PEINTURE AU QUÉBEC:
UNE NOUVELLE GÉNÉRATION

PEINTURE AU QUÉBEC: UNE NOUVELLE GÉNÉRATION

Musée d'art contemporain de Montréal
5 mai – 23 juin 1985

Christiane Ainsley
Céline Baril
Joseph Branco
Thomas Corriveau
Mary-Ann Cuff
Michel Daigneault
Pierre Dorion
Lynn Hughes
Ilana Isehayek
Alain Laframboise
Jean Lantier
Guy Pellerin
Alain Pelletier
Monique Régimbald-Zeiber
Michel Saulnier
Claude Simard

Peinture au Québec:
une nouvelle génération

une exposition organisée
par le Musée d'art contemporain de Montréal
Conservateurs
Gilles Godmer
Sandra Grant Marchand
Pierre Landry

Photographies
Guy Boudreault pour Christiane Ainsley
Centre de documentation Yvan Boulerice inc. pour Joseph Branco
James A. Chambers pour Lynn Hughes
Guy Couture pour Jean Lantier et Guy Pellerin
Ronald Diamond pour Thomas Corriveau, Mary-Ann Cuff, Alain Laframboise,
Monique Régimbald-Zeiber et Michel Saulnier
Galerie Yarlow/Salzman pour Pierre Dorion
Henry Hirsch pour Claude Simard
Jean-François Jacques pour Ilana Isehayek
Joshua Nefsky pour Michel Daigneault
Martin L'Abbé pour Alain Pelletier
Louis Lussier pour Céline Baril

Concepteur graphique
Michel Mallet

Dactylographie
Roxane Labrosse

Typographie
Typo Express Inc.

Impression
Imprimerie Chomedey inc.

Musée d'art contemporain de Montréal, 1985
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
2e trimestre 1985
ISBN 2-551-065-31-3

SOMMAIRE

4 Remerciements

5 Avant-propos

7 Des affinités électives de la peinture

11 Catalogue

44 «Peinture au Québec» – Les entours

46 Liste des oeuvres

REMERCIEMENTS

Notre profonde reconnaissance va en tout premier lieu aux artistes participants dont la disponiblité et la patience ont été de toutes les étapes de ce projet.

Nous tenons également à remercier de leur amicale collaboration la galerie Daniel Beauchesne, Grünwald Gallery (Toronto), la galerie J. Yahouda Meir, Jack Shainmann Gallery (Washington), la galerie Jolliet, la galerie René Bertrand (Québec), la galerie Samuel Lallouz ainsi que Yarlow/Salzman Gallery (Toronto).

Enfin le Musée d'art contemporain de Montréal remercie le Ministère des Affaires culturelles ainsi que le Conseil des Arts du Canada pour leur aide financière à la réalisation de cette exposition.

AVANT-PROPOS

Et tout comme ce que les sciences naturelles nomment les phénomènes est le résultat d'une sélection opérée à leur insu, c'est aussi d'une sélection opérée à leur insu que résulte ce que les humanistes nomment les faits historiques.

Erwin Panofsky
L'oeuvre d'art et ses significations

Donner à voir les préoccupations actuelles en art, tel est le mandat premier du Musée d'art contemporain qui, consciemment, opère des choix sans prétendre être la «seule» et «unique» trace de l'histoire de l'art contemporain.

Mais il est heureux que de très décriées «institutions» puissent exister pour témoigner de notre civilisation qui plus que tout autre, peut-être, aura été marquée par de profonds bouleversements technologiques, sociaux et politiques à l'orée du chaos. Vouloir isoler l'art d'un tel contexte relèverait d'une naïveté insupportable; d'où la nécessité d'une réflexion constante sur les démarches artistiques les plus récentes et d'une contestation des idées préconçues.

Découvrir, expliquer, faire aimer l'art de notre époque, telle est la base de notre action, convaincus que notre société a besoin de balises et que l'art en est une de première importance. «Peinture au Québec: une nouvelle génération» sert de phares à notre société, témoigne de son évolution; tel est son propos, sans autre prétention.

Que les artistes de cette exposition et tous les autres trouvent ici l'expression de notre plus amicale reconnaissance et de notre appui indéfectible.

Le directeur,
André Ménard

DES AFFINITÉS ÉLECTIVES DE LA PEINTURE

La peinture n'est plus tout à fait ce qu'elle était. Au Québec comme ailleurs. Les balises qui pouvaient autrefois en garantir l'authenticité, ou à tout le moins l'aspect physique, sont aujourd'hui devenues plus mouvantes, plus floues aussi; elles ont tendance à s'estomper, ou plutôt à être davantage poreuses, de manière à ce que d'autres formes d'art, insidieusement, s'y associent et peu à peu la transforment, inévitablement. Et dans cette exposition que présente le Musée d'art contemporain de Montréal, d'autres visages de la peinture sont proposés qui, pour la plupart, chacun à sa façon, dans la variété des formes empruntées, font reculer d'autant les limites de la recherche picturale, faisant du champ de l'expression artistique en général son véritable territoire d'expérimentation.

Car, à des degrés divers, s'il va de soi d'identifier à la peinture le travail de Lynn Hughes, Monique Régimbald-Zeiber, Thomas Corriveau, ou même celui de Michel Daigneault, il en est quelque peu différemment des oeuvres d'Alain Pelletier, Céline Baril ou Alain Laframboise par exemple, qui dans leur forme laissent émerger avec plus d'évidence des préoccupations autres qu'essentiellement picturales. En ce sens, leur présence dans cette exposition interroge avec davantage d'acuité et d'urgence ce que peut être la peinture à la limite, ce qu'elle est devenue aussi en regard d'une certaine image qu'on a d'elle et que plusieurs centaines d'années ont pu contribuer à nous en laisser.

Et que ces oeuvres soient facilement identifiées à la peinture, ou encore qu'elles en forcent les cadres ou en mettent à l'épreuve la définition, il existe au-delà même de ce difficile consensus parfois, certaines récurrences qui sont à interroger. Malgré leurs différences fondamentales, des polarités en effet se dessinent, des directions sont données à l'intérieur même de ce groupement d'oeuvres, qui font en sorte de trahir des influences, des accointances, dont les résultats, sorte d'hybridations, dans les effets qui peuvent en découler, en induisent quelquefois les sources mêmes ou les directions. Ainsi, ce qui pourrait se dégager comme une constante dans l'ensemble des travaux qui sont montrés ici, ce serait d'une part l'écart important des formats dans lesquels ils s'incarnent, et subséquemment la structure qu'en emprunte la forme et qui tous deux contribuent entre autres à façonner ces nouveaux visages de la peinture.

On le sait, les récentes années ont vu bon nombre de jeunes artistes québécois développer une nette préférence pour la monumentalité. Cela a pu être constaté, entre autres, dans des projets de type architectural, où l'oeuvre avait souvent tendance à investir un l ieu, à composer avec lui, ou encore à l'envahir totalement, et en recouvrir ainsi les murs, les plafonds et les planchers[1]. Venant confirmer et prolonger cette tendance, bon nombre d'oeuvres ici rassemblées continuent de privilégier un aspect de monumentalité, ou tout au moins d'accorder une préférence marquée pour les grandes dimensions. En ce sens, les temps forts de l'exposition auraient pour nom Alain Pelletier, Michel Daigneault, Céline Baril...

D'autre part, si l'importance du format ne peut être niée, paradoxalement, déterminés aussi quelquefois par leur échelle réduite, ou selon les sujets qu'ils exploitent, les travaux d'Alain Laframboise, Jean Lantier, ceux de Michel Saulnier, Monique Régimbald-Zeiber ou même Guy Pellerin ont chacun à leur manière partie liée avec un intimisme certain tout à fait contraire au sens et à l'idée de monumentalité. Chez Laframboise par exemple, c'est le cadre même de la boîte qui se trouve à imposer cette intimité. Celle-ci posée sur un socle, pas vraiment ajustée aux regards, commande un rapport particulier, presque privé, que mime tout entier le corps du spectateur dans l'observation des petits théâtres qui s'y passent et à laquelle s'incorpore la notion de temps. Par contre, cette intimité chez Pellerin se joue ailleurs, au niveau du récit qu'expose la variété des symboles qui tous, par bribes, rendent compte de l'histoire personnelle de l'artiste.

Et comme pour asseoir cette certitude d'une peinture ballottée, tiraillée, déchirée entre les cris et les chuchotements, entre la monumentalité et l'intimité, la contribution dans cette exposition de Céline Baril par exemple arrive à point nommé. Ne fut-ce que dans l'ambiguïté même de la représentation, une médaille, à la fois liée au public et au privé et dont la démesure accuse toutefois une intention qui a à voir avec le théâtre, dans le sens d'une proclamation/déclamation, dont l'effet produit en tout cas, issu de l'échelle même, est de cet ordre. Mais dans cette oeuvre quelque peu tapageuse, des parties plus discrètes, presque secrètes, ont été ménagées qui, plutôt que d'interpeller, invitent cette fois le spectateur à davantage d'attention, appellent à une promiscuité, incitent à une observation/concentration tout en établissant avec les corps/observateurs un rapport d'intimité certaine. À la fois exubérante donc, mais également empreinte de retenue et de réserve, cette installation de Céline Baril, comme beaucoup d'oeuvres présentes dans cette exposition, se nourrit à ces deux sources ostensiblement paradoxales ici.

Ce n'est là qu'une des formes issues de ce curieux accouplement maintes fois reproduit, qu'entraînent ces deux tendances bien affirmées dans la jeune peinture québécoise, du moins dans la sélection qui la représente ici. Chez Régimbald-Zeiber par exemple, le sujet davantage intimiste, la nature morte, sera traité comme tel dans de petites constructions, ou au contraire avec un certain panache que lui octroie à l'occasion un format qui trahit en quelque sorte l'esprit ou la lettre du sujet, ou les deux à la fois. Cependant que chez Corriveau et Isehayek l'importance du format focalise, ou grossit comme dans une lunette d'approche, des représentations issues d'un contexte intimiste ou qui ont rapport avec lui. Comme dans une mise en scène, ces petits événements, ces petits drames privés sont donnés à voir, comme voués à l'effet, et de la sorte leur nature même en est pour ainsi dire pervertie. Plusieurs combinaisons sont donc possibles qui toutes impliquent une sorte d'agacement dû surtout à la coexistence de valeurs résolument contraires à l'intérieur d'une même oeuvre, dû aussi au rapport sujet/échelle et à sa mise en évidence, rapport souvent grinçant et comme indirectement mis en scène.

