctions du langage. Ce recours à la fixation bidimensionnelle sur pellicule photographique de dessins aléatoires et de petites configurations spatiales rend compte de la volonté de Tousignant d'aborder tous les genres et d'en déborder afin de cerner l'idée plastique.

J.B.

Expositions individuelles

- Galerie Camille Hébert, Montréal 1964.
Musée d'art contemporain, Montréal 1965.
Édifice Radio-Canada, Montréal 1966.
Sculptures et papiers pliés, Galerie Godard-Lefort, Montréal 1968.
Duo-Réflex, Musée d'art contemporain, Montréal 1970.
Illusions pour une rencontre d'artistes, Centre culturel de Vaudreuil, Montréal 1972.
Dessins-Photos 1970-1974, Musée d'art contemporain, Montréal 1975.
Sculptures et papiers pliés, Arts visuels, Collège Algonquin, Ottawa 1977.
Perceptions, Gallery Graphics, Ottawa 1977.
Dessins-estampes 1962-1977, Fleet Galleries, Winnipeg 1977.
Oeuvres référentielles, Centre de conception graphique Graff, Montréal 1978.
Géométrisations, Galerie Optica, Montréal 1979.
Gravures de Serge Tousignant, Galerie des H.E.C., Université de Montréal, 1979.
Oeuvres photographistes: environnements transformés/dessins de neige et de temps, Musée d'art de Saint-Laurent, Québec 1980.
Sable-Castelli Gallery, Toronto 1980.
Pliages 1966-1971, Yajima/Galerie, Montréal 1981.
Géométrisations, Off Center Center, Calgary, Alberta 1981.

Expositions collectives

- 5 jeunes artistes*, Galerie Camille Hébert, Montréal 1963.
Aquarelles, estampes et dessins canadiens, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1964.
La semaine A, Centre social de l'Université de Montréal, 1964.
81e Salon du Printemps, Musée des beaux-arts de Montréal, 1964.

11th Young Contemporaries Exhibition, London, Ontario 1964.
6e Biennale canadienne, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1965.
5th Calgary Graphics Exhibition, Alberta College of Art, Calgary 1965.
Canadian Prints and Drawings Exhibition, Cardiff Commonwealth Festival of Arts, Victoria and Albert Museum, Londres 1965.
Seconde Biennale américaine de gravure de Santiago, Chili 1965.
Fleet Galleries, Winnipeg, Manitoba 1965.
5e Biennale internationale d'estampes de Tokyo, Musée d'art moderne, Tokyo, Japon 1966.
Concours artistiques de la province de Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1966.
Contemporary Canadian Prints and Drawings, Australie 1966.
Présence des jeunes, Musée d'art contemporain, Montréal 1966.
Aquarelles, estampes et dessins canadiens, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1966.
Canada 67, Musée d'art moderne de New York, U.S.A. 1967.
Perspective 67, The Art Gallery of Ontario, Toronto 1967.
Exposition Pavillon de la jeunesse, Expo 67, Montréal.
4th Burnaby Print Show, Colombie britannique 1967.
Concours artistiques de la province de Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1967.
Troisième Biennale américaine de gravure de Santiago, Chili 1968.
New Sculpture at Stratford, Rothman's Art Gallery, Ontario 1968.
Sculpteurs du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec 1968.
Artistes Canadiens 68, The Art Gallery of Ontario, Toronto 1968.
Galerie Godard-Lefort, Montréal 1968.
Martha Jackson Gallery, New York 1968.

Art d'aujourd'hui, Musée des beaux-arts de Montréal — Terre des Hommes, 1969.
Canada: Tendances actuelles, Galerie de France, Paris 1969.
La collection du Conseil des Arts du Canada, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1969.
7 Sculpteurs de Montréal, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1969 (exposition itinérante au Canada).
Expofantasque, Centre des jeunesses musicales du Canada, Mont Orford, Québec 1969.
Canadian Crossection, Galerie Godard-Lefort, Montréal 1970.
3D int the 70's, Aspects of Sculpture, The Art Gallery of Ontario, Toronto 1970 (exposition itinérante au Canada).
Graff, Lausanne, Suisse 1970.
Panorama de la sculpture au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée Rodin, Paris 1970.
Thomas Moore Institute, Montréal 1970.
Galerie Godard-Lefort, Montréal 1971.
Graff, Centre culturel canadien, Paris 1972.
Hommage à Dumouchel, Université du Québec à Montréal 1972.
Les moins de 35, Casa Loma, Montréal 1973.
Galerie Véhicule Art, Montréal 1973.
Périphéries, Musée d'art contemporain, Montréal 1974.
Art 5: Foire internationale de Bâle, Suisse 1974.
Les Arts du Québec, Terre des Hommes, Montréal 1974.
Camerart, Galerie Optica, Montréal 1974 et Centre culturel canadien, Paris 1975.
Graphex 3, Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario 1975.
Galerie Média, Montréal 1975.
Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975 (exposition itinérante au Canada).
Graff, Art Gallery of Winnipeg, Manitoba et Musée d'art contemporain, Montréal 1975.
Projet 80, Montréal 1975.
Imprint '76, Centre Saidye Bronfman, Montréal et The Art Gallery of Ontario, Toronto 1976.

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976 (exposition itinérante au Canada).
Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal 1976.
Gravures contemporaines du Québec 1965-1975, Programme Art et Culture, COJO, Place des Arts, Montréal 1976.
Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal 1976 (exposition itinérante au Québec).
50 dessins canadiens, Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Nouveau-Brunswick 1977 (exposition itinérante dans les Maritimes).
Photo 77, Office national du film, Centre de conférence du gouvernement, Ottawa 1977.
IX Burnaby Print Show, Burnaby Art Gallery, Colombie britannique 1977.
Cent qu'gravures québécoises, exposition itinérante en France 1978.
The Winnipeg Perspective 78, The Winnipeg Art Gallery, Manitoba 1978.
Performance, Harbourfront Art Gallery, Toronto 1978.
Transparences, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Musée d'art contemporain, Montréal 1978 (exposition itinérante au Canada).
Compas — Montréal, Harbourfront Art Gallery, Toronto 1978.
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1978.
Cent gravures de la collection de la Banque nationale, Musée d'art contemporain, Montréal 1979.
11e Biennale internationale d'estampes de Tokyo, Musée national d'art moderne de Tokyo, Japon 1979.
Graphex 7, Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario 1979.
Biennale II du Québec, Centre Saidye Bronfman, Montréal 1979.
Yajima/Galerie, Montréal 1979.
La Banque d'oeuvres d'art du Canada, Grand théâtre de Québec, 1979.
Estampes québécoises actuelles, Musée du Québec, 1979.

Trois générations de graveurs québécois: Albert Dumouchel, Janine Leroux-Guillaume, Serge Tousignant, Centre culturel canadien, Paris 1979 et Centre d'art du Mont-Royal, Montréal 1980.

Photographies en couleur/Colour works, Yajima/Galerie, Montréal 1980.

2ième Biennale canadienne de gravures et de dessins, the Edmonton Art Gallery, Alberta 1980 (exposition itinérante au Canada).

L'estampe au Québec 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal 1980.

4 X 16 X 20, Galerie Optica, Montréal 1980.

250 oeuvres de la Banque d'oeuvres d'art du Canada, Complexe Desjardins, Montréal 1980.

Prints from Québec, collection de la Banque nationale du Canada, Maison du Québec, New York 1980.

The Masks of Objectivity: Subjective Images, McIntosh Gallery, The University of Western Ontario, London 1981.

5 Attitudes, Musée d'art contemporain, Montréal 1981.

Création Québec 81, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1981.

IV Biennale américaine d'art graphique, Musée d'art moderne La Terulia, Cali, Colombie 1981.

Yajima/Galerie, Montréal 1981.

Montréal, Alberta College of Art Gallery, Calgary 1981.

Prints, 21 artists from Québec, Collection Lavalin, Boston Public Library, U.S.A. 1982.

Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Semaine A, Université de Montréal, 1964.

Aquarelles, estampes et dessins canadiens 1964, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1964.

Sixième exposition biennale de la peinture canadienne 1965, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1965, 47 p. III. Texte de William Townsend.

Perspective 67, the Art Gallery of Ontario, Toronto, Commission du Centenaire du Canada, Ottawa 1967.

Artistes canadiens 68/Canadian Artists 68, National Art Exhibition Committee, Art Gallery of Ontario, Toronto, n.p. III. Introduction de Dennis Young.

Le Canada à la 6e Biennale de Paris, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1969.

Art d'aujourd'hui/Art Today, Musée des beaux-arts de Montréal, 1969, n.p. III. Introduction de Sean B. Murphy, préface de Léo Rosshandler.

Jongle-Nouille/Yvon Cozic — Duo-Reflex/Serge Tousignant, Musée d'art contemporain, Montréal, 1970, n.p. Textes de Henri Barras et des artistes.

Panorama de la sculpture au Québec 1945-70, Musée d'art contemporain, Montréal, 1970*.

Les moins de 35, Montréal 1973*.

Les Arts du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal 1974, 31 p. III. Introductions de André Juneau, Claude Thibeault, Fernande Saint-Martin, Laurent Lamy.

Camerart: 24 artistes du Québec, Galerie Optica, Montréal 1974.

Périphéries, Galerie Véhicule Art, Musée d'art contemporain, Montréal 1974, textes de Chantal Pontbriand et des artistes.

«*Serge Tousignant: Dessins — Photos 1970-74*», Musée d'art contemporain, Montréal 1975, n.p. III. Introduction de Alain Parent (expo. indiv.).

Graphex 3, Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario, 1975, 45 p. III. Introduction de Linda Belshaw.

Québec 75: Arts, Montréal 1975*.

Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976*.

Gravures contemporaines du Québec 1965-75, Programme Arts et Culture, COJO, Montréal, 1976, n.p. III. Texte de Alain Parent.

Imprint '76, The Print and Drawing Council of Canada, Toronto, 1976, n.p. III. Texte de Jules Heller.

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal 1976, III. Texte de Anne-Marie Blouin.

Transparences: L'utilisation de la photographie par l'artiste, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa 1977, n.p. III. Texte de Geoffrey James.

The Winnipeg Perspective 1978, The Winnipeg Art Gallery, 1978, n.p. III. Textes de Roger L. Selby et des artistes.

Biennale II du Québec, Musée du Centre Saidye Bronfman, Montréal 1979, n.p. III. Textes de Nahum Ravel, Naomi Deckelbaum, Georges M. Dyens.

Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1980*.

