

14

Histoire en quatre temps

AEVE
C07810

Histoire en quatre temps

Musée d'art contemporain de Montréal

1er mars – 24 mai 1987



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

1987-03-10

BIBLIOTHÈQUE
DU
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Conception et réalisation de l'exposition et du catalogue
France Gascon

Graphisme
Bélanger, Legault Designers Ltée

Typographie
Typo Express Inc.

Impression
Imprimeries Cook Canada Ltée

Photographie des oeuvres
Centre de documentation Yvan Boulerice (cat. no 2)
Ronald Diamond (cat. nos 1, 5 et 10)
Daniel Dion (cat. no 8)
Denis Farley (cat. nos 7 et 16)
Jean-Guy Kérouac, Musée du Québec (cat. no 11)
Musée d'art contemporain de Montréal (cat. nos 3, 4, 6, 9, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 22, 24, 25 et 26)
Office du film du Québec (cat. no 23)
Roland Poulin (cat. no 19)
Rober Racine (cat. no 21)

Traduction
Division de la traduction, Ministère des communications
et Francine Dagenais (p. 57)

Secrétariat
Carole Paul

© 1987 Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, Montréal, Québec H3C 3R4
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec, 1er trimestre 1987
ISBN 2-551-06739-1

Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière des Musées nationaux du Canada.

Histoire en quatre temps a été réalisé grâce à une aide financière accordée par le Conseil des Arts du Canada dans le cadre de son Programme d'aide aux expositions.

Histoire en quatre temps

Avant-propos
Marcel Brisebois 5

Introduction
France Gascon 7

L'histoire de l'art québécois, depuis 1940, selon

Georges Bogardi 12

François-Marc Gagnon 18

France Huser 24

Paul Mailhot 30

Jean-René Ostiguy 36

René Payant 42

Michèle Waquant 48

en quatre temps et quatre oeuvres de la collection du Musée

Liste des oeuvres exposées 55

English texts 57

Avant-propos

En présentant l'Exposition *Histoire en quatre temps*, le Musée d'art contemporain de Montréal n'entend pas proposer à la discussion un des volets explicatifs de l'art, l'histoire. Avec cette Exposition, le Musée a plutôt voulu poser la question qu'un jour ou l'autre, on adresse à autrui: pour vous, qui suis-je? Question grave dont la réponse permet d'intégrer à la connaissance de soi le regard posé sur nous par les autres.

Une telle question prend au Musée la forme d'un jeu conçu par le conservateur responsable de l'Exposition, madame France Gascon, qui en a posé les règles. Elle a convoqué sept protagonistes étrangers au personnel du Musée et familiers avec la collection en même temps qu'observateurs engagés de l'art d'ici: Mesdames France Huser et Michèle Waquant, Messieurs Georges Bogardi, François-Marc Gagnon, Paul Mailhot, Jean-René Ostiguy et René Payant. À chacun, on a d'abord demandé d'indiquer quatre oeuvres significatives de l'art contemporain du Québec que le Musée possède puis de justifier les raisons de leur choix.

Dans ce concours, nul n'est gagnant sinon, sans doute, les visiteurs de l'Exposition qui éprouveront peut-être eux-mêmes, du moins nous l'espérons, l'attrait d'une semblable expérience. De ces choix, émerge un certain portrait de l'art d'ici, portrait non stéréotypé, mais varié et irréductible.

Pour nous qui ne cessons d'affirmer que l'identité d'un musée repose fondamentalement sur sa collection, nous croyons qu'on peut tirer également de l'exercice un jugement sur la pertinence de notre collection, manifestée ici dans une perspective originale et nouvelle. À tous ceux dont l'attention est sollicitée par le surgissement d'oeuvres nouvelles, il apparaîtra encore avec plus de pertinence que les chemins de la création sont divergents et qu'il est difficile à l'histoire fondée sur la

durée de reconnaître les relations entre les éléments d'un réseau. Faire appel au jugement de Clio, c'est se voir retourner la troublante question: que restera-t-il de tout cela?

Aux critiques et aux collectionneurs qui ont accepté de se prêter de bonne grâce au jeu que nous leur proposons, à madame France Gascon, à tous nos visiteurs, le Musée tient à exprimer ses remerciements.

Marcel Brisebois
Directeur

INTRODUCTION par France Gascon

Quatre oeuvres, et quelques lignes pour en justifier le choix. Les limites quantitatives prescrites par les règles du jeu invitaient les auteurs à la plus grande concision, en même temps qu'elles leur laissaient clairement entendre que l'histoire de l'art, écrite de la sorte, ne pourrait dissimuler les axes sur lesquels elle se déploie, non plus que les convictions qui l'animent. Dans ce cas, les résultats auxquels il convenait de s'attendre ne pouvaient plus laisser émerger que la structure même du récit, et donc que l'essentiel de l'«intrigue». Quant à la forme imposée par le jeu, le chiffre quatre, ses symétries internes inspiraient des regroupements par paires, des noeuds, des boucles, qui avaient pour effet de déjouer, là encore, la progression par trop linéaire que semble adopter, plus on la scrute avec attention, l'histoire de l'art. L'historiographie – qu'à un moment ou à un autre dans leur domaine respectif ont pratiquée, avec minutie et rigueur, les auteurs de ces sept histoires en quatre temps – passait au rang des prérequis, pour laisser toute la place à des prises de position ainsi qu'aux valeurs qu'elles sous-tendent.

Ainsi ce jeu recrée-t-il les conditions qui font de l'histoire, qu'on la tienne pour science ou pour art, une pratique qui va beaucoup plus loin que la simple chronologie des événements qui la composent. Elle fait explorer des événements, elle éclaire sur leurs relations; bref, elle produit du sens, et ce, le plus souvent, aussitôt qu'elle réussit à s'élever au-dessus de la masse de détails qu'elle a aussi à charge d'accumuler et de préserver pour mémoire. Le cadre de cette exposition peut laisser croire que la conception de l'histoire développée par chacun des auteurs va prédominer sur les objets qu'elle fait rassembler, que ce point de vue sur l'histoire adopté par l'auteur va se gagner la place de choix et que tout cela se fera aux dépens des oeuvres, aux dépens également d'un

autre point de vue, celui que soutient chacun des artistes dans son oeuvre. Ce ne peut, fort heureusement, être le cas car il est quasi impossible ici de déterminer laquelle, de l'oeuvre choisie et de la raison de la choisir, a préséance sur l'autre. En effet, chacun des modèles choisis par les auteurs – chez l'un, une période jugée exemplaire, chez un autre une théorie du style, chez un autre encore, une théorie des rapports entre art et société – se trouve dans une situation très particulière vis-à-vis des oeuvres retenues en parallèle: loin d'être convoquées à titre d'illustration du modèle, celles-ci constitueraient, tout au contraire, le point de départ et la base même de ce modèle. L'oeuvre agit à la fois comme l'acteur principal et le témoin privilégié de l'intrigue; elle le fait parfois de façon unique et exclusive, mais parfois aussi au même titre que d'autres oeuvres de cet artiste – ou d'autres artistes – qui auraient pu tout aussi bien, ou presque aussi bien, jouer ces rôles. De sorte que l'histoire qui s'élabore ici n'existe pas en dehors des oeuvres elles-mêmes – celles qui sont présentées ici ou d'autres auxquelles elles font allusion – et de leurs caractères manifestes. C'est bien pour cette raison que les historiens de l'art – et ceux-ci ne font pas exception – accordent en général aux oeuvres une attention qui ne laisse pas de doute sur le fait qu'ils abordent ces dernières à titre d'objets de recherche, et non de simples documents. On comprend alors pourquoi, même ici – alors que le commentaire devait se faire bref et aller droit aux concepts et aux idées –, quelques-uns de ces historiens ont cru bon de nous accompagner dans une lecture, même succincte, de quelques oeuvres. Dans certains cas d'ailleurs, la simple mise à jour de cette lecture ou d'une précédente, suffisait, et bien amplement, à nouer la plus serrée des intrigues. Dans tous les autres cas, si la référence à l'oeuvre n'est pas explicite, elle n'en est pas moins partie inté-

L'histoire se doit [...] de se donner une complète liberté d'itinéraire à travers le champ événementiel, s'il est vrai qu'elle est oeuvre d'art, s'il est vrai qu'elle s'intéresse purement au spécifique, s'il est vrai enfin que les «faits» n'existent que par une intrigue et que le découpage des intrigues est libre. Le premier devoir d'un historien n'est pas de traiter son sujet, mais de l'inventer. Cette histoire en liberté, débarrassée de ses limites conventionnelles, est une histoire complète.

Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*

Pour moi, l'histoire est la somme de toutes les histoires possibles, – une collection de métiers et de points de vue, d'hier, d'aujourd'hui, de demain.

[...]

Historiens et *social scientists* pourraient [...] éternellement se renvoyer la balle sur [...] le passé lointain, l'actualité trop proche. Je ne crois pas ce problème essentiel. Présent et passé s'éclairent de leur lumière réciproque. Et si l'on observe exclusivement dans l'étroite actualité, l'attention ira vers ce qui bouge vite, brille à tort ou à raison, ou vient de changer, ou fait du bruit, ou se révèle sans peine.

Fernand Braudel, «Histoire et sciences sociales: la longue durée», *Annales E.S.C.*

grante et essentielle du commentaire, ce qui impose d'envisager la sélection des quatre oeuvres et le justificatif qui lui est juxtaposé comme une seule et même proposition.