Car ces oeuvres, qu'elles se déploient dans l'espace, avec emphase quelquefois, qu'elles se ménagent des zones, des parties qui sont davantage à explorer et obligent à plus d'observation, ou que chacune se ramasse tout entière dans un minimum d'étendue ou y cache tout simplement un contenu personnel qui y a été placé, ou encore qu'elles soient le lieu de déplacements, modifications, manipulations des procédés et règles de représentation, toutes ont tendance à générer de l'*effet*. Toutes finissent aussi par s'en réclamer. À la limite, l'oeuvre est réductible à cet *effet*, et le «peintre» lui, à un *artéfice*, à un bricoleur, à un faiseur d'effets.

L'*effet* ne saurait se concevoir en dehors du dispositif physique qui le produit. Celui-ci, on l'a dit, tient en partie du format, grand ou petit, qui comme tel accuse, quoique avec des variantes, la présence physique de l'oeuvre, et met l'accent sur sa matérialité. Mais la matérialité s'impose encore plus lorsque la peinture se met à envahir la troisième dimension jusqu'à se développer, dans certains cas, en environnements. Ceci adviendra souvent par fragmentation de l'oeuvre en parties, opération dont font écho également à leur manière, des travaux davantage monolithiques comme ceux de Christiane Ainsley, Pierre Dorion, Lynn Hughes ou Claude Simard. Appuyée de la sorte, cette matérialité vient donc décupler l'*effet* produit et réaffirmer tout à la fois son origine physique. Ainsi de loin, de près, occupant peu d'espace ou encore s'y déployant, la peinture poursuivant cette intrusion, développant cette collusion avec lui, tiendra donc à distance, tout en forçant parfois la proximité. Bref tout un jeu dans l'espace des oeuvres elles-mêmes se voit ici mimé par le spectateur. En conséquence, en terme d'appropriation de la troisième dimension, ou encore en terme de comportement exigé de l'observateur de la part d'une oeuvre, l'espace devient ainsi une donnée essentielle qui à la limite, et dans tous ses sens, fait partie de l'oeuvre elle-même.

D'une part, il y a les oeuvres qui comme celle de Pelletier prend pleinement possession d'une aire spatiale. Différemment, il y a celles qui, comme chez Daigneault, Laframboise ou même Baril occupent pourrait-on dire la troisième dimension; celles encore qui s'y répandent, s'y prolongent comme c'est le cas chez Saulnier, Lantier ou bien Cuff. Et celles enfin qui obéissent toujours à la planéité des murs, mais qui ont tendance à exploiter un aspect volumétrique non encore véritablement assumable dans l'espace, comme on peut le voir dans les oeuvres de Branco ou de Pellerin.

Par contre, il y a ces travaux où l'espace cette fois est réclamé par l'oeuvre elle-même, mais assumé, vécu par le spectateur donc; des travaux qui comme on l'a dit requièrent la distance, et d'autres, tout au contraire, qui veulent la réduire, qui veulent établir avec le spectateur un rapport plus exclusif, une dynamique en tout point semblable à l'une de celles qui a été développée dans la sculpture maniériste de la Florence du XVI[e] siècle[2]. Mais il y a également ces travaux pour lesquels il faut faire les cent pas, aller et venir, rôder autour, explorer les angles, détailler chaque partie, expérimenter, vérifier tous les rapports visuels qui y ont été élaborés et exploités, pour en apprécier toute la complexité et la beauté.

Et dans l'espace imposé, dans celui délimité et dans cet autre parcouru, le travail existe différemment, la peinture se vit autrement. Car s'y relient immanquablement les *effets* que cet ensemble de prescriptions engendre. À l'expérience de l'oeuvre comme telle s'ajoute celle de notre mise en scène physique, d'un certain réglage de nos faits et gestes en rapport avec elle, et des émotions et sensations que tout cela entraîne. L'espace a spécifiquement ici un premier corollaire: l'*effet*, dont la théâtralité est parfaitement réglée. Le temps en est le second; en lui se déploient, avec toute l'ampleur voulue, les sensations qui y naissent.

Du temps est donc requis dans notre rencontre avec l'oeuvre. Du temps/espace où elle offre à qui le veut bien l'ensemble des propositions qu'elle contient. Du temps/mémoire également qui dans certains cas vient littéralement enclencher la dynamique des travaux qui exploitent la notion de réversibilité, comme ceux de Daigneault, ou encore ceux qui comme dans *Émile et Vincent* de Thomas Corriveau sont fonction d'une

opération de superposition des différentes données visuelles. Faisant ainsi intervenir la mémoire avec ce qu'elle a de fantaisies, de pouvoirs et de failles, le temps donne à ces oeuvres leur plein sens. Enfin, lieu de déploiement de l'oeuvre comme telle, en même temps qu'il en est maintes fois le propos par ses références à l'Histoire, à l'histoire de l'art, aux histoires personnelles ou tout simplement aux histoires banales ou non dans lesquelles il intervient comme une donnée parmi d'autres, le temps devient par conséquent la scène et le sujet qui y prend place.

Ainsi, dans l'*effet* qu'elles produisent comme dans les sensations qu'elles font naître, dans l'essentielle prise en compte du temps et de l'espace et dans la diversité des points de vue qui sont de la sorte offerts par ces propositions/représentations, enfin dans leur mise en scène, dans celle du corps de l'observateur qui entre en relation avec elles, les oeuvres qui sont issues de cette peinture, ne serait-ce que dans la nécessité d'un vocabulaire autre qu'elles commandent au moment de leur description, se meuvent à n'en pas douter dans les avenues mêmes de la théâtralité.

Et sera inhérente à cette théâtralité, la forme même qu'empruntent diversement la presque totalité de ces propositions picturales. Certaines d'entre elles multiplieront les points de vue. D'autres iront du côté de la démultiplication/fragmentation du support. Ainsi ce pourra être, à partir d'un noyau, un effilochement en découpages ou en menues protubérances plus ou moins indépendantes, ou encore en zones diversement aménagées à même le corps de l'oeuvre. Cela pourra se faire aussi en sections davantage autonomes qui courent sur le mur à la suite l'une de l'autre (cf. l'oeuvre de Pellerin) ou encore qui dialoguent d'un lieu à un autre (cf. Pelletier). Par ailleurs, ces excroissances pourront advenir aussi dans un jeu d'adjonctions/superpositions, ou même de collages. Et encore, cette fragmentation pourra découper des formes, des motifs, par la suite unis dans la narrativité qu'elles proposent, ou pourra signaler en creux, en négatif, la présence d'un objet absent, comme le fait Branco.

Toutes ces opérations, et d'autres encore, moins évidentes, plus subtiles que sont les étalements/adjonctions de motifs dans la planéité de la toile que l'on retrouve notamment chez Hughes ou Simard, toutes ont pour échos la découpe de l'espace/temps qui donne lieu à la production d'*effets*. Bref dans l'ensemble de ce procédé, dans cette structure qui est mise de l'avant au cours de l'élaboration de ces travaux de peinture, se fait jour une opération plus ou moins latente de décomposition systématique qui, d'un même souffle parfois, constitue le sujet même de certaines productions artistiques. C'est le cas chez Monique Régimbald-Zeiber, dans ses décompositions/analyses de la nature morte, ou encore chez Alain Laframboise avec le tableau de Poussin, *Écho et Narcisse*, qui lui sert de matériau à toute fin pratique, et dont les éléments sont littéralement disséminés/sectionnés/analysés dans l'espace théâtral de la boîte. Et il en sera de même chez Lantier, en un sens aussi chez Branco et même Pellerin.

Mais d'autre part, on l'aura bien compris, dans la lecture même de cette opération s'en dissimule une autre, qui en est rigoureusement et ludiquement à l'opposé, et qui toujours, à partir de ces entités ou fragments, recompose dans un même élan ce qui avait été lu plutôt dans le sens d'une segmentation, d'un morcellement. De façon ambiguë l'oeuvre expose son mécanisme propre de fabrication qui, lui, est directement issu de divers modes de déconstruction et d'analyse des images, des histoires et, plus généralement, de la peinture.[3] Dans la modification/démultiplication de son support et dans la diversité des moyens qui sont pris, on permet à la peinture de poursuivre mais autrement et avec une pertinence accrue peut-être dans certains cas, l'exposé des problèmes qui la confrontent. Ceux-ci, qu'ils soient d'esthétique, de narrativité ou encore d'énoncé, trouvent dans ces opérations par lesquelles ils nous sont exposés, une prégnance sans cesse renouvelée qui une fois de plus transforme les traits toujours mobiles de la peinture. À n'en pas douter, comme tend à le démontrer cette exposition, de la dégradation, du vieillissement de ces problèmes qui sont ceux de la peinture depuis toujours, ceux-ci renaissent à chaque fois aussi neufs et d'actualité.

Mais, pour une bonne part de ces travaux, ce en quoi diffère la manière dont sont exposés ici les problèmes qu'ils semblent mettre de l'avant, c'est leur besoin nouveau et presque impérieux désormais, de spectateurs à qui il revient, par le comportement qui est exigé d'eux, d'animer, de dynamiser le dispositif qu'est devenue l'oeuvre dans beaucoup de cas. Et en ce sens, bien sûr, le spectateur se trouve à en devenir lui aussi une donnée non négligeable, accentuant par là et donnant ainsi crédit à ces rapprochements qu'on est une fois de plus tenté d'établir entre cette peinture et le théâtre. Par lui advient en fait la recomposition de l'oeuvre en un tout pleinement cohérent. En faisant une sorte de mise en perspective discursive de ce que renferme l'oeuvre en terme de problématiques, le spectateur permet également d'y retrouver le souffle, la poussée créatrice qui s'y trouvait, dont chacune procède, et qui en définitive, en rassemble et en résume toutes les formes, tous les temps et tous les espaces.