5 Attitudes/1963-1980: Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant, Musée d'art contemporain, Montréal 1981*.

Création Québec 81, 3e concours d'estampe et de dessin, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Centre de documentation, Sherbrooke 1981, n.p. III. Avant-propos de Graham Cantieni et texte de Monique Brunet-Weinmann.

Montréal, Alberta College of Art Gallery, Calgary 1982, n.p. III. Préface de Val Greenfield, introduction de Diana Nemiroff.

Articles de presse et de revues

- Jacques Folch, « Cinq jeunes peintres », *Vie des Arts*, no 31, été 1963.
- Paul Gladu, « Galerie Camille Hébert », *Le Petit Journal*, Montréal, 19 mai 1963.
- Claude Jasmin, « Nouveaux venus, trois peintres, deux graveurs », *La Presse*, Montréal, 1er juin 1963.
- Laurent Lamy, « Quatre jeunes exposent au Bar des Arts », *Le Devoir*, Montréal, 1er février 1964.
- Claude Jasmin, « Thérout et Tousignant », *La Presse*, Montréal, 7 mars 1964.
- Laurent Lamy, « Expositions de groupe chez Camille Hébert et à la Galerie du Siècle », *Le Devoir*, Montréal, 21 mars 1964.
- Claude Jasmin, « Place aux jeunes ! », *La Presse*, Montréal, 25 avril 1964.
- Robert Ayre, « Canadian Graphics and Sculpture », *The Montreal Star*, 11 juillet 1964.
- Claude Jasmin, « Tousignant, un poète qui s'amuse ferme », *La Presse*, Montréal, 21 août 1965.
- Laurent Lamy, « Serge Tousignant au Musée d'art contemporain », *Le Devoir*, Montréal, 28 août 1965.
- Rea Montbizon, « The Presence of Youth », *The Gazette*, Montréal, 23 juillet 1966.
- Robert Ayre, « Keeping in step with the Avant Garde », *The Montreal Star*, juillet 1966.
- Michael Petrovich, « Art Show Fires The Imagination », *The Montreal Star*, juillet 1966.
- « La présence des jeunes au Contemporain », *La Presse*, Montréal, 29 juillet 1966.
- Michelle Tisseyre, « Une machine à sous au Musée », *Photo-Journal*, Montréal, août 1966.
- Laurent Lamy, « Présence des jeunes au Musée d'art contemporain », *Le Devoir*, Montréal, 3 août 1966.
- « Un Canadien gagne un prix au Japon », *La Presse*, Montréal, 28 janvier 1967.
- « Peintre montréalais primé au Japon », *La Patrie*, Montréal, semaine du 5 février 1967.
- Marcel Saint-Pierre, « L'art est à la fois la ressemblance et ce qui diffère », *Quartier Latin*, 2 mars 1967.
- Yves Robillard, « Première exposition au Pavillon de la Jeunesse », *La Presse*, Montréal, 6 mai 1967.
- Yves Robillard, « Perspective sans audace », *La Presse*, Montréal, 15 juillet 1967.
- Wendy Darroch, « Perspective 67 », *Toronto Daily Star*, 8 juillet 1967.
- Gail Dexter, « Perspective 67 a Ruthless Look at New Canadian Art », *Toronto Life*, juillet 1967.
- Lysiane Gagnon, Normand Cloutier, « Le mot d'ordre des jeunes artistes : après le refus global, l'art total », *Culture vivante*, no 5, 1967, p. 84-89.
- David P. Silcox, « The Canada Council — a government program so unobtrusive and enlightened that even the artists like it », *Artforum*, vol. VI, no 2, octobre 1967.
- Yves Robillard, « Les concours du dimanche », *La Presse*, Montréal, 25 novembre 1967.
- Yves Robillard, « Des naïfs canadiens aux peintres-graveurs », *La Presse*, Montréal, 4 mai 1968.
- Times Magazine*, vol. XCI, no 26, 28 juin 1968, p. 10.
- Normand Thériault, « Les sculpteurs du Québec au Musée d'art contemporain », *La Presse*, Montréal, 27 juillet 1968.
- Dorothy Cameron, « Sculpture for the Swan », *Toronto Life Magazine*, vol. II, no 10, août 1968, p. 31-33.
- Normand Thériault, « Dialogues avec le spectateur », *La Presse*, Montréal, 23 novembre 1968, p. 38.
- Michael Ballantyne, « Medals for Every Occasion », *The Montreal Star*, 30 novembre 1968.
- Nan R. Piene, « Sculpture and light: Toronto and Montreal », *Artscanada*, vol. XXV, no 5, nos 124-125-126-127, décembre 1968, p. 41-49.
- Gary Michael Dault, « Montreal: 48 hours in Montreal with some discussion of Serge Tousignant », *Artscanada*, vol. XXV, no 5, nos 124-125-126-127, décembre 1968, p. 90.
- Lucy Lippard, « Notes in review of Canadian Artists '68/Art Gallery of Ontario », *Artscanada*, vol. XXVI, nos 128-129, février 1969, p. 25-27.
- Guy Robert, « Sculpture au delà : la sculpture forme privilégiée de contestation », *Vie des Arts*, no 54, printemps 1969, p. 14-19.
- Jules Arbec, « La chasse-galerie », *Vie des Arts*, no 54, printemps 1969, p. 72.
- Ross Mendes, « The language of the eyes: Windows and Mirrors », *Artscanada*, vol. XXVI, no 5, nos 136-137, octobre 1969, p. 20-25.
- Michael Peppiatt, « Paris », *Art International*, vol. XIII/9, novembre 1969, p. 55-56.
- Robin Skelton, « Sixième Biennale des Jeunes and Canada Tendances actuelles, Paris », *Artscanada*, décembre 1969, p. 138-139.
- « Art et expérimentation », *Canada d'aujourd'hui*, Paris, janvier 1970, no 10.
- André Luc Benoit, « Du 'Jongle-nouille' de Cozic au 'Duo-reflex' de Tousignant », *Le Devoir*, Montréal, 28 janvier 1970, p. 10.
- Normand Thériault, « Miroirs à deux faces: 'Duo-Reflex' de Serge Tousignant », *La Presse*, Montréal, 31 janvier 1970.
- Christian Allègre, « 15 artistes de Montréal au Musée d'art contemporain », *Sept-Jours*, Montréal, 7 février 1970.
- Danielle Corbeil, « 12 Young Montreal Artists: An interview », *Artscanada*, vol. XXVII, no 1, nos 140-141, février 1970, p. 32-36.
- Irene Heywood, « Montreal graphic artists show work in Switzerland », *The Gazette*, Montréal, 1er août 1970, p. 41.
- Claude Gosselin, « Le rôle de l'artiste c'est de faire sa vie », *Médiart*, vol. 1, no 2, octobre 1971, p. 9.
- Marcel Saint-Pierre, « A Quebec Art Scenic Tour », *Opus international*, no 35, mai 1972, p. 16-23.
- Serge Tousignant, « Les coins d'atelier », *Beaux-Arts*, été 1972.
- Gilles Toupin, « L'Alternative du Groupe Véhicule », *Vie des Arts*, vol. XVII, no 70, printemps 1973, p. 58-61.
- Alain Parent, « Périphéries: artistes liés au groupe Véhicule », *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 3, no 1, janvier-mars 1974, p. 7.
- Gilles Toupin, « Véhicule au Musée », *La Presse*, Montréal, 14 février 1974, p. C-2.
- Gilles Toupin, « Attention! Attention! les barbares entrent au musée: Périphéries », *La Presse*, Montréal, février 1974.
- Georges Bogardi, « Exhibition by 18 Montreal artists at Vehicule », *The Montreal Star*, 2 mars 1974, p. D-3.

Virginia Nixon, «Museum of Contemporary Art: Harold Town and the Vehicule make strange bedfellows», *The Gazette*, Montréal, 9 mars 1974, p. 50.

Pierre Vallières, «Les périphéries de l'impissance», *Le Devoir*, Montréal, 23 mars 1974, p. 26.

«Serge Tousignant présente 'Dessins — Photos, 1970-1974'», *Le Jour*, Montréal, 16 janvier 1975, p. 13.

Gilles Toupin, «Serge Tousignant: un 'trip' de coins et de petits cubes», *La Presse*, Montréal, 25 janvier 1975, p. D-1, D-18.

«Le sérialisme d'un Serge Tousignant», *Le Devoir*, Montréal, 28 janvier 1975, p. 13.

Claude Gosselin, «Au MAC, les nouvelles illusions de Serge Tousignant», *Le Devoir*, Montréal, 1er février 1975, p. 18.

Georges Bogardi, «Poetic duo», *The Montreal Star*, 8 février 1975, p. D-5.

Louise Letocha, «Serge Tousignant: Dessins-Photos», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 4, no 1, février-mai 1975, p. 1.

Chantal Pontbriand, «Serge Tousignant/Musée d'art contemporain», *Artscanada*, vol. XXXII, no 1, nos 196-197, mars 1975, p. 68-69.

David Moore, «Graphex 3 at the Art Gallery of Brant», *Artmagazine*, vol. 7, no 23, octobre 1975, p. 34-39.

voir les articles sur «Québec 75»*.

David Burnett, «Québec 75/Arts: 1 — Serge Tousignant», *Artscanada*, juillet-août 1976*.

Maureen Paxton, «Imprint '76», *Artmagazine*, vol. 7, no 28, été 1976, p. 76-79.

voir les articles sur «Cent onze dessins du Québec» (1976)*.

Anna Babinska, «Report from Ottawa», *Artmagazine*, vol. 8, no 34, août-septembre 1977, p. 19-22.

Bernard Lévy, «Le Parti pris du spectateur», *Vie des Arts*, automne 1977*.

François-Marc Gagnon, «Panorama de la gravure québécoise des années 1958-65», *Vie des Arts*, printemps 1978*.

Bernard Lévy, «Graff, centre de conception graphique et... un peu plus encore», *Vie des Arts*, printemps 1978*.

Virginia Nixon, «Montreal Sculpture Scene», *Artmagazine*, juin 1978*.

voir les articles sur «Tendances actuelles au Québec» (1978)*.

René Viau, «Entre ciel et terre: Boogaerts et Tousignant», *Le Devoir*, Montréal, 13 octobre 1979, p. 31.

François Normand, «Les 'géométrisations' de Serge Tousignant chez Optica», *Trajectoires*, no 5, novembre-décembre 1979, p. 26-28.

David Burnett, «Gallery Artists: Yajima/Galerie», *Artscanada*, vol. 36, no 4, nos 232-233, décembre 1979-janvier 1980, p. 78.