Bien qu'il s'agisse d'un jeu, le ton adopté par les auteurs n'a rien de badin. Tout au contraire, le grain du texte est serré, la rhétorique sobre et l'énoncé affirmatif, sans détour. Il semble donc qu'on ne puisse apporter sa contribution à l'écriture de l'histoire, même dans des circonstances un peu exceptionnelles comme celles, *in vitro*, de l'exposition, sans se sentir investi d'une responsabilité qui commande de mesurer ses mots, ses gestes et la portée de ceux-ci. Les jugements émis en regard d'une histoire acquièrent – à leur corps défendant, nous disent le plus souvent leur auteur – un caractère quasi définitif. En se plaçant au-dessus de «l'étroite actualité», ces jugements suscitent de très fortes attentes et semblent promettre rien de moins que de pouvoir traverser, sans trop s'en ressentir, l'épreuve du temps. On comprendra donc qu'il devient impérieux d'éviter les enflures et les excès, et de s'en tenir à un appareil conceptuel rigoureux. Ce n'est pas non plus sans courage qu'on écrit l'histoire, car le discours historique, qui semble participer d'un ordre supérieur de jugement, risque d'être d'autant plus contesté qu'il sera écouté avec une attention et une déférence qu'on ne prête pas à d'autres types de discours.

Un jugement porté en regard de l'histoire nous place dans une perspective de «longue durée», soit une perspective beaucoup plus difficile à imposer au regard que celle de la courte durée, car elle exige un recul, physique et intellectuel, que nous ne sommes pas toujours en mesure de prendre. Ces conditions sont encore plus vraies au milieu des années quatre-vingt, alors que sont exaltés l'éphémère et le spectaculaire et que se pratique aussi, très intensivement, le retour au passé par la réap-

ropriation de formules qu'on y puise très librement, si ce n'est arbitrairement. Ce retour aux sources n'en est pas vraiment un. À trop fournir de traces, on finit par les brouiller. Dans ces conditions, l'identité collective n'a jamais été aussi difficile à repérer. La recherche moderniste qui progressait, depuis Manet et Cézanne, par déconstruction de ses propres bases, offrait une logique plus simple à reconstituer. Faire ressurgir à ce moment-ci une préoccupation pour une longue durée laisse présager des résultats qui iront dans plusieurs directions, un peu à l'image de ce qu'ont produit les remises en questions engagées dans la foulée de la post-modernité, ces remises en question qui ont définitivement perturbé la belle unanimité moderniste et ont, par le fait même, rendu plus ardue la tâche de l'historien.

Cet obstacle n'a pas suffi à détourner nos historiens de leurs objectifs. Une identité de l'art québécois est au coeur de chacune des propositions fournies en réponse à la question qui était posée. Demander de placer des dates, des noms et des oeuvres marquantes, appartenant à une collectivité et situés dans un espace-temps précis, c'est en même temps demander de faire ressortir certains des traits distinctifs d'une histoire collective, non pas à travers les événements qui l'ont marquée (ils lui seraient étrangers), mais avant tout à travers ceux qu'elle a produits, ceux par lesquels elle s'est exprimée et qui ont fait qu'à un moment donné, cette histoire s'est détachée d'une autre pour devenir unique.

Chez les auteurs, la quête d'une identité suit un processus d'émancipation et de prise en charge d'un espace que les uns décrivent comme stylistique, physique, conceptuel, parfois en relation profonde avec un contexte social, politique ou géographique, mais toujours essentiellement comme un espace de création, un espace esthétique, qui revendique une plus complète autonomie.

Donc de fiction aucune. Une réalité est placée au centre et décrite telle qu'elle apparaît à l'auteur-historien: l'histoire de l'art québécois depuis le premier « choc de la modernité » (l'expression est de Michèle Waquant), dont on s'entend habituellement pour dire qu'il se fit ressentir au début des années quarante. On se félicitera toutefois de la liberté que les auteurs ont prise avec les bornes temporelles qui leur avaient été fixées, 1940 et 1987. Le temps n'est pas ici une donnée inflexible et il est possible, par la façon dont on l'aborde, de lui faire signifier quelque chose. Le découpage régulier, par décennie, de toute la période dont il est question était bien sûr possible, mais il revenait à l'auteur de déterminer exactement l'amplitude qu'il voulait donner à son histoire. Ainsi l'histoire de François-Marc Gagnon s'étend sur trente-huit années; celle de Michèle Waquant, trente-sept; Paul Mailhot, trente-deux; Jean-René Ostiguy, vingt-sept; France Huser, vingt-quatre, alors que celle de René Payant n'en contient plus que six et celle de Georges Bogardi, deux. Dans ces découpages prennent place des modèles qui hiérarchisent le continuum du temps et lui confèrent une direction et une valeur. Il était aussi possible d'outrepasser la limite des années quarante et de remonter plus en arrière: François-Marc Gagnon et Michèle Waquant font respectivement allusion dans leur texte à ce qui a précédé l'histoire qu'on voudrait voir ouvrir en 1940 et ils jettent des ponts vers cette « avant-histoire », pour nous signifier que des sources lointaines alimentent encore une histoire actuelle. François-Marc Gagnon ramène ainsi à travers *Mascarade* d'Alfred Pellan une tradition artisanale populaire qu'on a peut-être exclue trop rapidement de notre horizon de références. Quant à Michèle Waquant, elle fait se recouper étroitement son histoire et celle de la sculpture et ramène de cette façon à notre esprit une des traditions les plus florissantes qu'ait pro-

duites le Québec, celle de la sculpture religieuse. Il s'agit là d'un cas où la distanciation face à des modèles européens s'est opérée plus aisément que dans le cas d'autres pratiques. Malgré ces distinctions, qui affaiblissent l'idée qui veut que tout débute en 1940, et aussi malgré la difficulté créée par la confrontation des artistes québécois de l'époque avec des mouvements européens dominant presque entièrement la scène, les années quarante demeurent pour une majorité d'auteurs le point de rupture le plus important à retenir et le passage définitif vers la modernité.

Pour certains cependant, comme Georges Bogardi, le prélude de cette histoire se prolonge aussi loin qu'au milieu des années soixante-dix, alors que se développent ici des formes d'art plus conceptualisées et ancrées dans des réalités concrètes plus fortement individualisées. Pour Georges Bogardi, comme pour René Payant, la fin des années soixante-dix a un caractère d'exemplarité. C'est le moment où émerge une nouvelle identité, plus complexe. René Payant voit même dans cette période un modèle pour l'historien qui veut exercer son oeil à la pluralité et qui redoute les réductions et les généralisations trop faciles.

D'autres approches privilégient un découpage plus régulier du temps, sans s'interdire toutefois de placer, par d'autres moyens, quelques accents bien marqués. Ainsi, un collectionneur, Paul Mailhot, suggère que l'histoire ne s'écrit pas à partir du seul milieu qui la génère et que la valeur d'une oeuvre doit pouvoir s'estimer en dehors de frontières nationales trop strictement définies. France Huser retient de son côté deux axes principaux de maturation, celui de la peinture et celui de la sculpture, identifiés dans la métaphore qu'elle développe, l'un, à une recherche d'expressivité et, l'autre, à l'analyse des conditions plus concrètes dans lesquelles s'élabore le tra-

vail de l'artiste. Jean-René Ostiguy a lui aussi choisi deux axes, «prévision» et «liberté», une opposition qui nourrit ici, selon lui, toute l'évolution de l'art et en rend compte au delà des quelques oeuvres qu'il a pu citer.

Combinées, ces sept histoires en quatre temps arrivent à recréer une histoire globale, probablement assez semblable à celle qui apparaît en filigrane de ce qui se dit, s'écrit et se pense en ce moment de l'art contemporain québécois. Diverses contraintes, qu'on imagine sans doute, empêchaient de prolonger le jeu et d'y inclure un éventail plus vaste de conceptions de l'histoire. Cependant, avec ces sept participants, spécialistes de l'art moderne et/ou de l'art actuel – collectionneur, critique, local et international, historiens, conservateur, théoricien de l'art, praticien – nous jugions que la variété et la qualité de l'échantillonnage garantissaient que le jeu atteindrait un point d'équilibre plus que satisfaisant et permettrait ainsi de dégager quelques-unes des principales lignes de force qui traversent l'art québécois contemporain. Sans prétendre donc reconstituer une vision complète de l'histoire de l'art québécois, la vision proposée ici n'en offre pas moins quelques conclusions fort significatives.

De la configuration que dessine l'ensemble des choix et qu'on pourrait placer sur le continuum du temps, on retiendra ici certaines caractéristiques plus manifestes. On remarquera d'abord que l'histoire n'est pas linéaire, qu'elle concentre ses moments forts et disperse les autres. D'autre part, la fin des années soixante-dix voit converger la plupart des récits (treize choix, sur un total possible de vingt-huit, sont étalés sur une période de huit ans, qui va de 1974 à 1981). Faut-il y voir le point de chute, prématuré, d'une histoire dont on craignait qu'elle aboutisse trop rapidement dans une actualité très récente dont on n'a pas encore réussi à se distancier? On pourrait

le croire. Les textes de René Payant et de Georges Bogardi, ainsi que ceux de Michèle Waquant et de François-Marc Gagnon, sont cependant explicites sur la préséance qu'ils entendent donner à un art multi-média, fortement conceptuel, caractéristique de cette période, et ce sont ces mêmes raisons qui leur font, presque du même souffle, passer outre aux années quatre-vingt et ignorer le néo-expressionnisme et le retour à une peinture très figurative, les tendances mêmes qui ont opéré la percée la plus spectaculaire observée au cours des années quatre-vingt. On notera aussi que ne sont retenues, du début de la présente décennie, que des oeuvres d'artistes déjà actifs dans les années soixante-dix: Sylvain P. Cousineau, en 1980, Daniel Dion-Philippe Poloni, Betty Goodwin et Roland Poulin, en 1981, pour terminer, en 1985, avec Michel Goulet.

Si on poursuit l'analyse de l'ensemble des choix, on remarque que l'année 1942 rallie une majorité d'auteurs. La dyade Borduas-Pellan, sur laquelle insistent la plupart des manuels d'histoire de l'art québécois, ressurgit ici avec une signification qui nous semble renouvelée. *Mascarade* d'Alfred Pellan fait l'objet de l'unique consensus autour d'une oeuvre auquel a donné lieu le jeu; ce tableau de Pellan suscite aussi de la part de François-Marc Gagnon une relecture qui en appuie fortement l'importance.