Certes le visage de la peinture se transforme chez cette jeune génération de peintres, génération d'artistes plutôt, terme davantage approprié à ce type de travail qui est de plus en plus le leur et déborde la peinture ou l'inclut selon le point de vue choisi. Mais s'il y a transformation, en sont sûrement pour cause ces données nouvelles que la peinture tend à intégrer peu à peu, et qui dans le changement de supports qu'elles entraînent, dans celui du lieu même de la peinture, et encore dans le rapport au spectateur dont elles modifient considérablement les habitudes, elles font montre de cette ouverture certaine de la peinture à d'autres disciplines, dont le théâtre pourrait bien être pour quelques temps encore celui avec lequel, à première vue, les rapports ne sont peut-être pas toujours si évidents, mais dont les affinités électives à y regarder de plus près y seraient les plus probantes.

Gilles Godmer

NOTES

1. Nous pensons ici aux travaux collectifs de Pierre Dorion et Claude Simard dans un logement de la rue Clark ou au restaurant La Paryse à Montréal; à ceux de Claude Simard, Myriam Laplante et James Hansen dans l'église de Larouche au Lac Saint-Jean ou à la Galerie Samuel Lallouz à Montréal, mais également à tous ces travaux présentés à la Galerie Appart' par exemple, lieu qui est offert à cet effet aux artistes qui y sont sélectionnés, et dont la création est directement reliée à ce type de travaux.
2. Nous pensons entre autres à Francesco San Gallo dont la sculpture jouait à deux niveaux: celui des visages burinés, du rendu des tissus, etc., dans une profusion de détails qui forçaient malgré lui le spectateur à davantage de proximité avec l'oeuvre, et cet autre niveau qui fait que l'oeuvre se donne aussi à voir dans sa globalité.
3. L'installation d'Alain Pelletier est en ce sens, entre autres choses, une très belle recherche sur la picturalité, sur son vocabulaire, ses pouvoirs, ses effets, à travers des moyens visuels non spécifiquement picturaux, l'ensemble sous des dehors et avec des accents d'emphase théâtrale.

CATALOGUE

CHRISTIANE AINSLEY

Notes biographiques: Née à Valleyfield en 1955. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université du Québec à Montréal (en arts plastiques, 1975-1979). **Expositions personnelles:** Galerie Laurent Tremblay, Montréal, 1979 – Galerie Daniel Beauchesne, Montréal, 1985. **Expositions collectives:** Galerie de l'UQAM, Montréal, 1978. – *«Trois jeunes peintres»*, Centre de conception graphique Graff, Montréal, 1982 – *Hypothétiques confluences*, Galerie Jolliet, Montréal, 1983 – *La Biennale de dessins et d'estampes du Québec*, Édifice La Laurentienne, Québec et Place des Arts, Montréal, 1983 – Galerie Treize, Montréal, 1985.

Oh-lin-et pic, 1984
acrylique sur toile et masonite
263cm x 298cm

CÉLINE BARIL

Notes biographiques: Née à Gentilly en 1952. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université Concordia, Montréal (en arts plastiques, 1977-1978); à l'Université du Québec à Montréal (Baccalauréat en arts visuels, 1982, scolarité de maîtrise, 1984). **Expositions personnelles:** Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 1980 – Articule, exposition/installation, Montréal, 1982 – *Clichés mis à l'épreuve*, exposition/installation photographique, Dazibao, Montréal, 1982 – *Le septième jour*, exposition/installation, Galerie Appart', Montréal, 1984 – **Expositions collectives:** Galerie de l'UQAM, Montréal, 1978 – Articule, Montréal, 1982 – *F(r)ictions: en effet(s)*, Galerie Jolliet, Montréal, 1984 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** Christiane Gauthier, «Montréal/Céline Baril/Galerie Appart'», *Art Press*, no 89, Paris, fév. 1985, p. 54 – Giovanna Carnevale «Céline Baril, Appart' Art Actuel» *Vanguard*, vol. 14, no 2, Vancouver, mars 1985, p. 33 – Paul Tiffet, «Céline Baril», *Parachute*, no 38, Montréal, mars, avril, mai 1985, p. 42.

Le septième jour – Une Histoire de la Création,
1984
techniques mixtes
vue partielle de l'installation, galerie Appart',
Montréal
(oeuvre non incluse dans l'exposition)

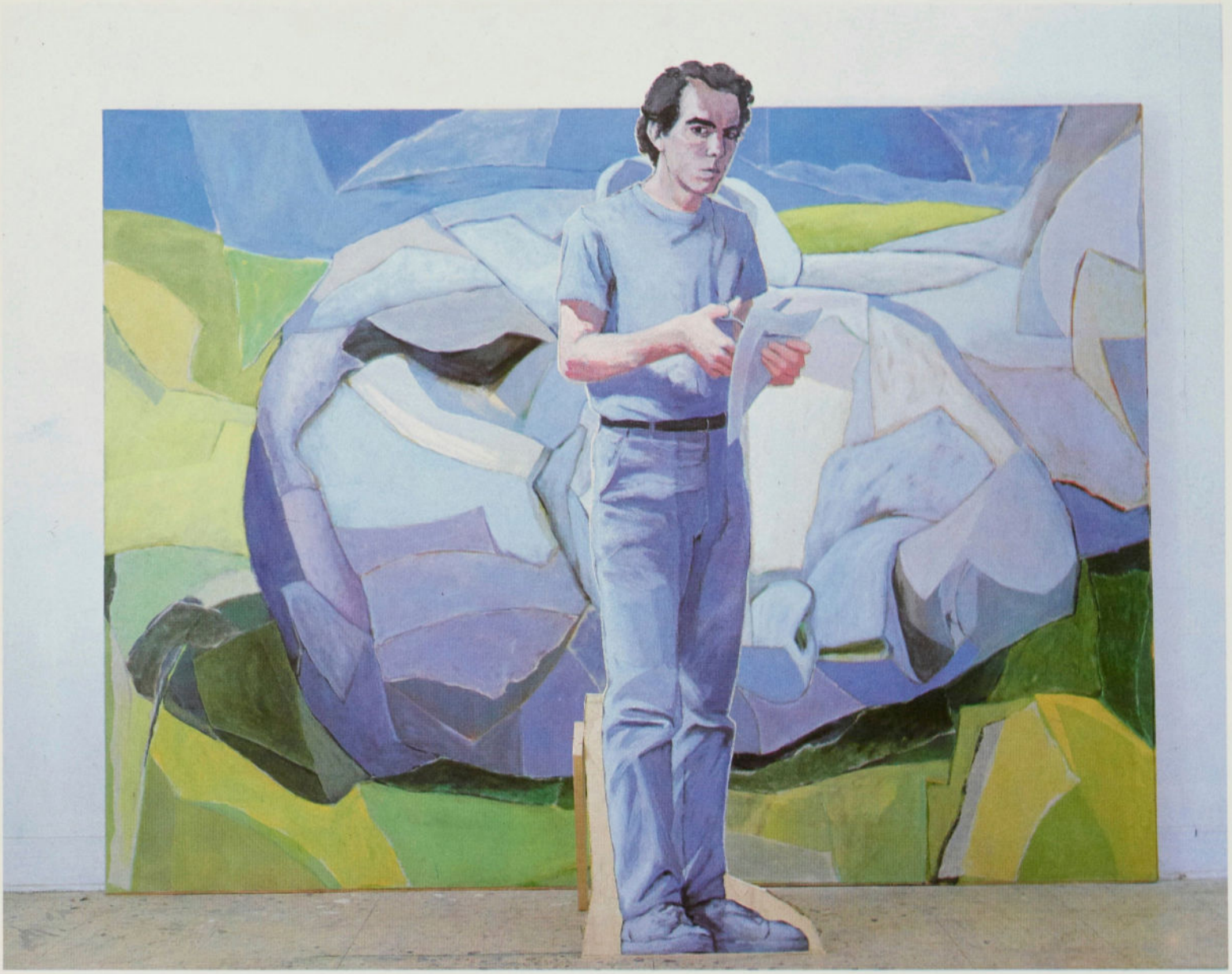
JOSEPH BRANCO

Notes biographiques: Né à Sainte-Foy en 1959. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal (Baccalauréat en arts plastiques, 1984). **Exposition personnelle:** *Peinture morte*, Motivation V, Montréal, 1984. **Expositions collectives:** Galerie René Bertrand, Québec, 1984 – Galerie Jolliet, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** René Payant, «Un postmodernisme vigoureux», *Spirale*, no 43, Montréal, mai 1984, p. 15.

Motif I, 1984
acrylique sur toile
237cm x 148,5cm x 4,5cm

THOMAS CORRIVEAU

Notes biographiques: Né à Québec en 1957. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université Laval, Québec (en arts visuels, 1977-1978), à l'Université Concordia, Montréal (Baccalauréat en arts plastiques, 1981; présentement inscrit à la maîtrise). **Exposition personnelle:** Galerie Yajima, Montréal, 1984 (avec Suzelle Levasseur). **Expositions collectives:** *Troisième Biennale de la Peinture du Québec*, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1981 – *Young Montreal Painters*, University of New Brunswick, St-John, 1984 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** René Payant, «Le pictural de la figure» (Suzelle Levasseur-Thomas Corriveau), *Spirale*, Montréal, juin 1984, p. 16 – Jean Tourangeau, «Thomas Corriveau et Suzelle Levasseur, Galerie Yajima», *Vanguard*, vol. 13, no 7, Vancouver, sept. 1984, p. 31.