René Viau, «D'une géométrie à l'autre», *Le Devoir*, Montréal, 29 janvier 1980, p. 15.

René Viau, «Trois générations de graveurs québécois: Dumouchel, Leroux-Guillaume, Tousignant», *Le Devoir*, Montréal, 19 avril 1980, p. 34.

René Payant, «L'art à propos de l'art: 2e partie: citation et intertextualité», *Parachute*, no 18, printemps 1980.

Robert Graham, «Photographies en couleur/Colour Works», *Parachute*, no 18, printemps 1980, p. 48-49.

Gilles Toupin, «L'art florissant de la gravure québécoise: les années 70 en survol», *La Presse*, mai 1980*.

René Viau, «Dix ans de gravure au Musée d'art contemporain», *Le Devoir*, mai 1980*.

John Bentley Mays, «Tousignant finds unique artistic Haven», *The Globe and Mail*, Toronto, 14 juin 1980.

David Craven, «Serge Tousignant/The Sable-Castelli Gallery», *Artscanada*, vol. 37, no 2, nos 236-237, septembre-octobre 1980, p. 54.

Gilles Daigneault, «L'estampe selon Serge Tousignant», *Vie des Arts*, vol. XXV, no 100, automne 1980, p. 35-37.

Gilles Daigneault, «Dix années d'estampe québécoise», *Vie des Arts*, vol. XXV, no 100, automne 1980, p. 66-67.

voir les articles sur «5 Attitudes/1963-1980» (1981)*.

René Viau, «L'art dans sa grandeur et sa variété», *Le Devoir*, Montréal, 21 février 1981.

Goldie Rans, «The Mask of Objectivity/Subjective Images: McIntosh Gallery, London», *Parachute*, no 23, été 1981, p. 42-44.

3- Autres publications

Serge Tousignant, Le Centre de documentation Yvan Boulerice, Montréal, 1977, textes de David Burnett et de l'artiste (chronologie et jeu de 40 diapositives).

Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography, Toronto 1979*, conférence de Chris Youngs, «Other Artists Using Photography», p. 78-90.

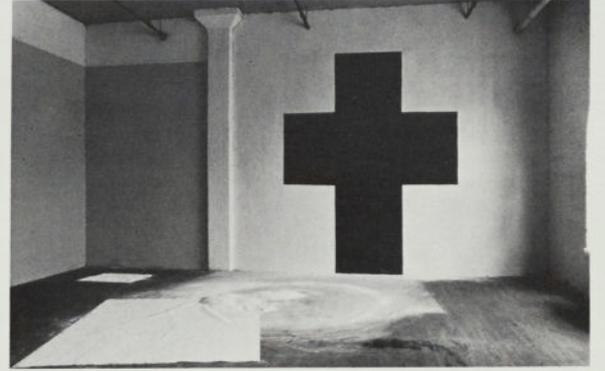
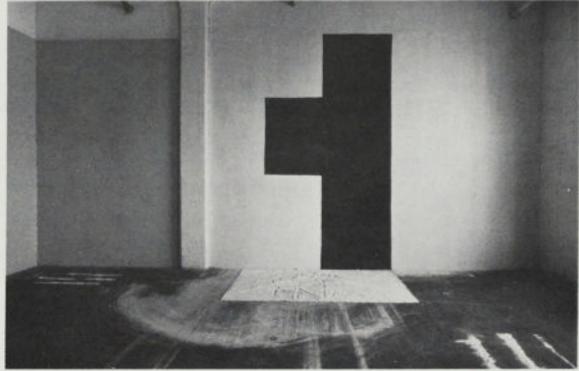
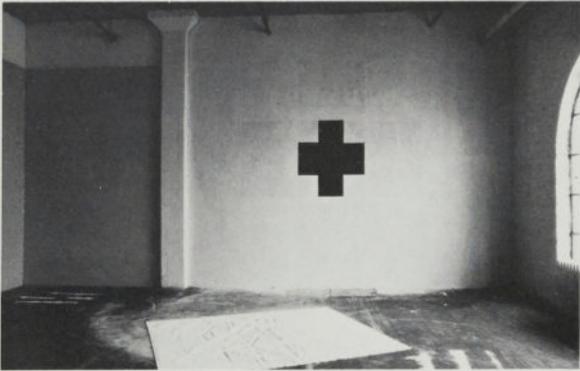
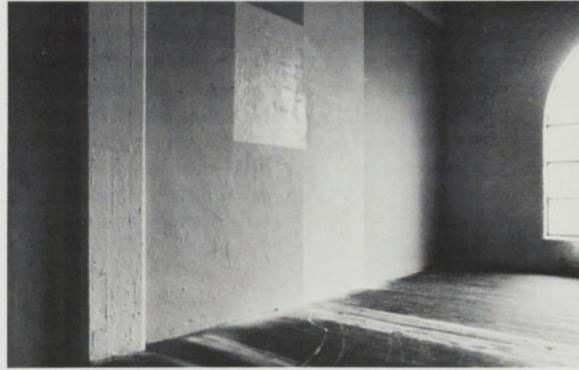
David Burnett, *Serge Tousignant: Géométrisations*, Serge Tousignant éditeur, Montréal 1981, 29 p. III. Version française du texte, Marie-France Bruyère.

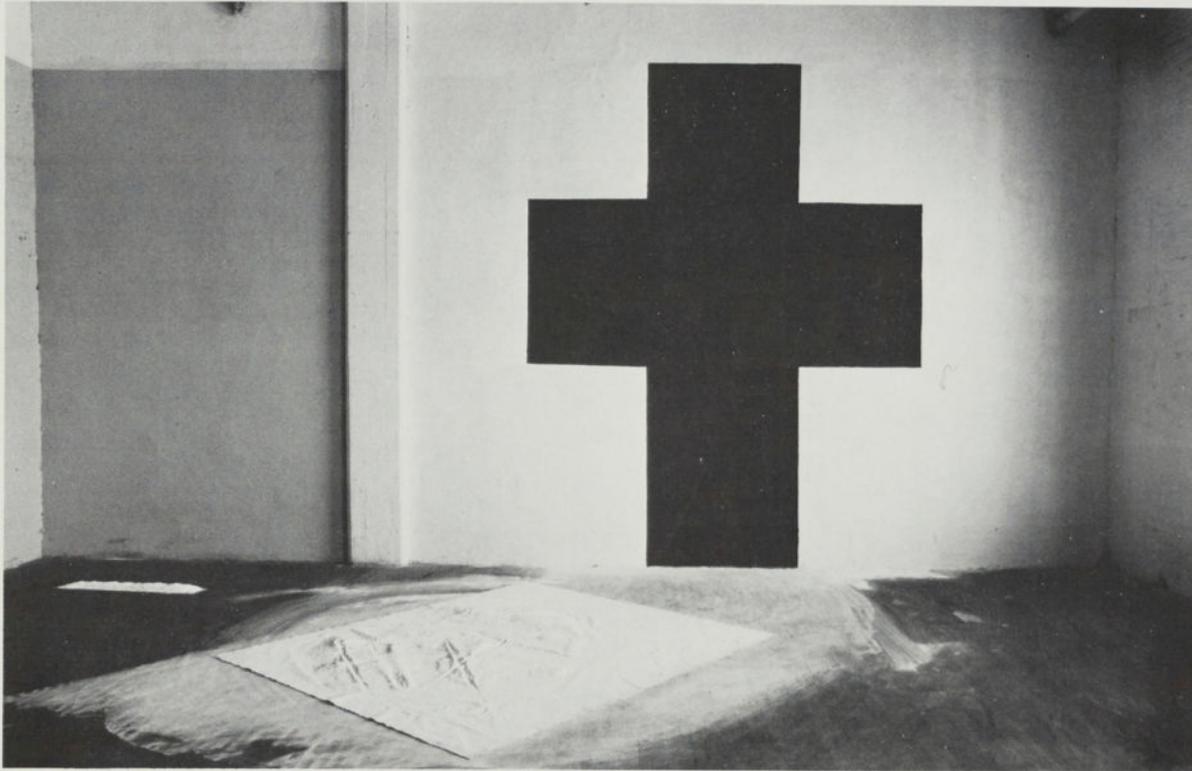
Log-book.— *Ce qui a le plus changé dans ma vie, c'est l'écoulement du temps, sa vitesse et même son orientation. Jadis chaque journée, chaque heure, chaque minute était inclinée en quelque sorte vers la journée, l'heure ou la minute suivante, et toutes ensemble étaient aspirées par le dessein du moment dont l'inexistence provisoire créait comme un vacuum. Ainsi le temps passait vite et utilement, d'autant plus vite qu'il était plus utilement employé, et il laissait derrière lui un amas de monuments et de détritrus qui s'appelaient mon histoire. Peut-être cette chronique dans laquelle j'étais embarqué aurait-elle fini après des millénaires de péripéties par « boucler » et par revenir à son origine. Mais cette circularité du temps demeurait le secret des dieux, et ma courte vie était pour moi un segment rectiligne dont les deux bouts pointaient absurdement vers l'infini, de même que rien dans un jardin de quelques arpents ne révèle la sphéricité de la terre. Pourtant certains indices nous enseignent qu'il y a des clefs pour l'éternité: l'almanach, par exemple, dont les saisons sont un éternel retour à l'échelle humaine, et même la modeste ronde des heures.*

Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité. On dirait, par suite, que mes journées se sont redressées. Elles ne basculent plus les unes sur les autres. Elles se tiennent debout, verticales, et s'affirment fièrement dans leur valeur intrinsèque. Et comme elles ne sont plus différenciées par les étapes successives d'un plan en voie d'exécution, elles se ressemblent au point qu'elles se superposent exactement dans ma mémoire et qu'il me semble revivre sans cesse la même journée.