Si l'on classe maintenant les oeuvres par médium – oeuvres de peintres, oeuvres de sculpteurs, oeuvres multi-média et dessins –, les constatations suivantes ressortent. La peinture appartient aux années quarante, cinquante et soixante, et c'est à ce moment-là qu'elle laisse sa marque comme médium dominant. La sculpture et les médiums mixtes, qui n'apparaissent que très occasionnellement au cours de ces années, occupent maintenant, depuis les dix dernières années, presque tout le champ.

Quelques absences ne manquent pas d'étonner. On a parlé de celle du néo-expressionnisme et de la jeune peinture, corrolaire fort probable de la présence très affirmée de formes d'art plus conceptuelles. Cela pourrait être aussi un effet du jeu qui privilégiait les individus au détriment des grands mouvements déjà bien identifiés. Ces mêmes raisons pourraient aussi être évoquées à propos du manque de visibilité de la peinture plasticienne des années cinquante et soixante, peinture qui représente sans conteste un des hauts moments du développement d'une «tradition contemporaine» québécoise.

On ne s'attardera pas, toutefois, sur les effets qu'ont pu avoir les règles du jeu. On a tenté de les minimiser, mais il était illusoire de penser les éliminer. Car on sait que l'histoire est aussi la façon dont on écrit l'histoire: il n'existe pas d'histoire dans l'absolu, d'histoire qui ne serait ni écrite, ni racontée, et qui ne serait donc nullement soumise à des règles d'élaboration d'un discours écrit ou parlé. Règles du jeu ou règles discursives, on n'y échapperait pas de toute façon. Nous ne devrions donc pas nous empêcher de confronter, d'une part, les hypothèses formulées ici et, d'autre part, la représentation de l'histoire de l'art québécois contemporain que nous nous faisons chacun, en notre for intérieur, à notre insu peut-être et le plus souvent inconsciemment. Il faut saisir cette occasion pour réviser les nébuleuses qui nous tiennent lieu d'histoire, pour marquer le temps et s'appropriier ainsi ce qui nous échappe à force de s'accumuler indistinctement. Nous souhaitons que la question soit reprise car c'est bien de la pluralité et de la diversité des réponses que peut se nourrir un consensus, et de «la somme de toutes les histoires possibles» que peut émerger l'histoire.

Pour leur collaboration à l'organisation d'*Histoire en quatre temps*, nous désirons remercier les sept auteurs que nous avons invités et qui nous ont accordé leur appui, ainsi qu'une remarquable contribution au projet que poursuit cette exposition. Que soient remerciés aussi les artistes qui ont accepté de nous assister dans la présentation de leur oeuvre au Musée, ainsi que nos collègues du Service de la collection permanente qui ont facilité notre travail de repérage et de coordination. Enfin, nous désirons remercier tous les artistes, collectionneurs, galeristes, donateurs, membres des comités d'acquisition, membres du personnel, et tous ceux qui ont, par leur travail et par leur support, permis que la collection du Musée se dote, au fil des ans, d'un ensemble significatif d'oeuvres produites ici. Sans eux, cette histoire serait sans objet.

Georges Bogardi

Pierre Boogaerts

Série écran: ciels de rues, N.Y., 1978-79, 24th street, 1978-1979

Melvin Charney

Édifice (3), 1979

Gilles Mihalcean

Le voyage, 1979

Roland Poulin

Quadrature, 1978

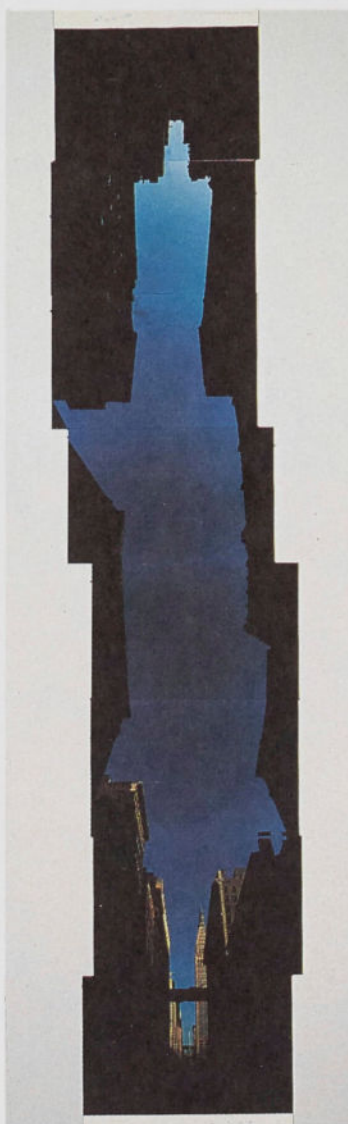
Georges Bogardi est artiste et critique d'art. Il enseigne à l'École des arts visuels de l'Université Laval et collabore régulièrement à plusieurs revues canadiennes d'art contemporain. En 1986, il a organisé une exposition des oeuvres de Betty Goodwin pour la Galerie d'art Concordia.

Aucune nation ne pouvait espérer une histoire de l'art qui lui soit propre pendant le règne du modernisme. Le dogme évolutionniste de l'art moderne présupposait en effet une succession de mouvements pan-culturels et internationaux qui ne laissaient à l'individu qu'une liberté limitée pour explorer son espace et son passé spécifiques. Alors que l'Automatisme s'employait à sonder les profondeurs de l'inconscient *collectif*, les Plasticiens s'attribuaient la plus fermée des arènes, l'espace pictural. Mais cette histoire devait trouver une fin avant qu'un art qui nous soit spécifique puisse voir le jour. C'est bien pourquoi les oeuvres retenues ici datent des années post-modernes. Il ne s'agit pas d'un art *local* – ce serait du folklore –, mais plutôt d'une série de projets personnels fermement ancrés dans l'ici et maintenant.

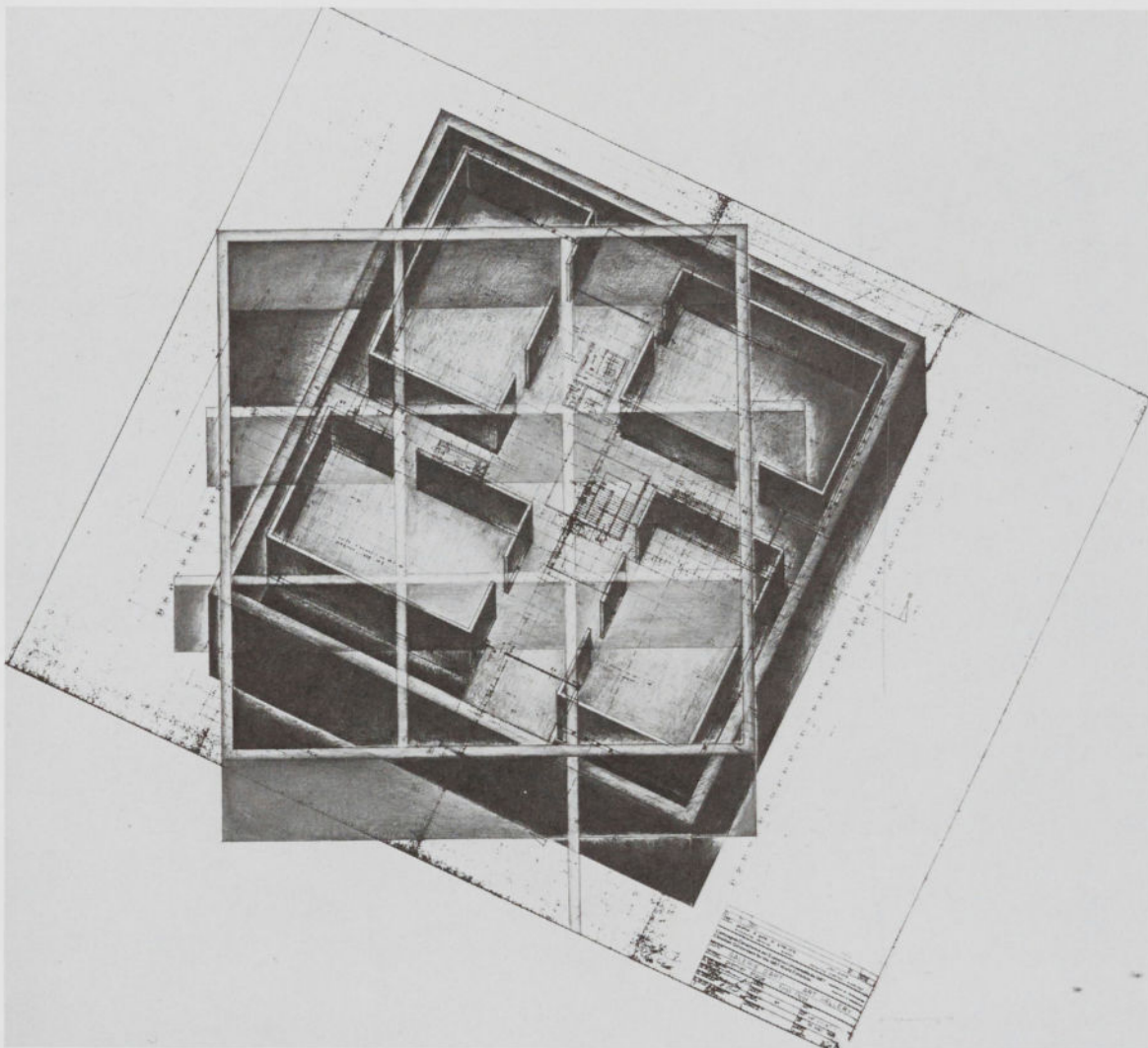
Aucune autre notion théorique ne sous-tend ce choix d'oeuvres de Boogaerts, Charney, Mihalcean et Poulin. Ces artistes participent simplement de cette voix, à la fois urgente et lucide, qui contribue à maintenir cette sensibilité typiquement montréalaise qui fusionne le cérébral et le sensuel. Chaque artiste soulève, dans des termes qui lui sont propres, des questions, qui ne sont pas sans nous provoquer, sur la nature de l'art et de la culture ainsi que sur la perception et ses assises culturelles. Chacun fournit à ces questions des réponses qui demeurent ouvertes et dont nous prendrons longtemps plaisir à contempler les séduisantes complexités. La durée de ce regard sera notre histoire.