Autoportraits, 1984-1985
acrylique et toile collée sur toile et
contre-plaque
183cm x 244cm x 65cm

MARY-ANN CUFF

Notes biographiques: Née à Sainte-Agathe-des-Monts en 1956. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université d'Ottawa, Ontario (Baccalauréat en arts visuels, 1979). **Exposition personnelle:** Galerie Jolliet, Montréal, 1984. **Expositions collectives:** *Hypothétiques confluences*, Galerie Jolliet, Montréal, 1983 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** Johanne Lamoureux, «D'Hypothétiques confluences», *Parachute*, no 31, Montréal, juin, juil., août 1983, p. 41 – Martine Meilleur, «Volubilitas», *Galerie Jolliet*, Bulletin no 15, Montréal, juil., 1983, pp. 13-15 – Lawrence Sabbath, «Young painters share common themes in city shows», *The Gazette*, Montréal, 14 avril 1984, p. 12.

Sans titre, 1984
techniques mixtes
220cm x 240cm x 30cm
(oeuvre non incluse dans l'exposition)

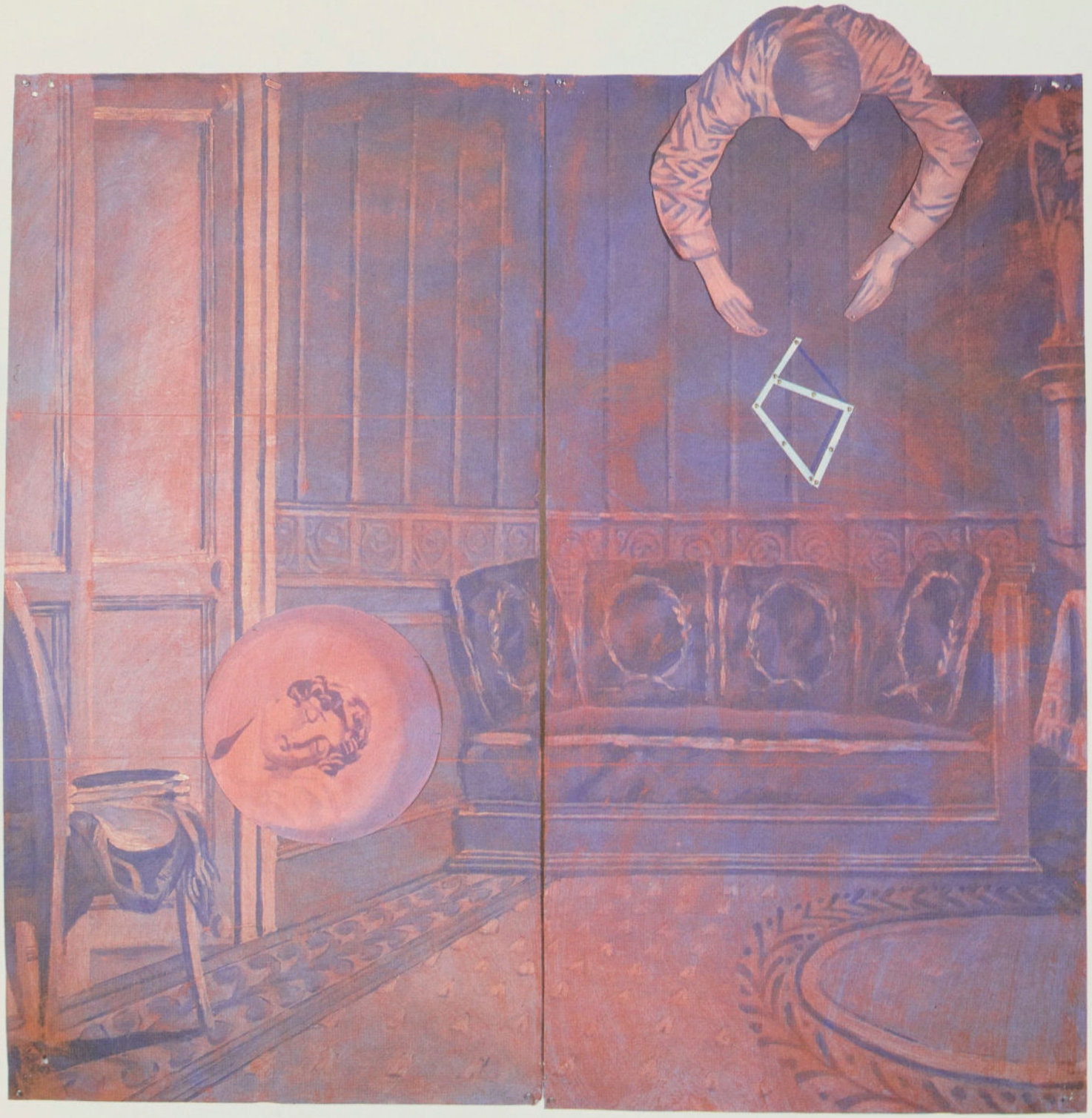
MICHEL DAIGNEAULT

Notes biographiques: Né à Montréal en 1956. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université Concordia, Montréal, et à l'Université de Montréal (Baccalauréat en philosophie, histoire de l'art et arts plastiques, 1982; scolarité de maîtrise en arts plastiques, 1983). **Expositions personnelles:** *Septum*, Articule, Montréal, 1982 – Articule, Montréal, 1984 – La Chambre Blanche, Québec, 1985. **Expositions collectives:** Articule, Montréal, 1982 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984 – International House, Columbia University, New York, 1985. **Éléments de bibliographie:** René Payant, «La spécificité dé-limitée», *Spirale*, no 41, Montréal, mars 1984, p. 11 – René Payant, «Travestissements architecturaux», *Parachute*, no 36, Montréal, sept., oct., nov. 1984, pp. 16-23.

Sans titre, 1984-1985
acrylique sur toile tendue sur structure de bois
(3 oeuvres d'un ensemble de 7)
244cm x 137cm x 30,5cm (chacune)

PIERRE DORION

Notes biographiques: Né à Ottawa en 1959. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université d'Ottawa, Ontario (Baccalauréat en arts visuels, 1981) **Expositions personnelles:** *Peinture/Paintings*, exposition/installation au 3889 rue Clark, Montréal, 1983 (avec Claude Simard) – Yarlow/Salzman Gallery, Toronto, 1984 – Axe NEO-7, Hull, 1984 (avec Sylvie Bouchard) – Galerie Appart', Montréal, 1984. **Expositions collectives:** *Taking Off*, Plexus, New York, 1983 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984 – *The power of the cross*, Studio 620, Toronto, 1985. **Éléments de bibliographie:** René Payant, «Une effervescence nouvelle», *Spirale*, no 40, Montréal, fév. 1984, p. 12 – Martine Meilleur, «Pierre Dorion/Claude Simard», *Parachute*, no 34, Montréal, mars, avril, mai 1984, p. 42 – Marie Perrault, «Faire vivre un appartement», *Spirale*, no 48, Montréal, déc. 1984, p. 11 – Gilles Godmer, «Pierre Dorion», *Parachute*, no 38, Montréal, mars, avril, mai 1985, p. 36.



Chambre noire, 1984
acrylique et pigments secs sur papier
210cm x 202cm

LYNN HUGUES

Notes biographiques: Née à Vancouver en 1951. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université de Liverpool, Angleterre, et à l'Université de Toronto, Ontario (Baccalauréat général, 1972); à l'École des Arts Appliqués à l'Industrie, Paris (en céramique, 1973); au Vancouver Art College, Vancouver (Baccalauréat en céramique, 1976). **Expositions personnelles:** *Rank Beginnings*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1976 – *Recent Paintings*, Galerie Optica, Montréal, 1981 – *Lynn Hughes*, Grünwald Gallery, Toronto, 1982 – *Lynn Hughes/Renée van Haim*, 49ième Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, 1983 – *Recent works*, Grünwald Gallery, Toronto, 1985. **Expositions collectives:** *3-D Papiers/Systèmes*, Galerie Optica, Montréal, 1977 – *20 x 20*, Galerie Dov'e la Tigre, Milan, Italie, 1979 – *New Directions: Toronto/Montréal*, Art Fair, Toronto, 1982 – *Images*, Edmonton Art Gallery, Edmonton, 1984. **Éléments de bibliographie:** John Bentley Mays, «The Snakes in the Garden», *Visions*, ed. Douglas and McIntyre, Vancouver/Toronto, 1983 – Merike Talve, «The Meat and the Mystery», *Vanguard*, vol. 12, no 1, Vancouver, fév. 1983, pp. 10-12 – *Lynn Hughes*, catalogue d'exposition, The Charles H. Scott Gallery, Vancouver, 1982. Texte de Ted Lindberg. – *New Directions: Toronto/Montréal*, catalogue d'exposition, Art Fair, Toronto, 1982. Introductions de Fela Grünwald et Diana Nemiroff. – Diana Nemiroff, «Rhetoric and Figure in Montreal Painting Now», *Parachute*, no 27, Montréal, été 1982, pp. 22-27.