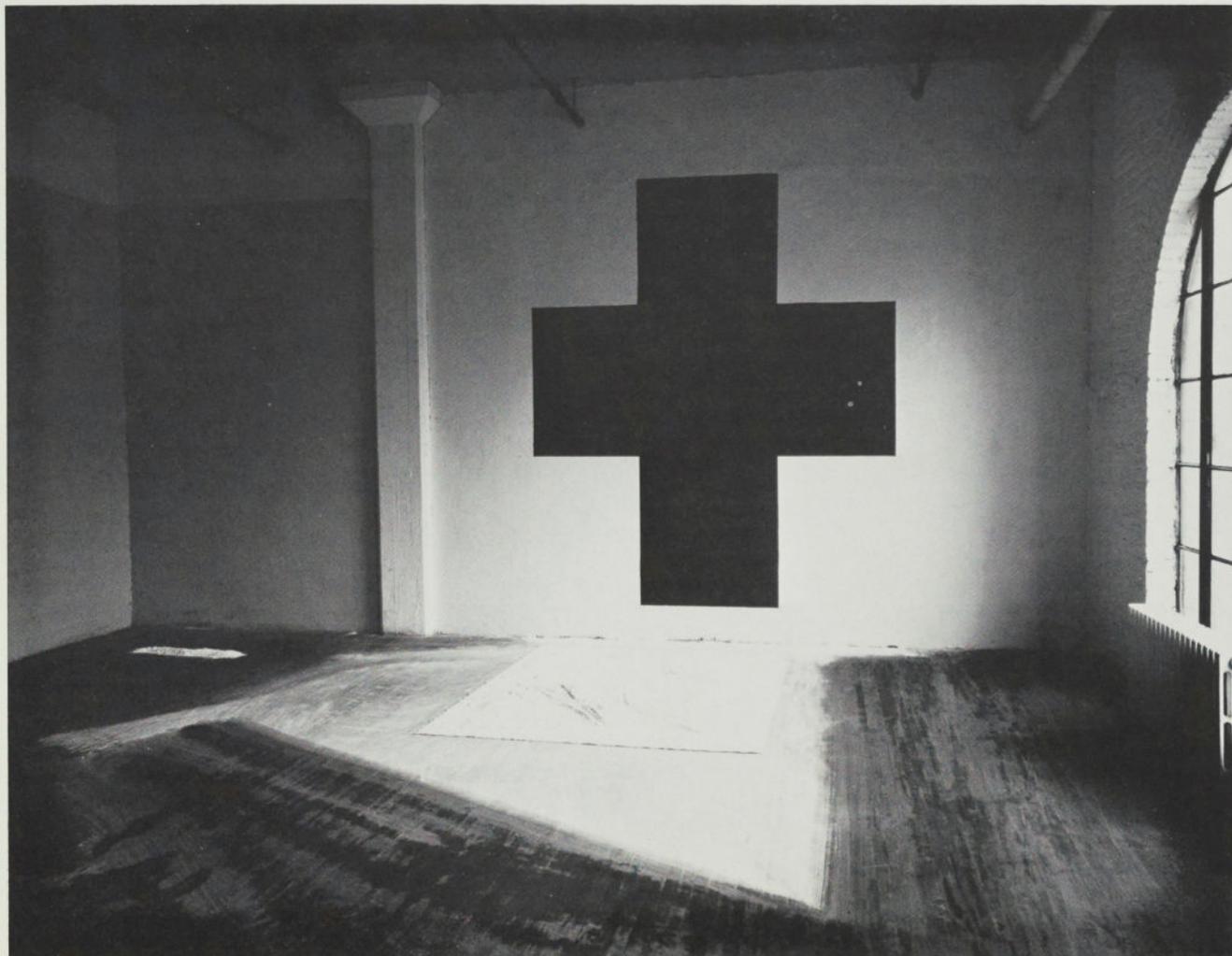
Michel Tournier, Vendredi ou les limbes du Pacifique, Paris, Gallimard, 1972, pp. 218-219.

(Citation choisie par Irene Whittome)





St-Alexandre 1980-82
installation



27. 901/le 4 juillet 1982
film 16 mm, n. & b.
(projection - installation dans le
monte-charge du Musée d'art
contemporain)

IRENE WHITTOME

Née à Vancouver, Colombie britannique en 1942, elle étudie la peinture, le dessin et la sculpture à l'École des Beaux-Arts de Vancouver, 1958-63, séjourne à Paris de 1963 à 68 où elle s'inscrit à l'atelier d'Hayter (1965-68). Elle revient au Canada en 1968 pour s'installer définitivement à Montréal où elle vit et travaille depuis, enseignant le dessin et les techniques mixtes à l'Université Concordia.

Au moment de ses études à Vancouver, Irene Whittome dessine de gros insectes et est fascinée par l'univers des formes bio-organiques (publication de *The Book of Insects*, Vancouver Art Gallery 1963). Son séjour à Paris est marqué par un approfondissement de l'art gestuel et informel, par une importante production dessinée et par la maîtrise de la technique de l'eau-forte. À son retour à Montréal, elle poursuit ses recherches en gravure à l'atelier d'André Jasmin et manifeste un intérêt croissant pour les papiers, les surfaces violentées, incisées, perforées, gaufrées. Des images surgissent, régies par l'introduction d'éléments répétitifs, qui instaurent la notion primordiale de structuration par la grille. Au-delà du rappel d'éléments identiques, c'est déjà le processus d'accumulation qui s'annonce. Techniquement, aux procédés de gravure traditionnels s'ajoutent altérations du support et éléments extérieurs (ex. petites ficelles nouées), qui rompent la bidimensionnalité de la surface. La dernière exposition consacrée uniquement à la gravure à l'eau-forte remonte à 1971 à la Galerie d'art de l'Université Sir George Williams. Elle utilise par la suite plutôt la lithographie, la photographie, l'offset et le dessin (les quatre œuvres sur papier «The Times they Are a Changing» I à IV, 1972, où l'artiste, à partir d'un motif banal, par exemple l'arachide ou l'œil, illustre une structure sérielle impliquant séquence, modification et

temporalité).

Parallèlement, dès 1969, Whittome fouille re-buts et déchets en quête d'objets susceptibles d'être réutilisés, rappels formels ou référentiels. Elle assemble minutieusement ses trouvailles dans une série première de «boîtes» où voisinent objets trouvés, naturels et fabriqués. La présentation en 1973 de ces travaux à la Galerie Martal (Montréal) constitue un moment décisif: la mise en boîte vitrée par le recours à la répétition, l'accumulation et la citation, préside désormais aux visées de l'œuvre. Ces boîtes accrochées frontalement sur le mur, uniques ou rassemblées, présentent un inventaire hétéroclite: *Egg*, 1969, *La vieille boîte*, 1969-70, *L'œil*, 1970, *La dame, la corde et les deux sacs*, 1973, voilà autant d'amalgames compartimentés régis par des contrastes de matériaux (verre/ouate, chrome/gaze, corde/plâtre, corde de nylon jaune/ficelle), des manipulations inattendues (photographie dans des sacs de plastique, sacs en plâtre moulés dans des sacs de plastique), des codes symboliques et des liens physiques (cordes, ficelles reliant certains éléments). Les matériaux jetés, achetés ou reproduits, revivent traités, collés, suspendus, comprimés. De ces retailles-débris apparemment sans connotations émerge un imaginaire d'une grande force évocatrice et unificatrice. Certains motifs ou thèmes s'imposent: le plus probant étant celui des yeux, à savoir l'œil gauche du *Portrait de jeune fille* de Petrus Christus, circa 1450, photographié par l'artiste en 1964 et qui sera reproduit maintes fois par la suite (d'abord dans *Narcisse* sérigraphie qui reprend 18 fois l'œil en question). Le recours à la photographie et aux procédés de reproduction mécanique (offset) s'avère une étape fondamentale dans le processus de fabrication des œuvres de Whittome: repères/jalons,



L'œil, 1970
boîte, bois, plexiglas, métal, ouate,
sérigraphie
63,5 × 55,3 × 10,1 cm
Collection de l'artiste

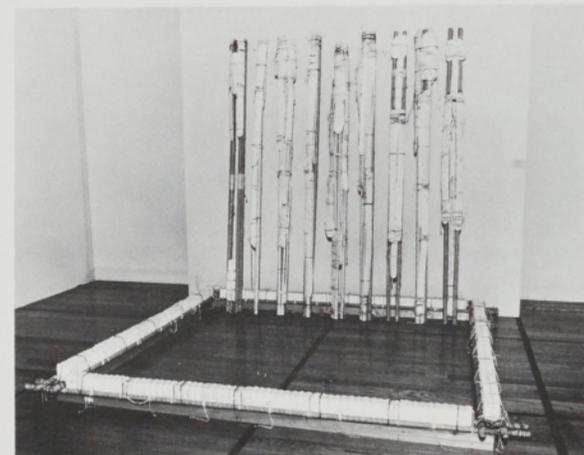
matériel à être repris, modifié, altéré, réapproprié par le dessin et/ou autres moyens afin d'acquiescer des valeurs plastiques spécifiques.

L'œuvre d'Irene Whittome est fondamentalement auto-réflexive, elle se développe et se critique suivant rappels et reports, mais aussi elle commente et interroge l'histoire de l'art dans sa totalité par son contenu (citations, références, objets trouvés) et par sa forme (objets autonomes, leur mise en place dans l'espace au mur et au sol, le questionnement des matériaux). 1973-74, l'artiste commence à fabriquer elle-même son papier, les boîtes s'allongent (*112 dans 1*, micro-univers personnalisé) la frontalité s'affirme, les qualités tactiles doublent les visuelles. 1975, les dimensions des boîtes augmentent et se monumentalisent, les assemblages délaissent les connotations représentatives et ne témoignent plus que de l'intense travail de l'artiste sur les matériaux (le bois, le latex, la ficelle). La palette s'éclaircit, le blanc domine, subsistent encore quelques portions colorées, plastiques, copeaux de bois, foin. *Le musée blanc I, II, III et IV* à la Galerie Espace Cinq, et *Le musée blanc V* au Musée d'art contemporain (Québec 75), Montréal, à l'automne 1975. Cette œuvre découle d'une série de longues boîtes verticales blanches et vitrées (containers fabriqués en usine) abritant des bâtons de bois emmaillotés de cordages et de ficelles, flanqués de galettes de papier moulé, de latex et de bois peint. Ces objets autonomes, imaginés, tenant du fétiche et de la momie, sont le résultat de procédés obsessionnels d'embobinage, de répétition et d'accumulation. Whittome joue sur l'état naturel et les états altérés, elle fouille les structures primaires et essentielles, elle impose sa vision touchant la simplicité et la complexité des processus de création. Elle s'approprie l'espace de

représentation, de réflexion et de conservation qu'est le musée, en intégrant la bidimensionnalité des séries vitrées au mur à la tridimensionnalité des mêmes objets prolongés au sol hors les boîtes. L'isolement derrière une vitrine d'objets enveloppés, dissimulant leur matériau d'origine, suggère un symbolisme que confirme la verticalité héraldique de ces structures sérielles.