G.B.

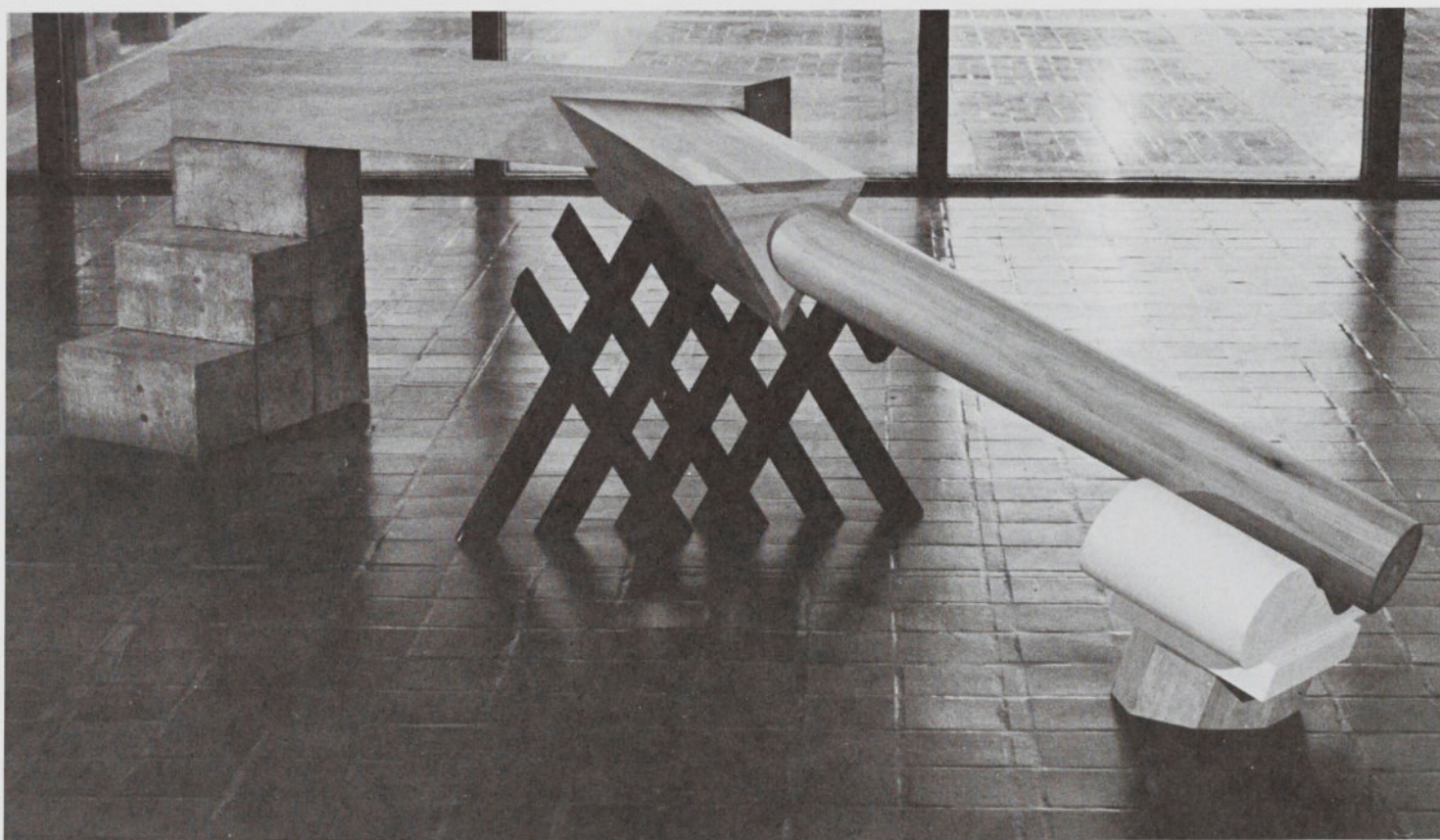
(traduit de l'anglais)



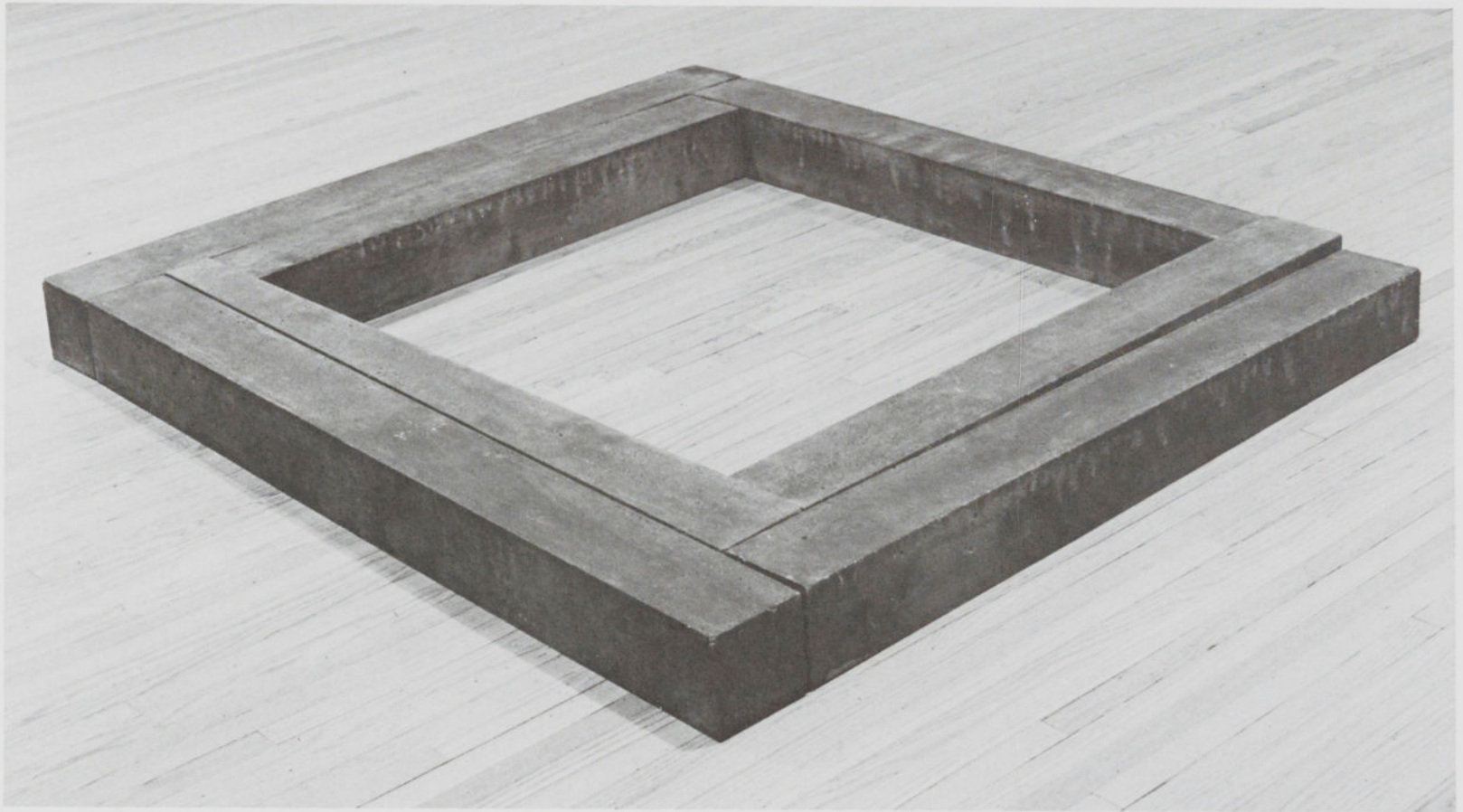
Pierre Boogaerts
Série écran: ciels de rues
N.Y. 1978-79 24th street, 1978-1979
8 épreuves couleur
6 éléments; 39,3 cm x 59,5 cm chacun
2 éléments; 44,7 cm x 59,5 cm chacun



Melvin Charney
Édifice (3), 1979
crayon de couleur et crayon de cire sur épreuve
sur papier aux sels d'argent
88,8 cm x 96,5 cm



Gilles Mihalcean
Le voyage, 1979
béton, bois de pin et plâtre
81,2 cm x 335,2 cm x 106,7 cm



Roland Poulin
Quadrature, 1978
ciment
7 éléments
14 cm x 164 cm x 144,6 cm

François-Marc Gagnon

Alfred Pellan
Mascarade, 1942

Paul-Émile Borduas
Chatoiment, 1956

Guido Molinari
Mutation quadri-violet, 1966

Rober Racine
Le terrain du dictionnaire A/Z, 1980

François-Marc Gagnon est professeur titulaire à l'Université de Montréal. Spécialiste en histoire de l'art canadien, il fait partie du comité de rédaction de Vie des arts et de The Journal of Canadian Art History. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'oeuvre, qui lui valut en 1978 le prix du Gouverneur général.

Après avoir longtemps hésité là-dessus, il me semble que, pour comprendre l'histoire de la peinture moderne au Québec, il faut partir de Pellan. C'est que, avec le temps, les réminiscences de l'école de Paris que l'on remarque chez Pellan me paraissent moins gênantes et ce sont, au contraire, ses « inventions » qui me frappent aujourd'hui: sa couleur (non sans rapport avec celle de Molinari), sa façon à lui de puiser aux sources de l'art moderne, son enracinement dans la tradition populaire québécoise...