Still Life for David, 1984-1985
acrylique et huile sur toile
274cm x 198cm

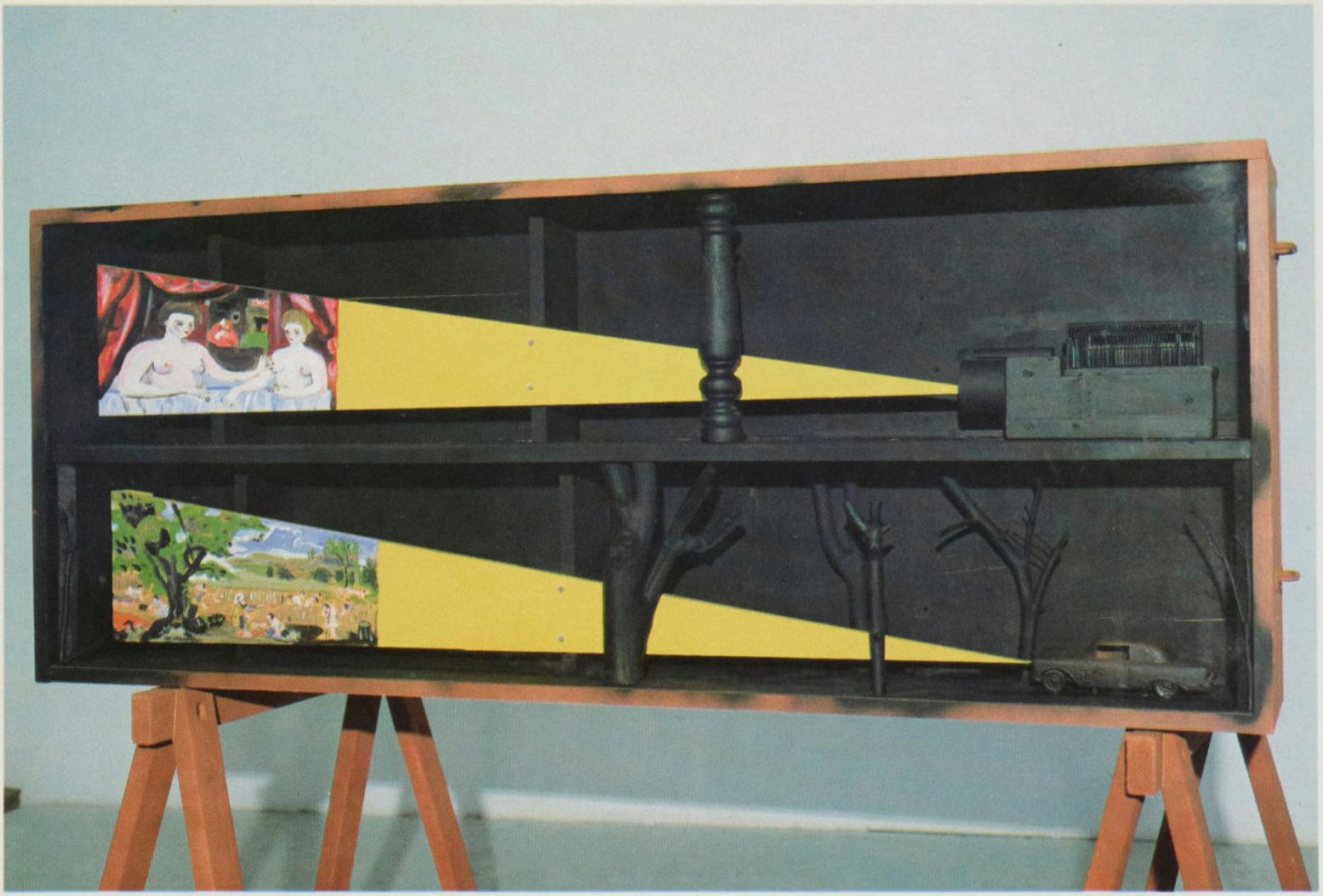
ILANA ISEHAYEK

Notes biographiques: Née à Tel-Aviv en 1956. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université Concordia, Montréal (en arts plastiques 1977-1980). **Expositions personnelles:** *Marché de poissons*, Galerie Powerhouse, Montréal, 1983 (avec Anne-Mary Cosgrove) – *Communication*, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1984. **Expositions collectives:** Galerie V.A.V., Université Concordia, Montréal, 1979 – Galerie Suite Et, Montréal, 1980 – *9 x 9*, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1983 – *Face à Face*, Galerie Powerhouse, Montréal, 1984 – *Tout l'art du monde* , exposition d'oeuvres de la collection du Ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration, Vieux-Port de Montréal, 1984 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** Gilles Daigneault, «Les nouveaux fantasmes de Mark Prent», *Le Devoir*, Montréal, 26 mai 1984, p. 35 – Lawrence Sabbath, «Life of Jews in Libya Lebanon documented», *The Gazette*, Montréal, June 2 1984, p. F15 – R.B. Rabinovich, «Reviews», *Vanguard*, vol. 13, no 8, Vancouver, oct. 1984, p. 42.

The Glass Bottom Boat, 1984
acrylique sur bois
122cm x 138cm x 10cm

ALAIN LAFRAMBOISE

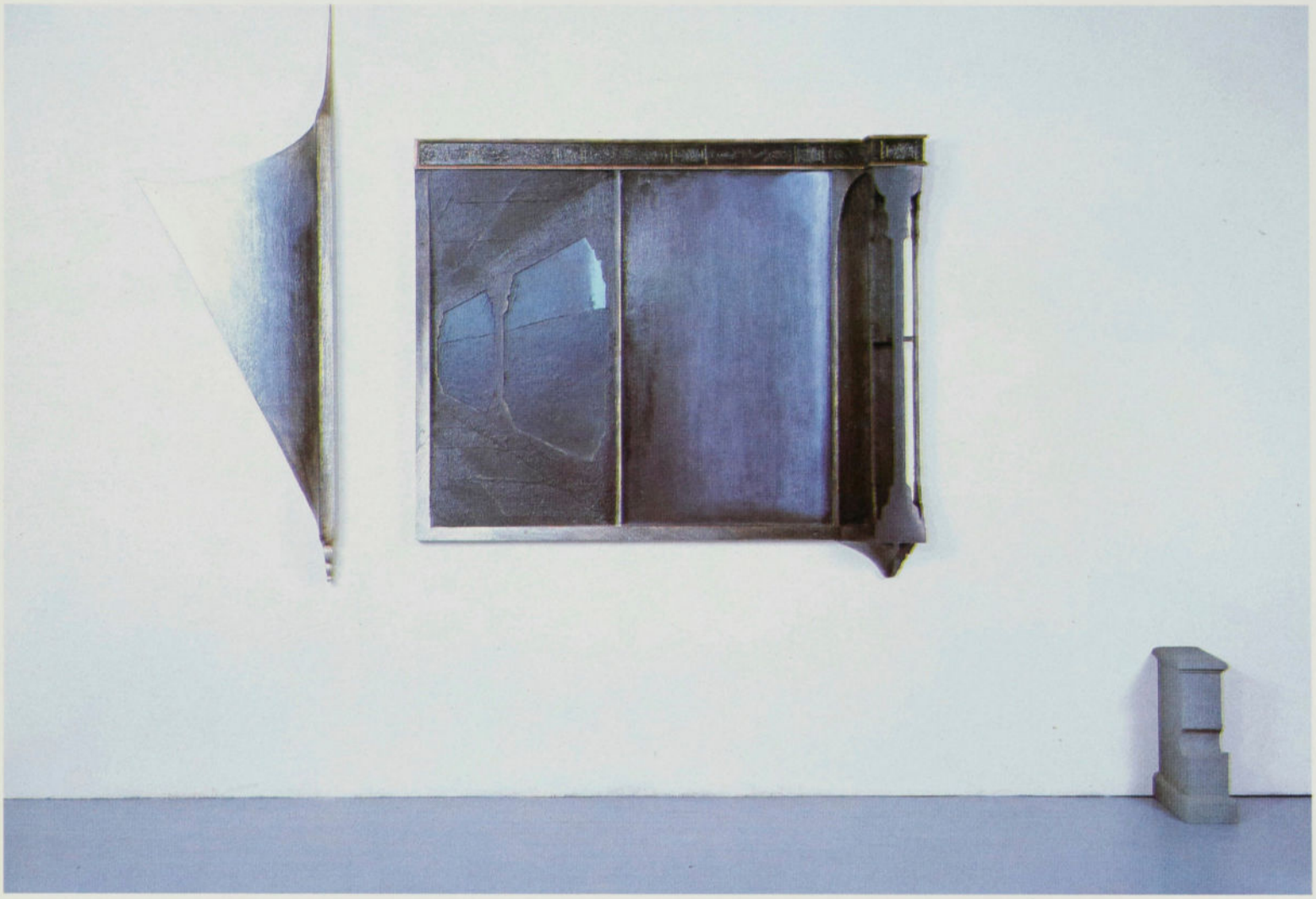
Notes biographiques: Né à Saint-Benoît-des-Deux-Montagnes en 1947. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université de Montréal (Maîtrise ès Arts en histoire de l'art, 1974); à l'Université de Paris x, Nanterre (Doctorat en esthétique, 1982). **Expositions personnelles:** Galerie Jolliet, Montréal, 1984 – Galerie René Bertrand, Québec, 1985. **Expositions collectives:** *Hypothétiques confluences*, Galerie Jolliet, Montréal, 1983 – *F(r)ictions: en effet(s)*, Galerie Jolliet, Montréal, 1984 – *L'Art pense*, Université de Montréal, 1984 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** Anne-Marie Alonzo, «Sans titre comme ses boîtes», *La Nouvelle Barre du Jour*», no 135, Montréal, fév. 1984, pp. 82-85 – Gilles Daigneault, «Les boîtes à malice d'Alain Laframboise», *Le Devoir*, Montréal, 12 mai 1984, p. 33 – Jean-Émile Verdier, «Alain Laframboise – Galerie Jolliet, Montréal, 6-26 mai», *Parachute*, no 36, Montréal, sept., oct., nov. 1984, pp. 51-52 – *L'art pense*, catalogue d'exposition, La Société d'esthétique du Québec, Montréal, 1984. Présentation de Nicole Dubreuil-Blondin. Introductions de Christiane Chassay Granche et Suzanne Foisy, texte de Johanne Lamoureux, pp. 50-54 – René Payant, «Échos et écarts», texte de présentation de l'exposition, Galerie René Bertrand, Québec, 1985 – Marie Delagrave, «Alain Laframboise, la mise en boîte de la peinture», *Le Soleil*, Québec, 23 février 1985, pp. C 10-11 – Normand Biron, «Narcisse piégé par le XXe siècle», *Le Devoir*, Montréal, 2 mars 1985, p. 29.



L'été, 1984
techniques mixtes
128cm x 152cm x 28cm

JEAN LANTIER

Notes biographiques: Né à Québec en 1953. Vit et travaille à Québec. Études à l'Université Laval, Québec (Baccalauréat en arts visuels, 1976). **Expositions personnelles:** Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec, 1977 – La Chambre Blanche, Québec, 1979 – Galerie Hasart, Québec, 1981 – *Lantier/Reade*, Musée du Québec, Québec, 1983 (avec Cyril Reade) – Galerie Optica, Montréal, 1984. **Expositions collectives:** *Première Biennale de la peinture du Québec*, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1977 – *Séquences: trois peintres de Québec*, Galerie Véhicule Art, Montréal, 1980. **Éléments de bibliographie:** Lantier/Reade, Musée du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1983. Introduction de Michel Martin, texte de Paul-Albert Plouffe – Cyril Reade, «Jerusalem, Marrakesh, Alexandrie, Venise», *Parachute*, no 36, Montréal, sept., oct., nov. 1984, pp. 55-56.