Avec la série des *Paperworks* (Yajima/Galerie, Montréal 1977, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1978 et 1979, Musée des beaux-arts de Montréal 1980), Irene Whittome explore l'univers de l'écriture via ses calligraphies et ses typographies diverses. Par une lente et patiente réorganisation des codes, elle édifie des systèmes graphiques occultant le connu et le lisible et suggérant des recherches de textures. Une somme imposante d'informations d'ordre technique (fiches bibliographiques, factures), scolaire (notes de cours), littéraire (lettres personnelles), mathématique (tables de logarithmes) s'offre au spectateur-lecteur confondu par la complexité des schémas de représentation: chaque fiche, formule, page de papier recouverte de signes familiers (lettres, chiffres) est montée, épinglée, collée sur papier quadrillé, millimétré; certaines surfaces sont blanchies ou noircies à l'encaustique, des lignes et des colonnes sont raturées, colorées, grattées. Panoplie véritable du savoir universel, enchâssée dans une tapisserie d'épingles, encadrée et vitrée, ces travaux piègent et s'approprient l'espace et le temps, découpent et régularisent l'abstrait et l'infini.

Irene Whittome, lors de son exposition au Musée des beaux-arts de Montréal à l'automne 1980, propose des pièces et installations témoins de sa production des années 75-80. Outre



Annexe au Musée blanc (Autar), 1975-1976
papier moulé fait main, fils de cuivre, fils de cuivre
laqués, bois, cire, toile, corde
Totems: 244 cm chacun
Plate-forme: 274,3 X 274,3 cm
Collection Musée d'art contemporain, Montréal
Photo: Yvan Boulerice



La salle de classe
installation au Musée des beaux-arts de Montréal,
1980

Le musée blanc I et II et la série des *Paperworks II* figurent également deux autres grands ensembles: *Vancouver* et *La salle de classe*. De l'objet sculptural, d'apparence simple et massif, aux minutieux assemblages répétitifs, chaque élément de l'œuvre repose sur l'introspection et l'exploration de la mémoire collective.

Vancouver se révèle une monumentale installation métaphorique de terre et d'eau à propos d'une ville ouverte sur l'océan. En plus d'une référence évidente au lieu de naissance et de croissance de l'artiste, l'ensemble expose une succession de volumes au sol, vides et pleins, ouverts et fermés, debout et couchés, alternance d'espaces positifs et négatifs. Des formes familières (masses construites, fabriquées et/ou objets trouvés, recyclés), une tour, un pseudo-fauteuil, une charette, un *dolly* subissent un long travail de transformation des matériaux (essentiellement briques de carton laminés et planches de bois). Whittome, dans son atelier-laboratoire, imprime sa marque, grave, incise et oxyde d'anciennes plaques de cuivre (reliefs de son passé de graveur), remodèle des œuvres antérieures (les *Linhay Devon Totems*, 1977, structures de contreplaqué ficelées, devenues sarcophages encaustiqués) et utilise de lentes techniques d'application d'encaustique (pigments colorés mêlés à de la cire et de l'essence) pour atteindre des registres colorés voisins de la patine du temps (bruns, gris, blancs, vert turquoise). Tenant à la fois du terrain géographique (volumes et couleurs de paysage imaginaire) et du site archéologique (dolmens, menhirs, structures ar-

chitecturales), *Vancouver* se découvre au fil du temps personnel de l'artiste, du temps narratif d'exécution de l'œuvre et du temps mnémorique de l'histoire du monde.

La salle de classe s'avère une prolongation de l'installation réalisée par l'artiste au P.S.I. de New York à la fin de 1979 (*Model One - Work at School/Classroom 208*). Project Studios One est de fait une ancienne école désaffectée où les classes sont devenues des espaces libres pour le travail des artistes. Lieu d'initiation par excellence, *La salle de classe* (pupitres, tableau noir, ardoises, pots d'encre, règles à calcul) évoque les fonctions de l'esprit et de l'institution éducative. Tout un univers référentiel connexe à l'apprentissage du savoir est soumis à la passion ordonnatrice de Whittome qui, par le motif quadrillé, les graffitis et les traces de pigments colorés, commente et rend hommage à l'école occidentale.

L'univers whittomien repose sur des principes rituels de répétition, d'accumulation, de mise en ordre et en séries. Par la création d'artefacts de la civilisation contemporaine, l'artiste veut cerner les traces de l'imaginaire et témoigner des archétypes de l'inconscient collectif. En ce sens, les travaux *Encaustics 1980 - Encaustiques 1980* (Yajima/Galerie, Montréal 1980), panneaux aux registres noirs et blancs représentant la croix et le carré et intégrant à l'œuvre le support du mur et la lumière, ainsi qu'une installation récente *The Window is The Place from Which Light Enters the Room*, (Birmingham, Angleterre, printemps 1981) annoncent des voies nouvelles.

J.B.

Expositions individuelles

La Maison du Canada, Paris 1966, (en duo).
Université Aachen, (Aix-la-Chapelle), Allemagne 1969 (en duo).
Galerie L'OEIL, Bruxelles 1969.
Galerie Tendances Contemporaines, La Louvière, Belgique 1969.
Gallery 2, Université Sir George Williams, Montréal 1971.
Assemblages, Galerie Martal, Montréal 1973.
Le musée blanc I, II, III, IV, Galerie Espace 5, Montréal 1975.
Paperworks, Yajima/Galerie, Montréal 1977.
Irene Whittome: Recent Works, Agnes Etherington Art Centre, Queens University, Kingston, Ontario 1978.
Paperworks, 1ère Installation, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1978.
Paperworks, 2e Installation, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1979.
Model One — Work at School/Classroom 208, P.S.I (Project Studios One) New York 1979.
Encaustiques 1890 — Encaustics 1980, Yajima/Galerie, Montréal 1980.
Irene Whittome 1975-1980, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980 et The Vancouver Art Gallery, C.-B., The Winnipeg Art Gallery, Manitoba et The Art Gallery of Hamilton, Ontario 1980.
49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York 1981.

Expositions collectives

The New Design Gallery, Vancouver, C.-B., 1963.
Young Contemporaries, Art Gallery of Ontario, Toronto 1964.
Jeunes graveurs à Paris, Galerie Mundo, Tokyo, Japon 1967.
7ième Exposition internationale de gravure, Ljubljana, Yougoslavie, 1967.

Exposition des Boursiers du Gouvernement Français, Paris 1967.
Musée municipal, Birmingham, Angleterre 1967.
Musée d'art moderne, Skopje, Yougoslavie 1967.
Galerie Azuma, Kyoto, Japon 1968.
1ère Biennale internationale de gravure, Buenos Aires, Argentine 1968.
Exhibition of the Canadian Society of Painters and Etchers, Toronto 1968.
2ème Exposition internationale de dessins originaux, Musée d'art moderne, Rijeka, Yougoslavie 1968.
La Maison française d'Oxford, Angleterre 1968.
2ème Biennale internationale de gravure, Cracovie, Pologne 1968.
7ème Exposition internationale de gravure, Europahaus, Vienne, Autriche 1969.
8ème Exposition internationale de gravure, Ljubljana, Yougoslavie 1969.
5th Burnaby Print Show, Burnaby, C.-B. 1969.
Jeunes Graveurs à Paris, Aachen, Allemagne 1969.
Galerie 1640, Montréal 1970.
3ème Biennale internationale de gravure, Cracovie, Pologne 1970.
Annual Exhibition of the Canadian Society of Painters and Etchers, Toronto 1970.
2ème Biennale internationale de gravure, Florence, Italie 1970.
Internationale Graphik und Illustration, Frechen, Allemagne 1970.
5ème Triennale internationale d'estampes en couleur, Granges, Suisse 1970.
12th Winnipeg Exhibition, The Winnipeg Art Gallery, Manitoba 1970.
9ème Exposition de Dessins «Prix Joan Miro», Barcelone, Espagne 1970.
IMAGO, Galerie Martal, Montréal 1971.
Exposition internationale de gravure, Musée des beaux-arts de Montréal, 1971.

Concours artistiques du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1971.
6th Burnaby Print Show, Burnaby, C.-B. 1971.
Canadian Printmaker's Showcase, Université de Carleton, Ottawa 1971.
4ème Biennale internationale de gravure, Cracovie, Pologne 1972.
Internationale Grafik-Biennale, Frechen, Allemagne 1972.
Collection de l'atelier Graff, Montréal 1972.
Graff, Centre culturel Canadien, Paris 1972.
Les Galeries de l'Université Sir George Williams, Montréal 1972.
Les membres de l'A.G.Q., Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972.
Burnaby Art Gallery, C.-B. 1972.
Les moins de 35, Montréal 1973.
10ème Exposition internationale de gravure, Ljubljana, Yougoslavie 1973.
Art Gallery of Ontario, Toronto 1973 (exposition itinérante au Canada).
6th Burnaby Print Show, exposition itinérante en Europe, 1973, Ministère des Affaires extérieures du Canada.
La Collection de la Banque d'oeuvres d'art du Canada, Centre culturel Canadien, Paris 1973.
7th Burnaby Print Show, Burnaby, C.-B. 1973.
Québec 74, Milan, Italie 1974.
Galerie Espace 5, Montréal 1974.
9 out of 10, Art Gallery of Hamilton, Ontario 1974 (exposition itinérante en Ontario).
Camerart, Galerie Optica, Montréal 1974 et Centre culturel Canadien, Paris 1975.
Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975 (exposition itinérante au Canada).
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976 (exposition itinérante au Canada).
17 Canadian Artists: A Protean View, The Vancouver Art Gallery, C.-B. 1976.
1972-1976: Directions Montréal, Galerie Véhicule Art, Montréal 1976.

Imprint '76, Centre Saidye Bronfman, Montréal et The Art Gallery of Ontario, Toronto 1976.

Seven Sculptors, The Vancouver Art Gallery, C.-B. 1976.

The Second Dalhousie Drawing Exhibition, Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nouvelle-Écosse 1977.

Tendances actuelles, participation canadienne à la 10e Biennale de Paris, Centre culturel canadien, Paris 1977.

03-23-03, Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal 1977.

Transparences, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Musée d'art contemporain, Montréal 1978 (exposition itinérante au Canada).

Canadian Contemporary Sculpture, Centre Saidye Bronfman, Montréal 1978.

Yajima/Galerie, Montréal 1978.

Yajima/Galerie, Montréal 1979.

Sélection de la Banque d'Art, Toronto 1979.

Contemporary Canadian Art, Nabisco World Headquarters, East Hanover, New Jersey 1980.

Canada and Birmingham, Birmingham, Angleterre 1981.

Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).

* renvoi à la bibliographie générale pour la référence complète.

1- Catalogues d'expositions individuelles et collectives

Les moins de 35, Montréal 1973*.