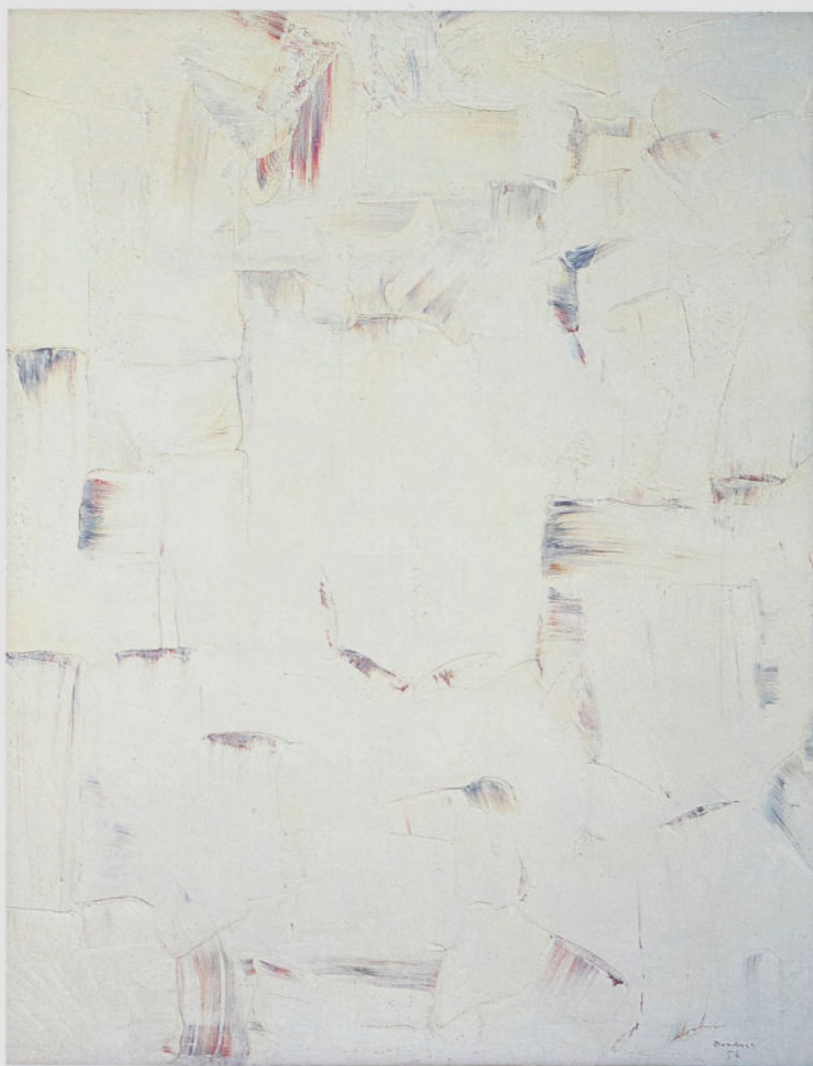
Borduas, son contemporain, me paraît tout de même constituer un deuxième temps de notre peinture. *Chatolement* doit quelque chose du passage de son auteur par New York (1953-1955)... mais c'est un tableau qui aspire au vide et ne retient qu'un effet de surface, tout en maintenant un dernier lien avec la substance du monde.

Ce lien est rompu avec Molinari, par qui nous accédons à une peinture véritablement abstraite ou, si l'on veut, exclusivement auto-référentielle. *Mutation quadriviolet* annonce le titre, suggérant que, dans une série, il n'est de couleur que de position.

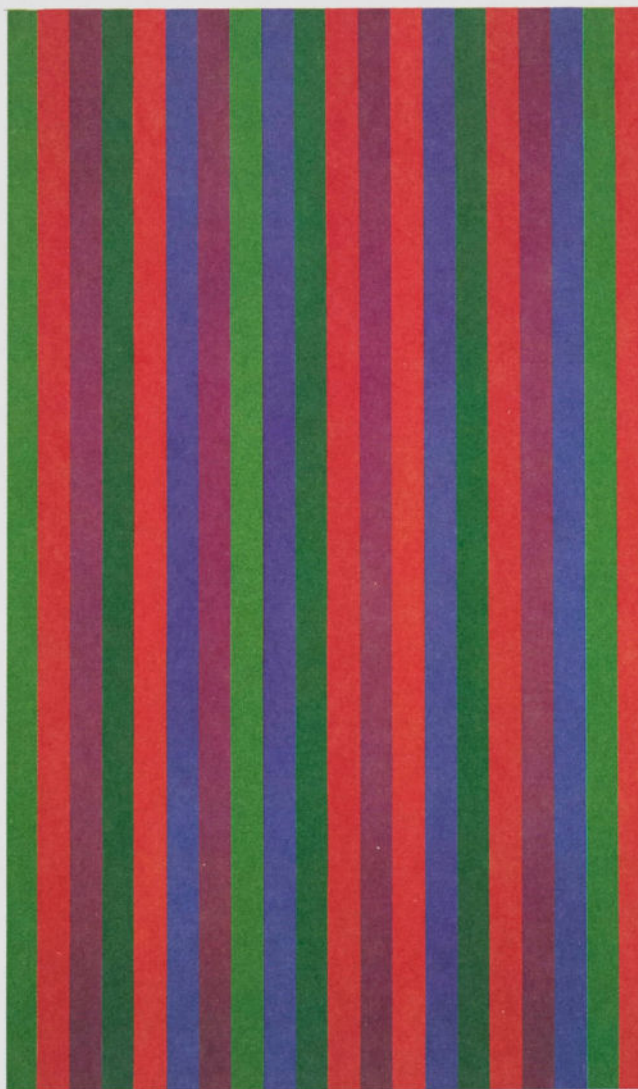
Des tendances toute récentes, je ne veux retenir qu'une oeuvre fortement conceptuelle. *Le terrain du dictionnaire A/Z* de Rober Racine est l'oeuvre la plus rigoureuse et la plus délirante que je connaisse. F.-M. G.



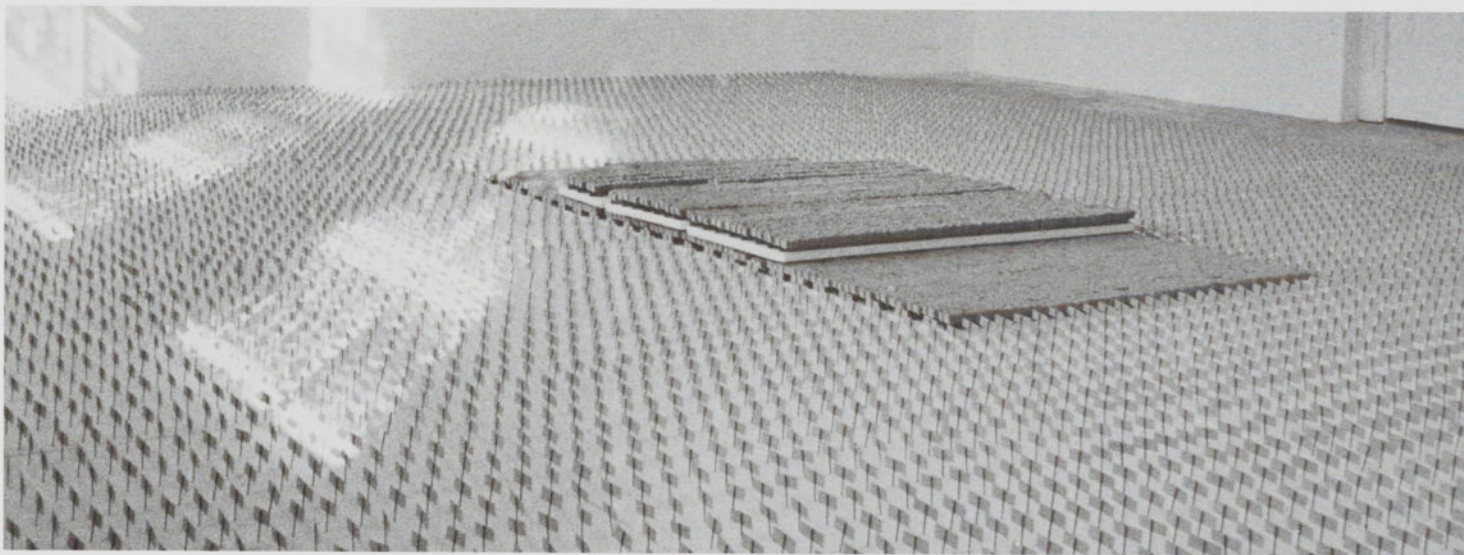
Alfred Pellán
Mascarade, 1942
huile sur toile
130,2 cm x 162,1 cm



Paul-Émile Borduas
Chatoiment, 1956
huile sur toile
147 cm x 114 cm



Guido Molinari
Mutation quadri-violet, 1966
acrylique sur toile
172,7 cm x 105,6 cm



Rober Racine
Le terrain du dictionnaire A/Z, 1980
styromousse, bois, carton et papier
16 cm x 853,4 cm x 731,5 cm

France Huser

Jean-Paul Riopelle
Landing, 1958

Betty Goodwin
Dessin no 8, 1981

Armand Vaillancourt
Justice aux Indiens d'Amérique, 1957

Roland Poulin
Ombres portées, 1981

France Huser est écrivain et critique d'art à l'hebdomadaire français Le Nouvel Observateur. Agrégée de lettres modernes, elle a enseigné à la Faculté d'arts plastiques de l'Université Paris-VII de 1975 à 1981. Son intérêt pour l'art québécois remonte au début des années soixante-dix alors qu'elle a eu accès aux archives de la grande exposition Borduas et les automatistes présentée au Grand-Palais à Paris.

Avec Riopelle et Betty Goodwin le Québec d'emblée prend possession de la peinture comme d'un continent qu'il faudrait circonscrire par les deux bouts. C'est d'abord la formidable construction picturale qu'établissent les gestes de Riopelle, ses coups de couteau rythmés, ses mosaïques de tumultueuses accumulations, ses «drippings» aériens qui viennent tantôt fouetter la surface, tantôt la caresser. Betty Goodwin, elle, décline toutes les possibilités du dessin telle l'archéologie d'une matière picturale à venir comme s'il s'agissait d'explorer les territoires ouverts au plus large potentiel d'émotions et de sensibilité.