Nocturnes (trois pièces en forme de jardin),
1984-1985
bois, masonite, acrylique et plâtre
(vue partielle)
244cm x 305cm x 30,5cm

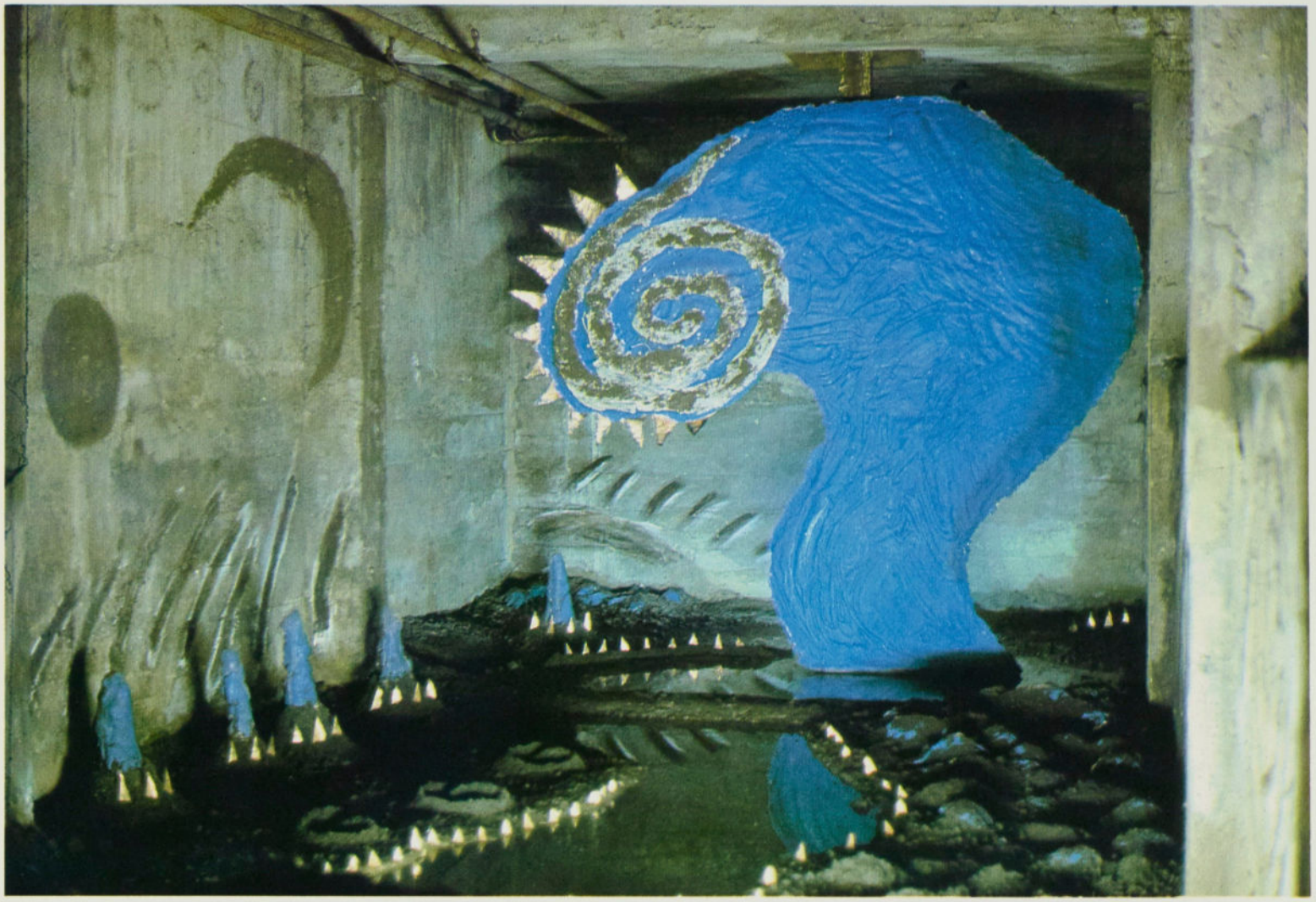
GUY PELLERIN

Notes biographiques: Né à Sainte-Agathe-des-Monts en 1954. Vit et travaille à Québec. Études à l'Université Laval, Québec (Baccalauréat en arts visuels, 1977); au Massachusetts College of Art, Boston (Master of Fine Arts, 1979). **Expositions personnelles:** Université Laval, Québec, 1977 – La Chambre Blanche, Québec, 1979 – Galerie Jolliet, Québec, 1982 – Galerie Jolliet, Montréal, 1983 – Galerie René Bertrand, Québec, 1985. **Expositions collectives:** Université du Québec, Trois-Rivières, 1976 – Université Laval, Québec, 1977 – Longwood Gallery, Massachusetts College of Art, Boston, 1979 (Thesis Exhibition) – Art Gallery of Ontario, Toronto, 1982 – Musée du Québec, Québec, 1983 – *Vent et eau*, Québec 1534-1984, Vieux-Port de Québec, 1984. **Éléments de bibliographie:** René Payant, «Silences», *Galerie Jolliet*, Bulletin no 13, Montréal, sept., 1982, pp. 14-16 – Johanne Lamoureux, «Guy Pellerin», *Parachute*, no 29, Montréal, déc. 1982, janv., fév. 1983, p. 44 – *Québec 84: l'art d'aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Musée du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1984. Texte de Elliott Moore.

Notes et fragments: de l'ours aux cônes
1984-1985
acrylique et crayon à l'huile sur toile
marouflée sur bois
(vue partielle: «La connaissance»
et «l'amour»)

ALAIN PELLETIER

Notes biographiques: Né à Gatineau en 1959. Vit et travaille à Montréal. Études au Conservatoire d'art dramatique, Montréal (formation d'acteur, 1980); à l'Université de Montréal (en arts plastiques, 1983-1985). **Exposition collective:** *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** Paul Tiffet, «Montréal tout-terrain», *Parachute*, no 37, Montréal, déc. 1984, janv., fév. 1985, pp. 39-40 – Danielle Léger, «Montréal tout-terrain», *Vanguard*, vol. 13, no 10, Vancouver, déc. 1984, janv. 1985, pp. 14-16.



«Minuit
est la véritable lumière
L'aube
n'est pas claire»
Tosan, maître zen
techniques mixtes (installation)
exposition *Montréal tout-terrain*
210cm x 270cm x 540cm
(oeuvre non incluse dans l'exposition)

MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

Notes biographiques: Née à Sorel en 1947. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université McGill, Montréal (Maîtrise ès Arts en littérature russe, 1975; Doctorat en littérature russe, 1980), à l'Université Concordia, Montréal, (Baccalauréat en arts visuels, 1982) **Exposition personnelle:** Motivation V, Montréal, 1982. **Expositions collectives:** Articule, Montréal, 1979 – *F(r)ictions: en effet(s)*, Galerie Jolliet, Montréal, 1984 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** Gilles Daigneault, «Expositions», *Le Devoir*, Montréal, 7 avril 1984, p. 28 – Françoise Legris-Bergman, «Trois propositions de la jeune peinture», *Cahiers*, vol. 6, no 22, Montréal, été 1984, p. 28 – Françoise Legris-Bergman, «Reviews», *Vanguard*, vol. 13, no 8, Vancouver, oct., 1984, p. 44.

Nature morte aux chevaux rouges, 1984
acrylique sur toile
183cm x 320cm

MICHEL SAULNIER

Notes biographiques: Né à Rimouski en 1956. Vit et travaille à Montréal. Études à l'Université Laval, Québec (Baccalauréat en histoire de l'art, 1980), à l'Université de Montréal (présentement inscrit à la maîtrise en histoire de l'art). **Expositions personnelles:** Motivation V, Montréal, 1982 – Galerie Optica, Montréal, 1983. **Expositions collectives:** *Sélection 1982*, Place des Arts, Montréal, 1982 – *Hypothétiques confluences*, Galerie Jolliet, Montréal, 1983 – *Art et Bâtiment*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 1983 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** Jean Tourangeau, «Sélection 82», *La Presse*, Montréal, 14 août 1982, p. C 19 – Johanne Lamoureux, «D'Hypothétiques confluences», *Parachute*, no 31, Montréal, juin, juil., août, 1983, p. 41 – Gilles Daigneault, «Un groupe des Sept bien sympathique», *Le Devoir*, Montréal, 19 déc. 1983, p. 33 – Pascale Beaudet, «Michel Saulnier, Optica», *Vanguard*, vol. 13, no 2, Vancouver, mars 1984, pp. 43-45 – René Payant, «Travestissements architecturaux», *Parachute*, no 36, Montréal, sept., oct., nov. 1984, pp. 16-23 – Paul Tiffet, «Montréal tout-terrain», *Parachute*, no 37, Montréal, déc. 1984, janv., fév. 1985, pp. 39-40 – *Les 20 ans du musée à travers sa collection*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. Introductions de Paulette Gagnon et Pierre Landry, texte de Josée Bélisle, p. 262.

Polyptique, 1984-1985
techniques mixtes (6 éléments)
(vue partielle)
46cm x 240cm

CLAUDE SIMARD

Notes biographiques: Né à Larouche, Lac Saint-Jean, en 1956. Vit et travaille à Washington. Études à l'Université d'Ottawa, Ontario (Baccalauréat en arts visuels, 1977-1979); au Whitney Museum, New York (Independant Study Program, 1983-1984) **Expositions personnelles:** *Peinture/Paintings*, exposition/installation au 3889 rue Clark, Montréal, 1983 (avec Pierre Dorion) – Jack Shainmann Gallery, Washington D.C., 1984 – *Lafayette Project*, Lafayette Building, Washington D.C., 1985 (avec James Hansen) – Axe NEO-7, Hull, 1985. **Expositions collectives:** *Hypothétiques confluences*, Galerie Jolliet, Montréal, 1983 – West End Gallery, Provincetown, Massachusetts, 1983 – *Montréal tout-terrain*, Montréal, 1984 – Église Saint-Gérard-Magella, Projet de Larouche, Lac Saint-Jean, 1984 – Galerie Samuel Lallouz, exposition/installation, Montréal, 1984. **Éléments de bibliographie:** René Payant «Une effervescence nouvelle», *Spirale*, no 40, Montréal, fév. 1984, p. 12 – Frederik Ted Castle, «Myriam Laplante and Claude Simard at El Pueblo», *Art in America*, vol. 72, no 10, New York, nov. 1984, p. 161.