Caméart: 24 artistes du Québec, Galerie Optica, Montréal 1974*.

9 out of 10: A Survey of Contemporary Art, Art Gallery of Hamilton, Ontario 1974, n.p. III. Introduction de Glen E. Cumming.

Québec 75: Arts, Montréal 1975*.

17 Canadian Artists: A Protean View, the Vancouver Art Gallery, 1976, n.p. III. Textes de Alvin Balkind.

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976*.

Imprint '76, The Print and Drawing Council of Canada, Toronto 1976, n.p. III. Texte de Jules Heller.

Henry Saxe, Robin Mackensie, Irene Whittome, David Rabinovitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinovitch, Colette Whiten, The Vancouver Art Gallery, 1976, n.p. III. Texte de Luke Rombout.

03-23-03: Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal, 1977*.

The Second Dalhousie Drawing Exhibition, Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nouvelle-Écosse 1977, n.p. III. Texte de Bruce Ferguson.

Tendances actuelles, Centre culturel canadien, Paris 1977, 34 p. III. Textes de Yves Pépin, Georges Bogardi, Normand Thériault, Gilles Toupin.

Transparences: L'utilisation de la photographie par l'artiste, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa, 1977, n.p. III. Texte de Geoffrey James.

Contemporary Canadian Art: a Selection of Work from the Canada Council Art Bank, Nabisco World Headquarters, East Hanover, New Jersey, 1980 n.p. III. Texte de Bruce Ferguson.

Irene Whittome 1975-1980, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, 90 p. III. préface de Jean Trudel, texte de Jacqueline Fry (expo. indiv.).

Irene Whittome, 49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York 1981, n.p. III. Extrait d'un texte de Dale McConathy, «Irene Whittome's musée blanc and the Voices of Silence», *Artscanada*, 238-239, décembre 1980-janvier 1981.

2- Articles de presse et de revues

Joan Lowndes, «Sixth Burnaby Print Show», *Artscanada*, vol. XXIX, no 1, nos 164-165, février-mars 1972, p. 65.

«Graff: Centre culturel canadien», *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 15-20 janvier 1973, no 2364.

Gilles Toupin, «Irene Whittome ou le lèche-vitrine», *La Presse*, Montréal, 27 octobre 1973.

Catherine Bates, «Irene Whittome», *The Montreal Star*, 27 octobre 1973.

«Objects», *The Gazette*, Montréal, 27 octobre 1973, p. 33.

Joe Bodolai, «Montréal», *Artscanada*, vol. XXX, nos 5-6, nos 184-185-186-187, décembre 1973-janvier 1974, p. 198-202.

Gilles Toupin, «Le musée tout blanc, trop blanc, d'Irene Whittome», *La Presse*, Montréal, 18 octobre 1975.

Georges Bogardi, «Nature and culture meet», *The Montreal Star*, 18 octobre 1975, p. D-4.

Virginia Nixon, «Gallery roundup: Lost civilization, surreal anatomy», *The Gazette*, Montréal 18 octobre 1975, p. 49.

Jon Anderson, «A Serenity of String», *Time Magazine*, 20 octobre 1975.

Dale McConathy, «Reason over Passion», «Recent work/ten artists», *Artscanada*, vol. XXXII, no 3, nos 200-201, p. 74-85.

voir les articles sur «Québec 75»*.

David Burnett, «Québec 75/Arts: 1 - Irene Whittome», *Artscanada*, juillet-août 1976*.

France Morin, «Henry Saxe, Robin Mackensie, Irène Whittome, David Rabinovitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinovitch, Colette Whiten: Vancouver Art Gallery» *Parachute*, no 5, hiver 1976, p. 32-33.

Maureen Paxton, «Imprint '76», *Artmagazine*, vol. 7, no 28, été 1976, p. 76-79.

voir les articles sur «Cent onze dessins du Québec» (1976)*.

Alvin Balkind, «17 Canadian Artists: A Protean View», *Vanguard*, vol. 5, no 5, juin-juillet 1976, p. 6-7.

John Noel Chandler, «17 Canadian Artists: a Protean View», *Artscanada*, vol. XXXIII, no 3, nos 208-209, octobre-novembre 1976, p. 56-60.

Ann Rosenberg, «17 Canadian Artists: a Protean View», *Artmagazine*, vol. 8, no 29, octobre-novembre 1976, p. 18-21.

Luke Rombout, «Henry Saxe, Robin Mackensie, Irene Whittome, David Rabinovitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinovitch, Colette Whiten», *Vanguard*, vol. 5, no 9, p. 11.

Ann Rosenberg, «Seven Sculptors», *Artmagazine*, vol. 8, no 30, décembre 1976-janvier 1977, p. 47-49.

René Payant, «Irène Whittome: Le discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention», *Parachute*, no 7, été 1977, p. 10-15.

Bernard Lévy, «Le Parti pris du spectateur», *Vie des Arts*, automne 1977*.

«Nombreux artistes à la saison automnale canadienne à Paris», *La Presse*, Montréal, 22 septembre 1977, p. C-12.

Lise Moreau, «Les peintres canadiens à Paris», *Le Devoir*, Montréal, 12 novembre 1977.

Henry Lehmann, «Two journeys», *The Montreal Star*, 12 novembre 1977, p. D-5.

René Payant, «Regards sur le travail d'Irène Whittome», *Vie des Arts*, vol. XXIII, no 91, été 1978, p. 28-30.

Gilles Toupin, «Du 'musée blanc' à une salle de classe: le retour aux sources de Irène Whittome», *La Presse*, Montréal, 20 septembre 1980, p. C-24.

René Viau, «Irène Whittome: Le Musée blanc», *Le Devoir*, Montréal, 20 septembre 1980, p. 35.

Virginia Nixon, «Exhibit takes viewer to a strange room», *The Gazette*, Montréal, 4 octobre 1980, p. 114.

René Payant, «De la réparation au bricolage/Irène Whittome 1975-1980, Musée des beaux-arts de Montréal du 12 septembre au 26 octobre 1980», *Spirale*, no 13, novembre 1980, p. 8 et 13.

Johanne Lamoureux, «Irène Whittome: parcours en salle/ Musée des beaux-arts de Montréal, septembre-octobre 1980», *Parachute*, no 21, hiver 1980, p. 43-45.

Rober Racine, «La leçon d'Irène Whittome», *Propos d'Art*, vol. 1 no 1, hiver 1980-81, p. 9.

Dale McConathy, «Irene Whittome's musée blanc and the Voices of Silence», *Artscanada*, vol. 37, no 3, nos 238-239, décembre 1980-janvier 1981, p. 24-27.

Diana Nemiroff, «Accumulating Intuition: Irene Whittome», *Vanguard*, vol. 10, no 1, février 1981, p. 8-15.

André Martin, «Irène Whittome - un musée au musée de Montréal», *Vie des Arts*, vol. XXV, no 102, printemps 1981, p. 67-68.

Jacqueline Fry, «Le musée dans quelques oeuvres récentes», *Parachute*, no 24, automne 1981, p. 33-45.

3- Autres publications

Irene Whittome, *Book of Insects*, Vancouver Art Gallery, 1963 (dessins originaux de l'artiste).

Alex Mogelon, Norman Laliberté, *Art in Boxes*, Litton Educational Publishing/Van Nostrand Reinhold, New York, 1974. 240 p. III. (reproductions de plusieurs oeuvres de l'artiste).

Irene Whittome, Le centre de documentation Yvan Boulerice, Montréal 1977, texte de Normand Thériault (chronologie et jeu de 40 diapositives).

Annuel Skira Annual: Art actuel 78, Skira Annual no 4, Éditions Skira, Genève 1978, 159 p. III. Textes d'introduction de Jean-Luc Daval (reproduction d'une oeuvre et texte de l'artiste, p. 78).

Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography, Toronto 1979*, conférence de Chris Youngs, «Other Artists Using Photography», p. 78-90.

Liste des œuvres

1. Pierre Boogaerts
Feuilles I, 1981/82
38 photographies couleur
226 cm × 466 cm
2. Pierre Boogaerts
Feuilles II, 1982
59 photographies couleur
288 cm × 385 cm
3. Peter Gnass
Mon point de vue, ma vision, 1982
bois, métal, quincaillerie et néon
162,5 cm × 195,5 cm × 317,5 cm
4. Peter Gnass
Proposition d'une projection peinte en forme de polygone - 120 ave. Danièle Casanova - Ivry sur Seine, 1980
mine de plomb et acrylique sur papier
80 cm × 120 cm
5. Peter Gnass
Projet - projection d'un polygone - Square Albert Schweitzer, Paris 4, 1980
mine de plomb et acrylique sur papier
80 cm × 120 cm
6. Peter Gnass
Projet de projection, 43 rue Vielle du Temple, Paris 4, 1980
mine de plomb et acrylique sur papier
80 cm × 120 cm
7. Peter Gnass
Projection d'un polygone perçu de la rue Geoffroy-L'Asnier, Paris 4, 1980
mine de plomb et acrylique sur papier
80 × 120 cm
8. Christian Kiopini
Sans titre, 1981
acrylique sur toile et contreplaqué
243,9 cm × 365,8 cm × 91,5 cm
9. Christian Kiopini
Sans titre, 1982
acrylique sur tarlatan et contreplaqué
213,4 cm × 182,9 cm × 91,5 cm
10. Christian Knudsen
Tre, 1979/80
techniques mixtes sur panneaux masonite
183 cm × 366 cm
11. Christian Knudsen
Sans titre, 1981
techniques mixtes sur panneaux masonite
124,5 cm × 278 cm
12. Richard Mill
Sans titre (290), 1981
acrylique, huile et vernis sur toile
167,6 cm × 167,6 cm
Coll. particulière, Ottawa
13. Richard Mill
Sans titre (294), 1981
acrylique et huile sur toile
167,6 cm × 167,6 cm
Coll. Galerie Jolliet, Montréal
14. Richard Mill
Sans titre (302), 1982
acrylique et huile sur toile
199,4 cm × 245,1 cm
Coll. Galerie Jolliet, Montréal
15. Leopold Plotek
N.E.P. (March of the Nepman), 1981
huile sur toile
200 cm × 183 cm
16. Leopold Plotek
Fontaine des aveugles, 1981
huile sur toile
202 cm × 182 cm
17. Leopold Plotek
The lighthouse invites the storm, 1981
huile sur toile
230 cm × 181,4 cm
18. Roland Poulin
Ombres portées, 1981
ciment alumineux
42,5 cm × 133 cm × 333 cm
19. Roland Poulin
Sans titre #5-82, 1982
fusain et papier collé sur papier
93 cm × 129 cm
20. Roland Poulin
Sans titre #8-82, 1982
fusain, gouache et papier collé sur papier
93 cm × 129 cm
21. Roland Poulin
Sans titre #9-82, 1982
fusain, gouache et papier collé sur papier
93 cm × 129 cm
22. Rober Racine
Le terrain du dictionnaire A/Z, 1980
maquette
16 cm × 853,4 cm × 731,5 cm

23. Serge Tousignant
Permutation tracée en arc, 1981
4 photographies couleur
56 cm × 251,5 cm
24. Serge Tousignant
Présences, 1981
3 photographies couleur, photogramme
155 cm × 66 cm
25. Serge Tousignant
Photoglyphes convergents, 1981
3 photographies couleur
53 cm × 183 cm
26. Serge Tousignant
Photoglyphes multidirectionnels n° 2, 1981
3 photographies couleur
52 cm × 183 cm
27. Irene Whittome
901/le 4 juillet 1982
film 16 mm, n & b.
(transcription vidéo pour la
version itinérante de l'exposition)

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1- Livres et catalogues d'exposition

Panorama de la sculpture au Québec 1945-70, Musée d'art contemporain, Montréal 1970, 195 p. III. Textes de Henri Barras et Gilles Hénault.