Tout autant aux antipodes l'un de l'autre, embarqués vers le même «passage du nord-ouest», les sculpteurs Poulin et Vaillancourt choisissent de se soumettre aux exigences de l'ici et maintenant. Chacune de leur oeuvre respective est une nouvelle expérience de l'espace qui prend en compte des éléments formels fondamentaux – l'ombre chez Poulin, la vérité des matériaux chez Vaillancourt – mais aussi des réalités immédiates, l'espace même de l'exposition ou le combat politique.

Quatre artistes engagés dans une même aventure qui mêle aux voluptés des sens la volonté de «faire sens» jusqu'au lyrisme, la même recherche intransigeante d'un «effet de présence» pour que l'oeuvre d'art, ainsi marquée, puisse affronter un monde immense, sans limite.

F.H.



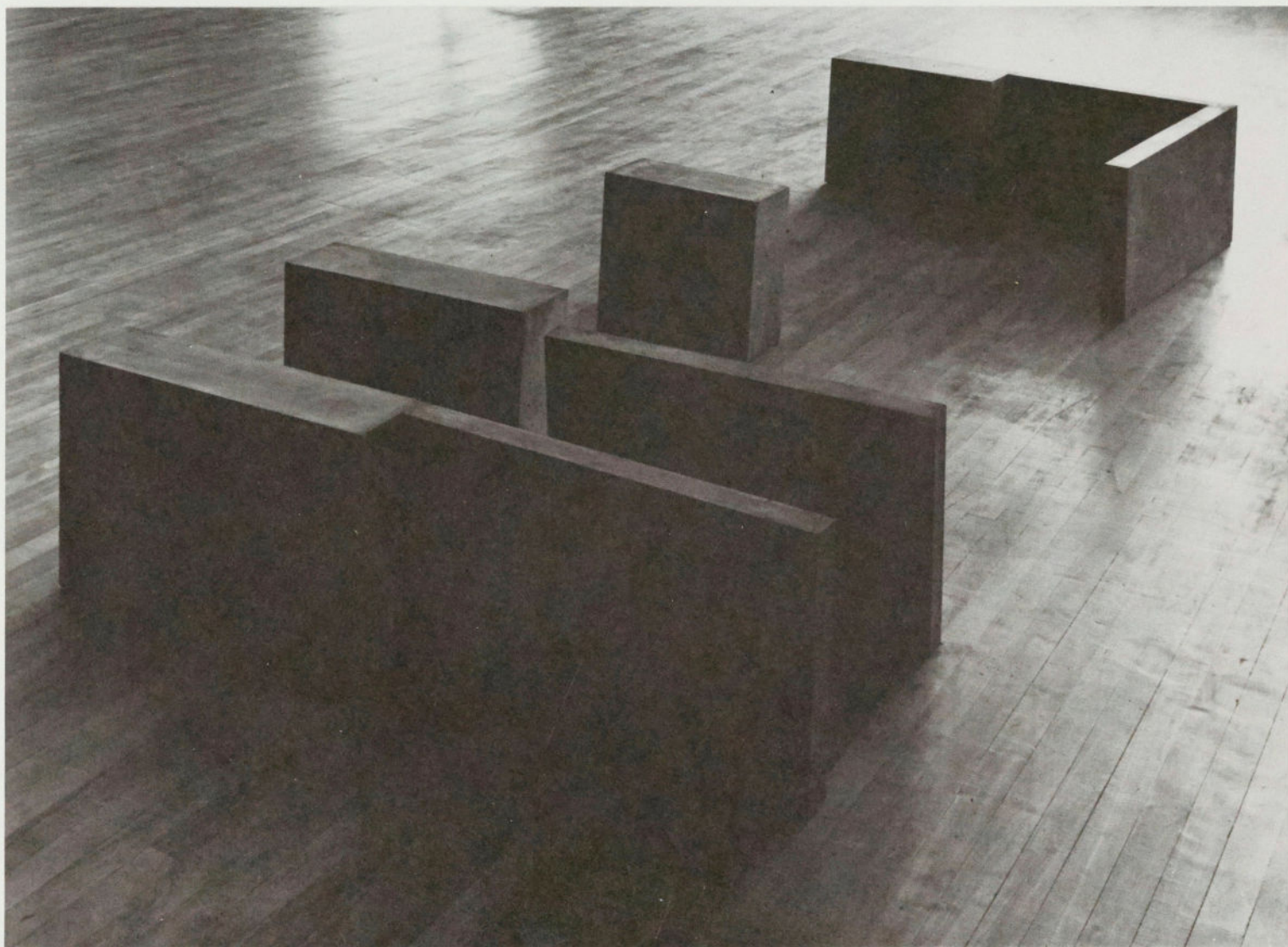
Jean-Paul Riopelle
Landing, 1958
huile sur toile
200 cm x 375 cm



Betty Goodwin
Dessin no 8, 1981
fusain sur carton
164 cm x 103 cm



Armand Vaillancourt
Justice aux Indiens d'Amérique, 1957
bois de pin et socle en acier
365,8 cm x 20,3 cm



Roland Poulin
Ombres portées, 1981
ciment alumineux
42,5 cm x 133 cm x 333 cm

Paul Mailhot

Paul-Émile Borduas
Sans titre, 1942

Jean-Paul Riopelle
Sans titre, 1950

Ulysse Comtois
Colonne no 6, 1967

Betty Goodwin
Tarpaulin no 2, 1974-1975

Paul Mailhot est chirurgien. Il s'intéresse de près depuis plusieurs années à l'art contemporain, autant québécois et canadien qu'international, et il est aussi collectionneur.

Notre choix s'est porté sur les oeuvres de quatre artistes québécois qui ont marqué de façon significative l'évolution de l'art au Québec et qui ont contribué à faire connaître, soit directement, soit indirectement, l'art québécois sur la scène internationale.

Nous avons retenu une oeuvre pour chaque décennie: une de Paul-Émile Borduas pour les années quarante et une de Jean-Paul Riopelle pour les années cinquante; pour les années soixante, notre choix s'est porté sur une sculpture d'Ulysse Comtois et, pour les années soixante-dix, sur une grande bâche de Betty Goodwin.

Mal connue, la grande gouache de Borduas que nous présentons ici fait partie de ces oeuvres semi-abstraites de 1942 qui ont donné le coup d'envoi à l'art abstrait en même temps qu'elles annonçaient le mouvement automatiste. L'huile de Riopelle – artiste dont le rayonnement est exceptionnel – représente bien pour sa part le mouvement automatiste dans sa phase de maturité. La tour en aluminium et en acier d'Ulysse Comtois affirme par ailleurs la place importante que tient la sculpture au Québec, ainsi que celle de cet artiste, qui jouit d'une estime très grande auprès de ses pairs comme auprès de la plus jeune génération. Quant à l'oeuvre de Betty Goodwin, elle illustre de façon magistrale les qualités d'expression d'une production qui sait retenir l'attention de ses contemporains, ici comme ailleurs. *P.M.*



Paul-Émile Borduas
Sans titre, 1942
gouache sur papier
152 cm x 198,5 cm



Jean-Paul Riopelle
Sans titre, 1950
huile sur toile
153 cm x 121,5 cm



Ulysse Comtois
Colonne no 6, 1967
aluminium
137,7 cm x 22,2 cm x 22 cm



Betty Goodwin
Tarpaulin no 2, 1974-1975
toile de bâche, gesso, crayon et corde
256,6 cm x 294,7 cm

Jean-René Ostiguy

Alfred Pellan
Mascarade, 1942

Paul-Émile Borduas
Pâques, 1954

Jean McEwen
Fenêtre dans le rouge, 1962

Denis Juneau
Les queues vertes, 1969

*Jean-René Ostiguy a occupé le poste de conservateur de l'art canadien à la Galerie nationale du Canada (l'actuel Musée des beaux-arts du Canada) de 1965 à 1968 et, de 1968 à 1986, celui de conservateur chargé de la recherche. Entre autres projets, il a réalisé l'exposition *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*.*

Faire l'histoire en quatre temps! Donc choisir quatre oeuvres qui ont proposé des normes nouvelles dont la critique voudrait encore aujourd'hui préciser le sens.

L'assimilation de formules cubistes et surréalistes renouvelle les attentes artistiques au Québec en 1942. Le souffle de fantaisie de *Mascarade*, son extraordinaire énergie, portent au courage et à l'ardeur. Éloi de Grandmont écrivait à l'époque à propos de Pellan: «Sa principale trouvaille sera peut-être... la tension électrique de la couleur.»

À cette composition géométriquement organisée répond le déploiement baroque des gouaches de Borduas, puis, en 1954, son grand tableau intitulé *Pâques*. Non plus le cran et l'énergie, mais l'exaltation, la spontanéité!

Cherchant encore une fois des orientations nouvelles, certaines sensibilités se souviennent des années quarante et cinquante. Jean McEwen ne cache pas sa dette envers Borduas. *Fenêtre dans le rouge* rappelle *Pâques* par une mise en ordre fervente des sensations colorées. Par ailleurs, la percée de l'«abstraction dynamique» récupère un certain héritage pellanien. L'année même où Juneau peint *Les queues vertes*, il explique les raisons de sa démarche: «Je cherche à illustrer le mouvement dans le monde, le mouvement nucléaire...» Il montre ici la tension magnétique de la couleur dans un espace tout à la fois planétaire et psychique, sans effet de matière, avec des tons plats. De cette rigueur il sait se distancier aujourd'hui pour rejoindre McEwen.

Entre Pellan et Borduas, entre prévision et liberté, combien d'échanges ont-ils été possibles? Presque toute l'histoire de l'art québécois récent s'y retrouve. J.-R. O.