Sans titre, 1984
huile sur toile
173cm x 173cm

«PEINTURE AU QUÉBEC» LES ENTOURS

Le milieu de l'art a ses règles, qui exigent que certains parcours soient respectés. Ainsi, face à une exposition, s'attend-on parfois à ce que ses organisateurs adoptent un minimum de discrétion, laissant notamment à d'autres le soin d'analyser en profondeur quelles ont pu être les raisons ou contraintes susceptibles d'en expliquer la forme. Mais dans la mesure où les visées autonomistes de l'oeuvre d'art auront parfois été contrariées, tout au long de l'histoire de la modernité picturale, par l'apparition d'écrits informatifs ou théoriques originant des artistes eux-mêmes, de même cet accrochage, qui par sa dynamique interne et à l'exemple d'autres expositions récentes tend lui aussi à *faire tableau* (c'est même inévitable!), mérite-t-il ici même qu'on en excède les limites physiques et temporelles pour s'arrêter à ce qui aura pu le travailler de l'extérieur – étant entendu que cet extérieur n'est tel qu'en raison d'une certaine insistance du *milieu* à le percevoir ainsi. Les lignes qui suivent n'entendent pas retracer la petite histoire de la présente exposition. Mais de petite histoire, malgré tout, il sera aussi un peu question, notamment par le biais de quelques considérations sur les *entours* (historiques ou autres) de cette exposition et des oeuvres qu'elle regroupe. Voici donc *Peinture au Québec: une nouvelle génération.*

Comme son titre l'indique, il s'agit d'une exposition consacrée exclusivement à la peinture et qui regroupe quelques-unes des formes récemment prises par cette discipline au Québec. Quant à la nouvelle génération dont il est question, cet élément du titre nous semble mériter quelques éclaircissements. Malgré la définition la plus courante de ce qu'on entend par génération, il est bien évident que cette notion n'est pas que liée, ici, à l'âge des artistes. Ce qu'on voudrait plutôt pointer, par l'emploi de ce terme, est la nature et le jeune âge des parcours de diffusion empruntés par chacune de ces pratiques. Pour la plupart, ces parcours sont âgés d'à peine quatre ou cinq ans. De plus, ils présentent tous une égale liberté quant aux formes prises par cette diffusion. Galeries parallèles ou commerciales, centres culturels ou galeries universitaires, lorsqu'il ne s'agit pas de lieux autres, temporairement investis d'un rôle artistique – la peinture ici présentée, à travers cette exposition qui en regroupe certains des aspects actuels, dénote une bonne connaissance du milieu.

Cette importance accordée à la diffusion pourrait très bien, en d'autres circonstances ou selon certains éclairages, faire figure de *diversion*. Pour les organisateurs de cette exposition, il s'est agi d'une considération essentielle, dans la mesure où la pluralité des formes prises par la peinture au Québec n'est sûrement pas étrangère au fait qu'elle se soit développée au sein d'un contexte caractérisé par l'existence de lieux d'exposition de nature et à vocations fort différentes – lieux qu'elle aura par ailleurs pu modifier (multiplier) à son tour. Ce qui se trouve temporairement regroupé au Musée n'y serait donc pas entré sans y importer, quoique sur un mode mineur, davantage allusif qu'explicite, quelques-uns des traits qui caractérisent le réseau de diffusion de la peinture au Québec. C'est sous l'angle de son rapport à l'ensemble du circuit de diffusion de l'art, et de ce rapport tel qu'il pourra transparaître à travers cette diversité de pratiques regroupées au musée, que la peinture actuelle nous semble ici questionner le lieu qui l'accueille.

* *

Un des facteurs qui aura pu contribuer à la *marginalisation* de la peinture, durant une bonne partie des années soixante-dix, pourrait bien être cette capacité apparemment limitée du travail pictural à rendre compte des rapports de l'oeuvre à son environnement, c'est-à-dire à endosser un type d'activité critique particulièrement valorisé par cette décennie. Toujours plus ou moins repliée sur elle-même et témoignant d'un caractère réflexif qui semble le plus souvent préoccupé de ses moyens propres, la peinture serait le lieu par excellence d'un travail relativement *privé*. Peu importe son échelle, ses qualités formelles ou la nature de son propos, quelque chose, dans le travail peint, semblerait vouloir demeurer étranger à son environnement. Cette dérobade de la peinture n'est pas que liée aux possibles difficultés du regardeur à comprendre le détail de ce qui, à tort, pourrait être appelé le contenu de l'oeuvre. Ce *problème* de la peinture n'en est d'ailleurs pas un de déchiffrage ou de compréhension, mais concerne plutôt sa façon d'appréhender l'espace, dans le sens à la fois physique et social du terme. Contrairement à la sculpture et à l'installation, qui toutes deux occupent l'espace du spectateur (ce qui n'exclut pas qu'elles composent parfois avec l'illusion), le travail peint nous apparaît fréquemment comme voulant se maintenir à distance, et ce bien que depuis le début du siècle il se joue souvent de l'illusion et prenne aujourd'hui des formes parfois très voisines de disciplines tridimentionnelles. Ces formes, on pourrait d'ailleurs dire qu'il les approche, les manipule et les expérimente, et ce bien davantage qu'il ne s'y *fond*. Car aussitôt reconnu ce travail de recouvrement, d'effacement (donc aussi d'affirmation) plus ou moins total d'un support par la couleur/matière, travail considéré comme étant typiquement de peinture, c'est toute une tradition, toute une histoire qui se trouve alors convoquée et conditionne le regard.

Par contre, et bien que la peinture ait toujours répondu à un champ particulier de préoccupations, on ne peut nier qu'elle soit aujourd'hui traversée de questionnements qui à d'autres époques auront semblé lui être secondaires. À cet égard, il semble bien que les quinze dernières années aient *fait leur oeuvre*. Marquées par un fort intérêt quant aux conditions de diffusion du travail plastique, les oeuvres de cette époque, qui bien souvent ne correspondaient à aucune discipline connue, n'ont pas que modifié ces mêmes conditions de diffusion. Elles ont du même coup provoqué l'avènement d'une vision autre, d'une nouvelle façon de concevoir et de faire voir le travail plastique, que le peintre et le spectateur, aujourd'hui, ne peuvent feindre d'ignorer. En ce sens, il se peut que la décennie des années soixante-dix, bien que peu préoccupée de peinture, constitue une référence essentielle à la compréhension et au positionnement théorique de la peinture actuelle.

Il serait en fait plausible de situer cette nouvelle peinture au point de rencontre de deux traditions: l'une, vieille de plusieurs siècles, qui correspond à la peinture perçue comme discipline distincte; l'autre, moins strictement liée à la peinture qu'à un champ de pratiques plus engagées et souvent multidisciplinaires de la dernière décennie, et qui tend à interroger directement le contexte physique et social où s'inscrit le travail artistique.

En fait, et malgré ce qui a été dit plus haut quant au caractère privé du travail peint, il se peut que ce trait de la peinture corresponde moins à une forme de repli qu'à une façon d'opérer qui soit davantage *discrète* que d'autres formes d'art. Plusieurs exemples pourraient d'ailleurs être données d'une peinture qui, en divers temps de l'Histoire, se soit révélée consciente du rapport de l'oeuvre à son environnement – et ce sans pour autant exacerber ce rapport. On pourrait remonter à la Renaissance ou même au-delà, et parler de ces oeuvres qui, fresques ou tableaux, furent pensées en fonction d'un lieu social ou religieux précis, soulignant du même coup, quoique implicitement, les limites ou contraintes imposées par ce même lieu. Plus près de nous, et tout au long de cette décennie perçue comme peu préoccupée de peinture, la démarche de Daniel Buren, qui malgré l'époque concerne essentiellement la pratique picturale, apparaît elle aussi comme fortement préoccupée des modalités de diffusion du travail peint.[1] On pourra croire, à regarder cette production, que l'insistance de l'artiste à pointer ces conditions ait entraîné, par contrecoup, une *réduction* des moyens traditionnels de la peinture. De fait, Buren dit lui-même de son travail que la peinture y est employée «avec la plus grande parcimonie».[2] Ce qui n'exclut pas, bien au contraire, qu'elle s'y retrouve sous des formes multiples et y occupe plusieurs fonctions, montrant «sous vos yeux et sans oblitération, tous ses éléments, à savoir: le tissu (son grain, sa texture, sa couleur, son dessin), la peinture appliquée dessus (où et comment), son châssis (ou non), sa position (par rapport au regardeur)».[3]

C'est donc par le biais d'une approche épurée et rigoureuse, mais aussi très diversifiée quant à la forme de ses manifestations, que le travail de Buren s'est voulu critique face au système de diffusion de l'art. Est-ce à dire que foisonnement et générosité, en peinture, sous-entendent une conscience critique moindre – moins radicale puisque souvent moins explicite dans son rapport au lieu? Il se peut que la chose soit ainsi perçue, et c'est en fait ce qui se passe chaque fois que cette générosité de la peinture actuelle n'est interprétée que sous l'angle d'un joyeux retour à l'expression. Mais voir ainsi cette peinture, c'est oublier un autre de ses aspects essentiels (par ailleurs également présent dans le travail de Buren), soit sa diversité même.