En collaboration, *Peinture canadienne-française*, Conférences J.A. de Sève 11-12, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1971, 113 p. Textes de François Gagnon, André Jasmin, Guido Molinari et Claude Tousignant.

Les moins de 35: Montréal, Québec, Trois-Rivières, Médiart, Montréal 1973, 251 p. III. Textes de Normand Thériault.

Québec Underground, 1962-1972, 10 ans d'art marginal au Québec, Tomes I, II et III, Médiart, Montréal 1973. III. Collectif sous la direction d'Yves Robillard.

Camérart: 24 artistes du Québec, Galerie Optica, Montréal 1974, 58 p. III. Introductions de William A. Ewing et Robert Walker, textes de Les Levine, Chantal Pontbriand et Paul Heyer.

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

Trois générations d'art québécois: 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal 1976. 135 p. III. Introduction de Fernande Saint-Martin.

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976, 54 p. III. Texte de Alain Parent.

Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976, 95 p. III. Textes de Léo Rosshandler et Germain Lefebvre.

03-23-03: Premières rencontres internationales d'art contemporain, Médiart et Parachute éditeurs, Montréal 1977, 176 p. III. Introductions de Normand Thériault, Chantal Pontbriand et Thierry de Duve.

Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography, Ryerson Polytechnical Institute, Photographic Arts Department, Toronto 1979, 446 p. Actes de la conférence, Toronto 1-4 mars 1979.

Biennale II du Québec, Musée du Centre Saidye Bronfman, Montréal 1979, n.p. III. Textes de Nahum Ravel, Naomi Deckelbaum et Georges M. Dyens.

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

Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, Chicoutimi, Québec 1980, 105 p. III. Collectif sous la direction de Richard Martel.

Symposium: peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau-Monde, La Rochelle, France, 1980, 8 p. III. Textes de Alain Parent et des artistes.

Pluralités 1980, Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, Ottawa, 1980, 131 p. III. Introduction de Jessica Bradley et textes de Philip Fry, Willard Holmes, Allan Mackay et Chantal Pontbriand.

Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1980, 168 p. III. Avant-propos de Louise Letocha, textes de Yolande Racine, Sandra Marchand, Gilles Godmer, Lise Lamarche et René Payant.

5 Attitudes/1963-1980: Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoine, Serge Tousignant, Musée d'art contemporain, Montréal 1981, 132 p. III. Avant-propos de Claude Gosselin, introduction de Louise Letocha, textes de Normand Thériault, Léo Rosshandler, Pierre Théberge, Marcel Saint-Pierre, Gilles Hénault.

Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal, 1981, 46 p. III. Texte de France Gascon.

Daigneau, Gilles, Ginette Deslauriers, *La gravure au Québec: 1940-1980*, Héritage Plus, Montréal 1981, 268 p. III.

Performance text(e)s & documents, Éditions Parachute, Montréal, 1981. Actes du colloque «Performance et multidisciplinarité postmodernisme», Montréal 9-10-11 octobre 1982.

2- Périodiques et articles de presse

François-Marc Gagnon, «La jeune peinture au Québec», *Revue d'esthétique*, vol. 22 no 3, juillet-septembre 1969, p. 262-274.

Paquerette Villeneuve, «Sculpture du Québec au Musée Rodin», *Vie des Arts*, no 61, hiver 1970-71, p. 12-15.

Myrna Gopnik et Irwin Gopnik, «New Montreal Sculpture/The Saidye Bronfman Centre, Seven Montreal Artists/Musée d'art contemporain», *Artscanada*, vol. XXVIII, no 3, Nos 156-157, juin-juillet 1971 p. 67-68.

Marcel Saint-Pierre, «A Quebec Art Scenic Tour», *Opus international*, no 35, mai 1972, p. 16-23.

Shirley Raphael, «Montreal Art Scene in Review», *Art-magazine*, vol. 3, no 10, vol. 3, no 10, hiver 1972, p. 28-29.

Myrna Gopnik et Irwin Gopnik, «Montrer All», *Artscanada*, vol. XXIX, no 2, nos 166-168, printemps 1972, p. 67-74.

Michael White, «Le Pop au Québec», *Vie des Arts*, no 67 été 1972, p. 35-42.

«A letter from Gilles Toupin», *Artscanada*, vol. XXIX, no 4, nos 172-173, octobre-novembre 1972, p. 72-78.

«A letter from Gilles Toupin», *Artscanada*, vol. XXIX, no 5, nos 174-175, décembre 1972-janvier 1973, p. 85-89.

Catherine Bates, «A Different viewpoint from Montreal» *Artmagazine*, vol. 4, no 13, hiver 1973 p. 32-33.

Andrée Paradis, «La jeune peinture québécoise», *Coloquio artes*, février 1973, p. 43-48.

Robert Johns, «Québec Underground», *Artscanada*, vol. XXX, no 2, nos 178-179, mai 1973, p. 72-75.

Georges Dyens, «Under 35», *Artscanada*, vol. XXX, no 2, nos 178-179, mai 1973, p. 75-76.

Michèle Gillon, «Les Graffones de Graff», *Vie des Arts*, vol. XVIII, no 71, été 1973, p. 23-28.

Luce Vermette, «Les Multiples de Média Gravures», *Vie des Arts*, vol. XVIII, no 71, été 1973, p. 29.

Luce Vermette, «Orientations de la Guilde Graphique», *Vie des Arts*, vol. XVIII, no 71, été 1973, p. 31.

Pierre Dupuis, «Le Québec Underground», *Vie des Arts*, vol. XVIII, no 72, automne 1973, p. 78.