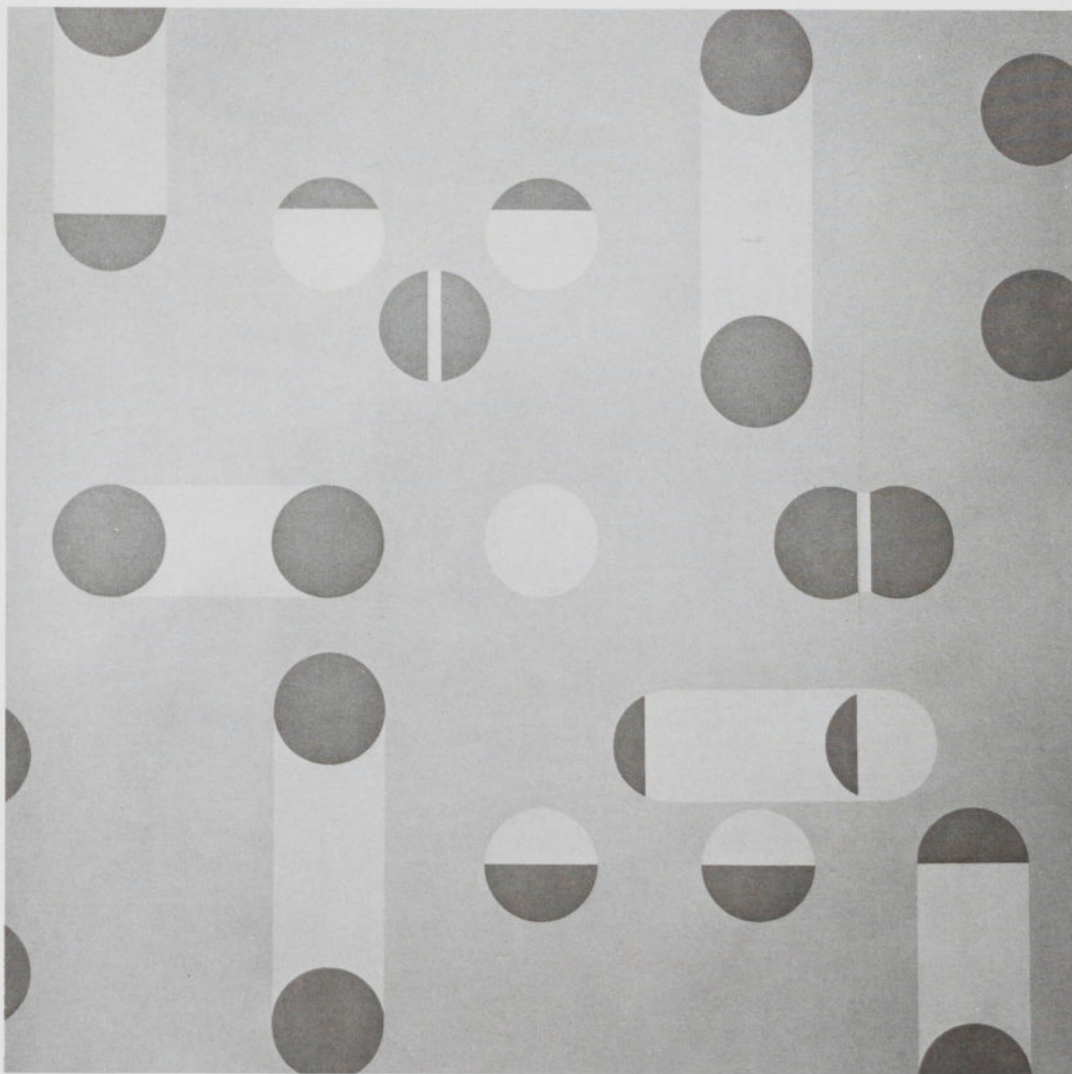
Alfred Pellán
Mascarade, 1942
huile sur toile
130,2 cm x 162,1 cm



Paul-Émile Borduas
Pâques, 1954
huile sur toile
183 cm x 304 cm



Jean McEwen
Fenêtre dans le rouge, 1962
huile sur toile
190 cm x 292 cm



Denis Juneau
Les queues vertes, 1969
acrylique sur toile
112 cm x 112 cm

René Payant

Pierre Granche
Assimilation/Simulation, 1978

Suzy Lake
Vertical Pull I, 1977

Sylvain P. Cousineau
Bateau sur calepin, 1980

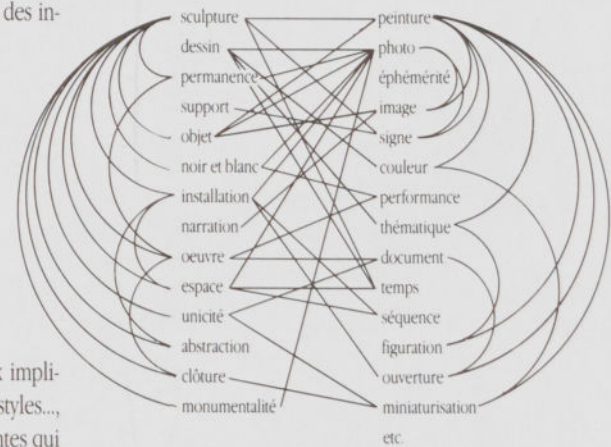
Irène Whittome
Annexe au musée blanc (altar), 1975-1976

René Payant enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Montréal depuis 1974. Il collabore régulièrement aux revues Parachute et Spirale au Québec et, à l'étranger, à la Revue d'esthétique et à Art Press. Il a organisé des expositions et des événements d'art contemporain et a été invité comme critique et théoricien à plusieurs colloques internationaux.

L'atelier me tient compagnie. Je consacre mon temps dans mes tableaux à décrire des espaces sans attaches, des lieux de folie.

Louise Robert

L'écriture de l'histoire n'est pas nécessairement tributaire de la succession des faits car les faits sont aussi des signes, qui peuvent signifier diversement; elle n'est pas la narration de ce qui a eu lieu, mais la mise en relief de ce qui peut faire sens. On imaginerait alors une histoire où Chronos laisserait la place à Phantasia, où les enchaînements ne seraient pas de causalité mais selon des branchements intensifs: confluences, boucles, entrelacs. Une écriture de l'histoire qui n'établirait pas des filiations mais révélerait des affinités, qui ne traquerait pas des influences mais dramatiserait des frictions.



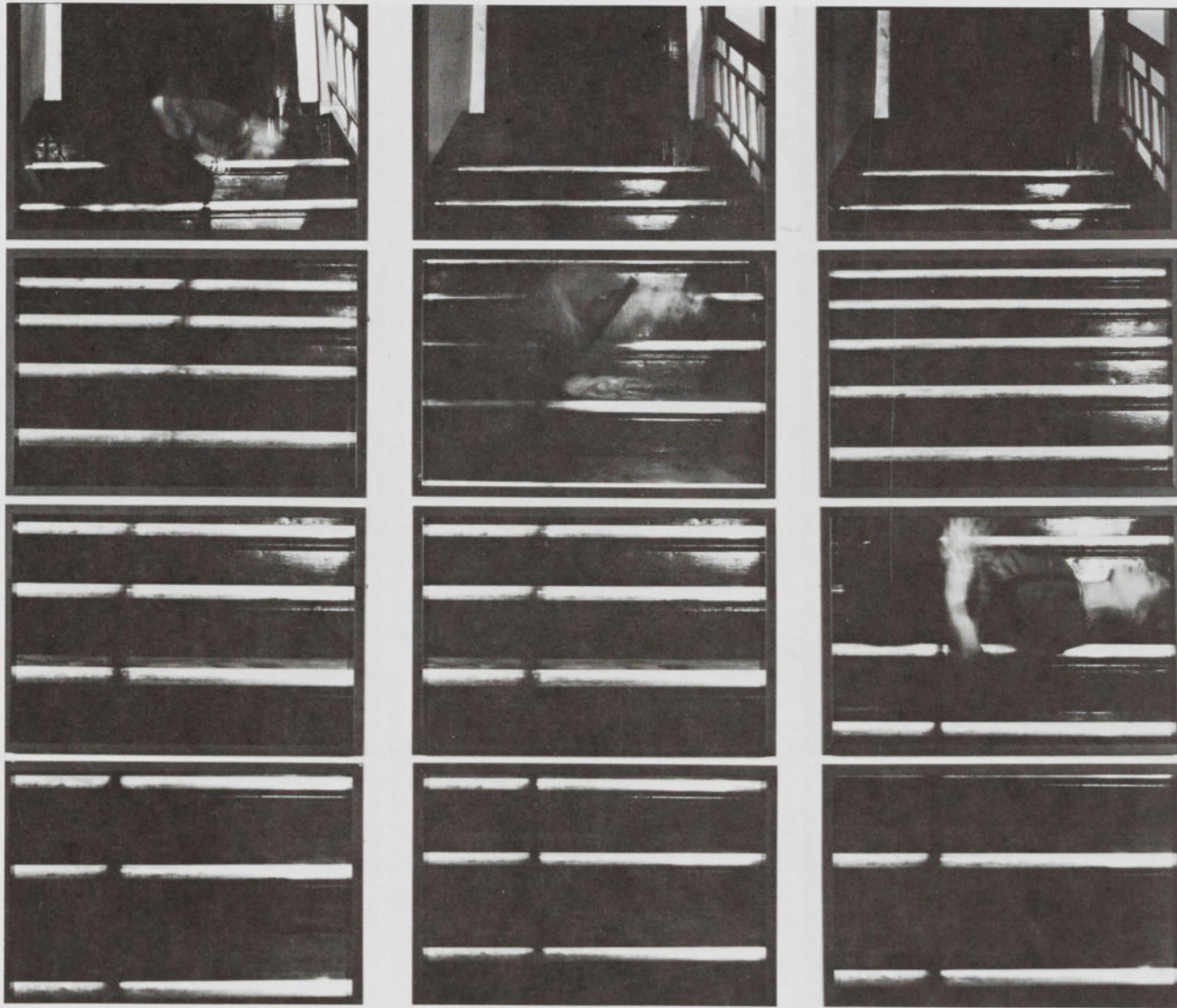
Une histoire qui s'écrirait à partir de réseaux impliquant des médiums, des genres, des motifs, des styles..., comme autant de strates distinctes et communicantes qui composent les oeuvres; une histoire qui s'écrirait en essayant de ne pas oublier la riche complexité du temps fou de l'atelier. Pour interroger l'histoire déjà écrite par d'autres dans la collection du musée. Ni décennies, ni générations; une préférence: la fin des années soixante-dix. Parce qu'elles sont un miroir critique du passé et de l'avenir qui est maintenant le nôtre; parce que le pluriel inquiète. Donc une écriture de l'histoire qui se montrerait réfractaire à la totalisation explicative, à la classification, et qui revendiquerait en revanche le fragmentaire pour assurer la relance du travail de conceptualisation.