Peinture au Québec regroupe seize exposants, dont les travaux respectifs présentent des qualités si différentes qu'ils se prêtent mal aux regroupements, du moins sous l'angle de leurs caractéristiques formelles. En multipliant les façons de concevoir la peinture, ces oeuvres indiquent plutôt quelles peuvent être les différents modes d'émergence du travail peint, et donc aussi quels sont ou ont été les différents contextes de cette émergence. On sera tenté d'affirmer qu'une telle diversité n'est apparente qu'en regroupant plusieurs oeuvres, voire même plusieurs artistes, et que chaque oeuvre considérée individuellement demeure impuissante à montrer cette diversité. Bien sûr, mais ce que révèle alors cette impuissance serait plutôt de l'ordre d'une certaine *vulnérabilité* du travail peint – ce qui n'est pas forcément une forme de faiblesse – vulnérabilité dont la qualité première pourrait bien être ce refus que la peinture actuelle oppose, à travers cette même vulnérabilité, à l'idéal d'une critique forte et explicite, directement tournée vers l'objet à questionner. On parle beaucoup de la fonction critique de l'oeuvre d'art qui est, de fait, une de ses principales raison d'être. Reste à s'interroger sur les conséquences d'une critique menée de façon trop exclusive:

> «(...) sans la possibilité de couper à un moment donné le couple critique/critiqué dans sa relation d'interdépendance, la critique devient bien vite l'aliment de survie du critiqué, et vice versa, et [je pense] que sans cette essentielle dichotomie entre les deux éléments du couple, il ne peut y avoir de critique transformatrice, la seule qui m'apparaisse digne d'être proférée. La critique, oui, mais de telle façon qu'elle accepte sa disparition même.»[4]

* *

Les oeuvres de la présente exposition n'affichent pas une dimension critique manifeste à l'égard du lieu qui les présente. La plupart semblent même s'en démarquer – ce qui n'exclut pas qu'elles le questionnent – soulignant ainsi, notamment, que les lieux de leur émergence sont autres, c'est-à-dire aussi multiples. Chacune occupe son territoire diversement, de l'oeuvre conçue en fonction d'un espace précis (tel le travail de Pelletier, qui en ce sens pourra sembler davantage radical) à l'oeuvre qui, sans toutefois exclure son environnement, s'en détache nettement et semble pouvoir l'occuper de plusieurs façons (les boîtes de Laframboise). Mais, dans leur ensemble, soit à travers cette exposition qui les regroupe et met en relief une multiplicité d'approches, c'est une large part du milieu de la peinture actuelle qu'elles se trouvent à convoquer, et avec lui autant de modes de présentation de l'oeuvre peinte, de rapports à la réflexion théorique et de glissements vers d'autres disciplines qu'il y a de façons, aujourd'hui, d'aborder la peinture. En fait, on pourrait même dire d'un tel regroupement qu'il bouscule le musée, et ce bien davantage qu'il ne s'y expose. Il le bouscule non pas tant en ce qu'il y introduit des formes ou attitudes auxquelles l'institution ne pourrait s'adapter, mais plutôt en ce qu'il suggère qu'avec la présentation de ces oeuvres, et compte tenu de la forme adoptée par cette présentation, c'est tout un contexte qui investit le musée et le fait se confronter au réseau de diffusion de cette nouvelle peinture, réseau dont les ramifications sont par ailleurs nombreuses.

Toutes ces considérations, et sans doute bien d'autres encore, font partie intégrante de la présente exposition. Elles doivent être perçues non pas comme lui étant extérieures, mais en ce qu'elles la travaillent directement et y convoquent certains des principaux traits du milieu de la peinture au Québec. Ces quelques lignes n'avaient pas d'autre intention que d'amener le spectateur à s'interroger sur les entours de *Peinture au Québec,* et à les comprendre comme étant aussi l'un des *centres* de l'exposition.

Pierre Landry

NOTES

1. Rappelons que le travail de Buren, depuis la seconde moitié des années soixante, reprend sans cesse le même motif, soit des bandes verticales d'une largeur de 8,7cm faisant alterner le blanc avec une autre couleur. Ces bandes, réalisées sur différents supports, sont positionnées en divers lieux (musées, galeries, espaces publics extérieurs) en regard desquels elles opèrent à la façon d'éléments visuels pointant leurs propres conditions d'exposition.
2. *Daniel Buren – Coïncidences,* catalogue d'exposition, Moderna Museet, Stockholm, 1984, 96 p.; p. 43.
3. *Idem.*
4. *Idem,* p. 40.

LISTE DES OEUVRES *

CHRISTIANE AINSLEY

«Cat-fois-cat = seize», 1984
acrylique sur toile
152cm x 457cm

«Oh-lin-et-pic», 1984
acrylique sur toile et masonite
263cm x 298cm

«Dé, ménage, et, vous», 1984
acrylique sur toile et peluche
268cm x 243cm

«Ouikik», 1985
acrylique sur toile et masonite (7 éléments)
67cm x 675cm (dimensions totales)

CÉLINE BARIL

«Qui perd gagne», 1985
jute, pâte de papier, cire, acrylique, latex, photographie, verre, argile, bois
(installation)

JOSEPH BRANCO

«Motif II», 1984
(«Motif I» après modifications)
acrylique sur toile
237cm x 148,5cm x 4,5cm

«Rejouer la mort, seulement pour vous plaire» (titre provisoire), 1985
matériaux divers

THOMAS CORRIVEAU

«Meurtre», 1983
acrylique sur papier collé sur masonite (6 éléments)
213cm x 700cm
(dimensions totales de l'oeuvre installée)
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

«Autoportraits», 1984-1985
acrylique et toile collée sur toile et contre-plaqué (2 éléments)
183cm x 244cm x 65cm

«Émile et Vincent», 1984-1985
huile sur toile (2 éléments)
193cm x 304cm x 115cm

«Autopsie», 1985
huile sur toile et contre-plaqué (2 éléments)
184cm x 152cm x 185cm

MARY-ANN CUFF

«Sans titre», 1985
techniques mixtes
274cm x 457cm

«Sans titre», 1985
techniques mixtes
183cm x 292cm

«Sans titre», 1985
techniques mixtes
183cm x 292cm

MICHEL DAIGNEAULT

«Sans titre», 1984-1985
acrylique sur toile montée sur structure de bois
(ensemble de 7 oeuvres autonomes)
244cm x 137,2cm x 30,5cm (6)
305cm x 152cm x 91,4cm (1)

PIERRE DORION

«Chambre noire», 1984
acrylique et pigments secs sur papier
210cm x 202cm

«The Silver Link», 1984
acrylique et pigments secs sur papier
164cm x 202cm

«Le dormeur du val», 1984
acrylique et pigments secs sur papier
200cm x 272cm

«Somnambule», 1984
acrylique et pigments secs sur papier
182cm x 274cm

LYNN HUGHES

«Relative Merits», 1984-1985
acrylique et huile sur toile
274cm x 198cm

«Still Life for David», 1984-1985
acrylique et huile sur toile
274cm x 198cm

«Still Life for Montserrat Caballé», 1984-1985
acrylique et huile sur toile
274cm x 198cm

«Primary Dream», 1985
acrylique et huile sur toile
213cm x 488cm
(en collaboration avec David Blatherwick)

ILANA ISEHAYEK

«Il vient toujours à la même heure», 1984
acrylique sur bois
275cm x 244cm x 183cm

«The Glass Bottom Boat», 1984
acrylique sur bois
122cm x 138cm x 10cm

«Second Calling», 1984
acrylique sur bois
275cm x 244cm

«Deer Hunting, USA», 1985
acrylique, pâte à modeler et plâtre sur
masonite et bois
230cm x 244cm

ALAIN LAFRAMBOISE

«L'été», 1984
techniques mixtes
128cm x 152cm x 28cm

«Écho 8», 1984
techniques mixtes
50cm x 62cm x 95cm

«Écho 9», 1985
techniques mixtes
54,4cm x 65cm x 100cm

«G. et I. d'A. et D.», 1985
techniques mixtes
190cm x 135cm x 60cm

JEAN LANTIER

«Nocturnes (trois pièces en forme de jardin)»,
1984-1985
bois, masonite, acrylique et plâtre
2,5m x 8,5m x 6,1m (dimensions totales de
l'oeuvre installée)

GUY PELLERIN

«Notes et fragments: de l'ours aux cônes»,
1984-1985
(oeuvre en 6 parties: «La naissance»,
«L'enfance», «La connaissance», «L'amour», «La
mort», «La vie présente»)
acrylique et crayon à l'huile sur toile marouflée
sur bois
305cm x 18,3m x 6cm (dimensions totales de
l'oeuvre installée)

ALAIN PELLETIER

«Sans titre» (titre provisoire) 1985
plâtre, aggloméré de bois, pigments, huile,
laque, mousse isolante
(installation)

MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

«Nature morte aux chevaux rouges», 1984
acrylique sur toile
183cm x 320cm

«Nature morte au homard», 1984
acrylique sur toile
220cm x 200cm

«Le coin rouge», 1984
acrylique sur toile
223cm x 71cm x 45cm

«Le coin-fenêtre», 1984
acrylique sur bois
219cm x 53cm x 41cm

«Le buffet rouge», 1985
acrylique sur toile
242cm x 183cm

MICHEL SAULNIER

«Polyptique», 1984-1985
techniques mixtes (6 éléments)
billots au mur (3): 46cm x 240cm
billot mobile: 140cm x 240cm
pièce au sol: 80cm x 50cm x 50cm
montagnes au sol: 30cm x 350cm x 7cm

CLAUDE SIMARD

"Sans titre", 1984
huile sur toile
200cm x 181cm

"Sans titre", 1984
huile sur toile
200cm x 181cm

"Sans titre", 1984
huile sur toile
173cm x 173cm

"Sans titre", 1984-1985
huile sur toile
279cm x 348cm

*Sauf mention contraire, toutes les oeuvres exposées appartiennent aux artistes

Christiane Ainsley
Céline Baril
Joseph Branco
Thomas Corriveau
Mary-Ann Cuff
Michel Daigneault
Pierre Dorion
Lynn Hughes
Ilana Isehayek
Alain Laframboise
Jean Lantier
Guy Pellerin
Alain Pelletier
Monique Régimbald-Zeiber
Michel Saulnier
Claude Simard