- Gilles Toupin, « Camérart: pour faire le point! », *La Presse*, Montréal, 24 décembre 1974, p. c-18.
- Georges Bogardi, « ... Camerart », *The Montreal Star*, 4 janvier, p. D-7.
- Claude Gosselin, « L'expo Camérart: la photo au service des artistes », *Le Devoir*, Montréal 11 janvier 1975.
- Jean-C. Dumont, « Photographie québécoise », *Vie des Arts*, vol. XX, no 78, printemps 1975, p. 61.
- Chantal Pontbriand, « Camérart: Galerie Optica, Montreal décembre 16, 1974 — January 14, 1975 », *Artscanada*, vol. XXXII, no 1, nos 196-197, mars 1975, p. 66.
- Angèle Dagenais, « Musée d'art contemporain: Pleins feux sur la recherche », *Le Devoir*, Montréal, 26 septembre 1975, p. 19.
- « Musée d'art contemporain hosts Quebec 75 exhibition », *The Montreal Star*, 15 octobre 1975.
- Jean-Claude Leblond, « Québec 75: une certaine image », *Le Jour*, Montréal, 18 octobre 1975.
- Claude Gosselin, « Québec 75/Arts fait son entrée au Musée d'art contemporain », *Le Devoir*, Montréal, 20 octobre 1975, p. 11.
- Henry Lehmann, « Quebec 75: Echos of the past? », *The Montreal Star*, 25 octobre 1975.
- Georges Bogardi, « Quebec 75: A mirror image? », *The Montreal Star*, 25 octobre 1975.
- Virginia Nixon, « Quebec 75: Giving spectators a chance to understand », *The Gazette*, Montréal, 25 octobre 1975.
- Claude Gosselin, « Québec 75/arts: la politique, connais pas », *Le Devoir*, Montréal 25 octobre 1975, p. 14.
- Gilles Toupin, « Québec 75: reflets et mirages », *La Presse*, Montréal 25 octobre 1975.
- Normand Thériault, France Renaud, Ronald Richard, « Défense de Québec 75 », section Courrier, *La Presse*, Montréal, 1er novembre 1975, p. D-23-24.
- Gilles Toupin, « L'art québécois à la croisée des chemins », *La Presse*, Montréal 15 novembre 1975.
- Georges Bogardi, « Three artists on Quebec 75 », (Gilles Mihalcean, Claude Mongrain, Roland Poulin), *The Montreal Star*, 15 novembre 1975.
- Virginia Nixon, « Quebec 75: the problem was cultural », *The Gazette*, Montréal, 6 décembre 1975.
- Normand Thériault, « Québec 75: 16 octobre-23 novembre », extrait du catalogue, *Ateliers*, Musée d'art contemporain, Montréal, vol. 4, no 4, 16 octobre 75-22 janvier 1976, p. 3-5.
- David Burnett, « Québec 75/Arts: 1 », *Artscanada*, vol. XXX-III, no 2, nos 206-207, juillet-août 1976, p. 4-17.
- Marcel Rioux, « Québec 75... malaise salulaire? », *Vie des Arts*, vol. XX, no 81, hiver 1975-76, p. 61-63.
- France Morin, Chantal Pontbriand, « Québec 75 une stratégie: une interview de Normand Thériault », *Parachute*, no 1, octobre, novembre, décembre 1975, p. 4-7.
- Chantal Pontbriand, « Québec 75: postface », *Parachute*, no 2, janvier, février, mars 1976, p. 32-33.
- Normand Thériault, « Québec 75: six mois plus tard », *Parachute*, no 3, avril, mai, juin 1976, p. 11-12.
- « Québec 75: Arts-Vidéo-Cinéma », *Vanguard*, vol. 5, no 1, février 1976, p. 3-5.
- « Importante exposition de dessins récents de 48 artistes du Québec », *La Presse*, Montréal, 8 avril 1976, p. B-2.
- Gilles Toupin, « Les cent tournures et pirouettes du dessin québécois », *La Presse*, Montréal, 17 avril 1976, p. D-20.
- « Les carnets intimes de 48 artistes d'ici », *Le Devoir*, Montréal, 21 avril 1976.
- John Noel Chandler, « 111 Dessins du Québec », *Artscanada*, vol. XXXIII, no 1, nos 204-205, avril-mai 1976, p. 40-48.
- Alain Parent, « Cent onze dessins du Québec », extrait du catalogue, *Ateliers*, Musée d'art contemporain, Montréal, vol. 5, no 1, 1er avril — 20 juin 1976, p. 1-2.
- Bernard Lévy, « Tendances 76, un débat imaginaire », *Vie des Arts*, vol. XXI, no 83, été 1976, p. 28-30.
- Dale McConathy, « Corridart: instant archeology in Montreal », *Artscanada*, vol. XXXIII, no 2, nos 206-207, juillet-août 1976, p. 36-53.
- Pat Fleischer, Visual Arts in Canada-Olympic Summer 1976 », *Artmagazine*, vol 7, no 28, été 1976, p. 16-21.
- Elizabeth Schmelzer, « Les arts visuels aux Jeux olympiques », *Artmagazine*, vol. 7, no 28, été 1976, p. 30-35.
- Virginia Nixon, « Montreal: The Demise of Corridart », *Artmagazine*, vol. 8, no 29, octobre-novembre 1976, p. 29-31.
- Alain Parent, « Dessins du Québec », *Journal*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, no 19, 1er novembre 1976, p. 1-8.
- Michèle Tremblay-Gillon, « Cent onze dessins du Québec », *Vie des Arts*, vol. XXI, no 84, automne 1976, p. 65.
- Sarah McCutcheon, « Forum 76: The Montreal Museum of Fine Arts September 23-November 7, 1976 », *Artscanada*, vol. XXXIII, no 4, nos 210-211, décembre 76-janvier 1977, p. 74-75.
- Elizabeth Schmelzer, « Print making in Montreal: a Brief Report », *Artmagazine*, vol. 8, nos 31-32, mars-avril 1977 p. 42-47.
- Amy Goldin, « Report from Toronto and Montreal », *Art in America*, vol. 65, no 2, mars-avril 1977, p. 35-47.
- « 03-23-03 », *Parachute*, no 7, été 1977, p. 4-9.
- Bernard Lévy, « Le Parti pris du spectateur », *Vie des Arts*, vol. XXII, no 88, automne 1977, p. 19-23.
- Leo Rosshandler, « Montreal: Lively, but under a cloud », *Art news*, vol. 77, no 1, janvier 1978, p. 62-65.
- Bernard Lévy, « Graff, centre de conception graphique et ... un peu plus encore », *Vie des Arts*, vol. XXII, no 90, printemps 1978, p. 34-37.
- François-Marc Gagnon, « Panorama de la gravure québécoise des années 1958-1965 », *Vie des Arts*, vol. XXII, no 90, printemps 1978, p. 24-28.
- Virginia Nixon, « Montreal Sculpture Scene », *Artmagazine*, vol. 9, nos 38-39, juin 1978, p. 54-56.
- Gilles Toupin, « Drawing in Quebec », *Arts Review*, vol. XXX, no 14, 21 juillet 1978, p. 384.
- Gilles Toupin, « Sculpture in Quebec », *Arts Review*, vol. XXX, no 14, 21 juillet 1978, p. 385.
- René Viau, « Tendances actuelles: un panorama exhaustif? », *Le Devoir*, Montréal 25 novembre 1978.
- Gilles Toupin, « Tendances actuelles ou la première rétro », *La Presse*, Montréal, 25 novembre 1978, p. D22.
- Richard Martel, « Tendances actuelles: Ignorance ou mensonge? », *Le Devoir*, Montréal 9 décembre 1978, p. 16.

- Gilles Toupin, « Les voies incertaines de notre sculpture », *La Presse*, Montréal, 23 décembre 1978, p. B-20.
- René Micha, « La Peinture, la Sculpture canadiennes, aujourd'hui », *Art International*, vol. XXII, février 1979, p. 51-59.
- « Tendances actuelles au Québec », *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 7, nos 3-4, avril-mai 1979, Textes de Yolande Racine, Sandra Marchand, Gilles Godmer, Lise Lamarche, René Payant.
- Jessica Bradley, « Canadian Perspectives », *Vanguard*, vol. 8, no 4, mai 1979, p. 12-15.
- René Viau, « Expositions : six peintres, 14 tableaux », *Le Devoir*, Montréal, 16 octobre 1979, p. 21.
- Gilles Toupin, « Six peintres funambules », *La Presse*, Montréal, 27 octobre 1979, p. C-18.
- Virginia Nixon, « Student Art: towards a sense of mystery », *The Gazette*, Montréal, 3 novembre 1979, p. 52.
- Liz Wylie, « 6 Propositions at the Montreal Museum of Fine Arts: October 12-December 2 », *Artmagazine*, vol. II, no 47, février-mars 1980, p. 49.
- René Viau, « Six propositions : Béland, De Heusch, Kiopini, Knudsen, Mill, Plotek, au Musée des beaux-arts de Montréal », *Vie des Arts*, vol. XXIV, no 98, printemps 1980, p. 80.
- Gilles Toupin, « L'art florissant de la gravure québécoise : les années 70 en survol », *La Presse*, Montréal, 3 mai 1980, p. D-19.
- René Viau, « Dix ans de gravure au Musée d'art contemporain », *Le Devoir*, Montréal 3 mai 1980, p. 33.
- Bernard Lévy, « 1965-1980 Yet to be written », *Art and Artists*, Vol. 15, no 12, no 170, mai 1980, p. 36-41.
- René Viau, « Des oeuvres ouvertes, sculpturales et vécues », *Le Devoir*, Montréal, 23 août 1980, p. 19.
- Virginia Nixon, « Wood sculptures show new depth : scenarios are violent », *The Gazette*, Montreal, 30 août 1980, p. 33.
- Gilles Toupin, « Au Musée d'art contemporain : La sculpture des années 70 ou presque... », *La Presse*, Montréal, 6 septembre 1980, p. C-22.
- René Viau, « La Rochelle accueillera cet été des artistes du Québec », *Le Devoir*, Montréal, 11 juin 1980, p. 15.
- Gilles Toupin, « Au Musée du Nouveau Monde : Six peintres du Québec sur la sellette », *La Presse*, Montréal, 14 juin 1980, p. D-20.
- « Opération Québec 80 : les Québécois en évidence au Festival de La Rochelle », *La Presse*, Montréal 25 juin 1980, p. B-7.
- René Viau, « La Rochelle renoue avec le Nouveau Monde », *Le Devoir*, Montréal, 30 août 1980, p. 15-16.
- René Viau, « Pluralités vaut le voyage », *Le Devoir*, Montréal, 17 juillet 1980, p. 10.
- Gilles Toupin, « Pluralités 1980: L'avant-garde? », *La Presse*, Montréal 19 juillet 1980, p. B-1 et B-8.
- Virginia Nixon, « Pluralities has variety, surprise », *The Gazette*, Montréal, 19 juillet 1980.
- Russell Keziere, « Ambivalence, Ambition and Administration », *Vanguard*, vol. 9, no 7, septembre 1980, p. 8-13.
- Philip Monk, « Pluralities: experiment or excuse? », *Parachute*, no 20, automne 1980, p. 48-49.
- Anna Babinska, « Pluralities 1980 Pluralités at the National Gallery », *Artmagazine*, vol. 12, no 51, novembre/décembre 1980, p. 33-38.
- Nancy Tousley, « Pluralities: National Gallery of Canada », *Artforum*, vol. XIX, no 4, décembre 1980, p. 83-84.
- Robert Handforth, « Pluralities/1980/Pluralités », *Arts-canada*, vol. 37, no 3, nos 238-239, décembre 1980-janvier 1981, p. 35-38.
- Jean Tourangeau, « Dix ans de sculpture au Québec : 1970-1980 », *Ateliers*, Musée d'art contemporain, Montréal, vol. 8, no 5, décembre 1980-janvier 1981, p. 1-3.
- René Viau, « Cinq Attitudes : une génération à reconnaître », *Le Devoir*, Montréal, 7 février 1981.
- Gilles Toupin, « L'étrange bande des cinq : Une simple question d'attitudes? », *La Presse*, Montréal, 14 février 1981, p. C-20.
- Laurence Sabbath, « Artist brings chicken farm to museum », *The Gazette*, Montréal, 21 février 1981, p. 116.
- Marcel Saint-Pierre, « 5 attitudes/1963-1980: Musée d'art contemporain, Montréal », *Parachute*, no 23, été 1981, p. 47-48.
- René Viau, « Cinq attitudes et un point de départ », *Vie des Arts*, no 103, été 1981, p. 56.
- Claude Gosselin, « 5 Attitudes/5 Artistes », *Ateliers*, Musée d'art contemporain, Montréal, vol. 8, no 6, vol. 9, no 1, octobre 1981, p. 10-11.
- René Viau, « Le dessin de la jeune peinture », *Le Devoir*, Montréal, 26 septembre 1981.
- Gilles Toupin, « Au Musée d'art contemporain : L'intelligence du dessin québécois », *La Presse*, Montréal, 10 octobre 1981.
- Laurence Sabbath, « Le Dessin de la Jeune Peinture », *The Gazette*, Montréal 17 octobre 1981, p. 30.
- Jean Leduc, « Le dessin de la jeune peinture québécoise », *Parachute*, no 25, hiver 1981, p. 32-33.
- Jean Tourangeau, « Le dessin de la jeune peinture », *Vie des Arts*, vol. XXVI, no 106, printemps 1982, p. 74.

P I E R R E B O O G A E R T S P I E R R E B O O G
P E T E R G N A S S P E T E R G N A S S P E T E
C H R I S T I A N K I O P I N I C H R I S T I A N
C H R I S T I A N K N U D S E N C H R I S T I A N
R I C H A R D M I L L R I C H A R D M I L L R I
L E O P O L D P L O T E K L E O P O L D P L O T E
R O L A N D P O U L I N R O L A N D P O U L I N
R O B E R R A C I N E R O B E R R A C I N E R O
S E R G E T O U S I G N A N T S E R G E T O U S I
I R E N E W H I T T O M E I R E N E W H I T T O M