R. P.

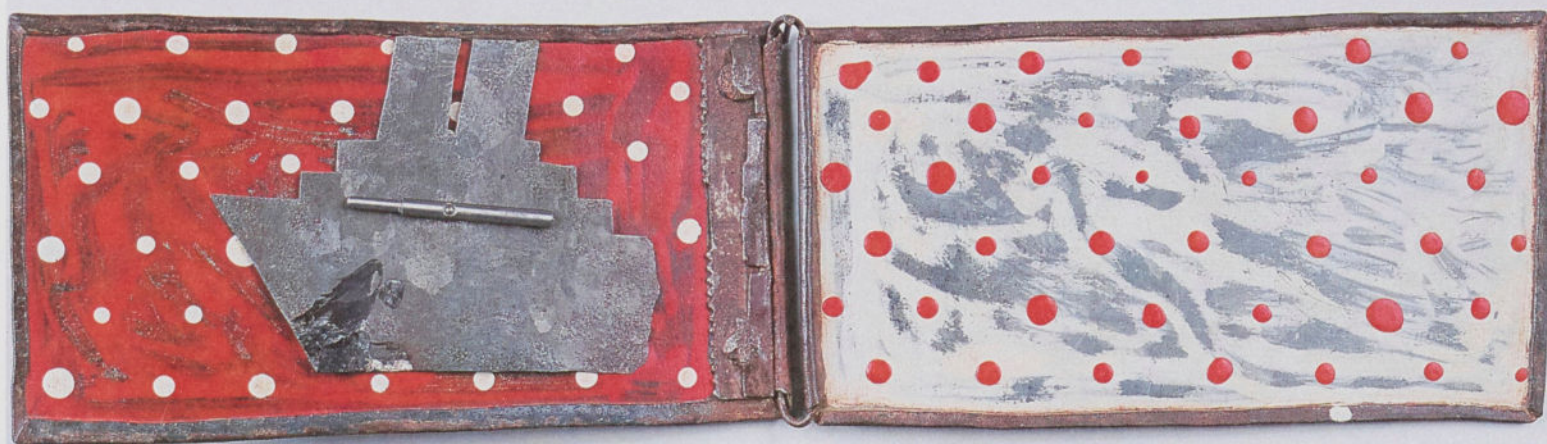
Louise Robert
No 387, 1980
acrylique, mine de plomb et crayon à l'huile sur papier
90,2 cm x 69,8 cm
collection Musée d'art contemporain de Montréal
photo: Musée d'art contemporain de Montréal



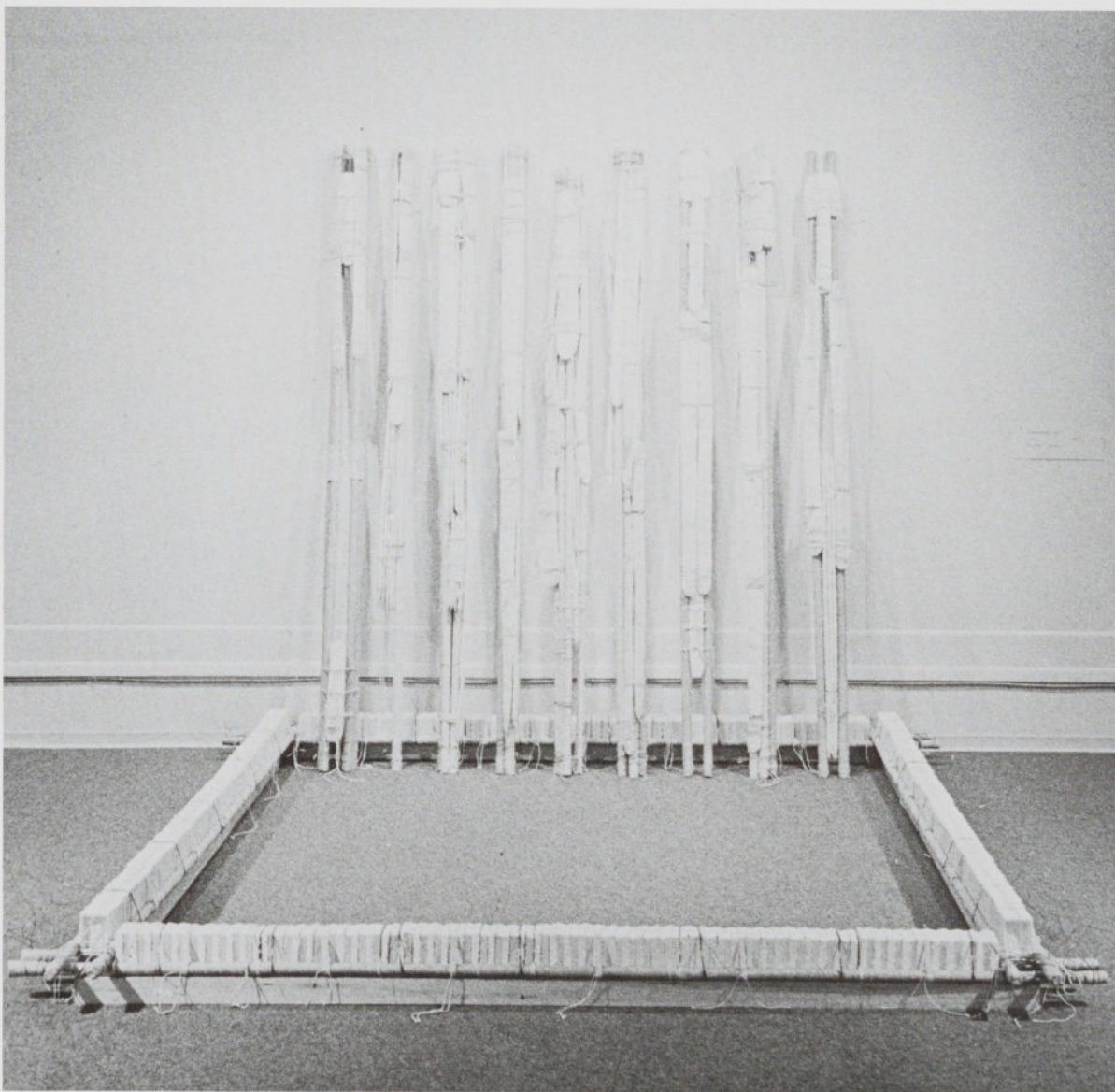
Pierre Granche
Assimilation/simulation, 1978
clou, vis, colle, uréthane et peinture
76,5 cm x 305 cm x 305 cm



Suzy Lake
Vertical Pull 1, 1977
12 épreuves sur papier aux sels d'argent
33 cm x 51 cm chacune



Sylvain P. Cousineau
Bateau sur calepin, 1980
huile et métal sur métal
11 cm x 38 cm



Irène Whittome
Annexe au musée blanc (altar), 1975-1976
papier moulé, fils de cuivre, bois, cire, toile et corde
9 totems; 244 cm chacun
1 plate-forme; 274,3 cm x 274,3 cm

Michèle Waquant

Françoise Sullivan
Danse dans la neige, 1948-1977

Armand Vaillancourt
Bois brûlé, 1964

Daniel Dion-Philippe Poloni
Système des beaux-arts, 1981

Michel Goulet
Modèles, 1985

Michèle Waquant est artiste. Elle a réalisé des oeuvres en sculpture, en peinture et en vidéo. Membre de La Chambre Blanche de Québec, elle a été cosignataire, en 1979, du mémoire remis par cette galerie sur l'avenir du Musée du Québec comme musée d'art. Sa dernière oeuvre vidéo, L'Étang, a été sélectionnée au 3ème Festival international de vidéo et de télévision de Montbéliard, France.

Dans l'histoire du Québec depuis 1940, du choc de la modernité a surgi un ensemble d'attitudes qu'on retrouvera aussi dans l'art: incertitude, volonté d'existence, critique des institutions, prise en charge individuelle et collective. Et je suis profondément convaincue que l'histoire de la sculpture au Québec est en relation étroite avec les traits spécifiques de cette culture. Sans doute est-ce parce qu'elle est moins essentiellement tributaire d'un corpus de traditions étrangères. C'est certainement aussi parce qu'elle est une interrogation constante sur l'espace dans lequel elle s'inscrit et par rapport auquel elle agit.

À la jonction entre éthique et esthétique, quand la recherche d'une formulation rejoint l'engagement, des oeuvres se rejoignent dans leur effort de nommer la nature et la culture. Ainsi la *Danse dans la neige* a révélé la difficulté de situer le lieu d'existence de l'oeuvre et l'instabilité des rapports entre matière, forme et sujet. *Bois brûlé* est une sorte de double totémique immobilisé par le feu entre le fort et le faible, qui dit la tension entre les forces de création et les forces de destruction, métaphore d'une société partagée entre la revendication de la différence et l'assimilation à un ordre dominant. Attitude extrême, l'invective totale du *Système des beaux-arts* détourne l'espace standardisé de la télévision, véhicule ordinaire des consensus, pour remettre en cause le bon goût, le bien et le beau; la «tabula rasa». En revanche, continue d'être possible une société qui accepte des éléments de son passé en les réorganisant à partir de son quotidien, propositions de «*Modèles*» qui suggèrent autant de manières d'habiter un espace. M. W.



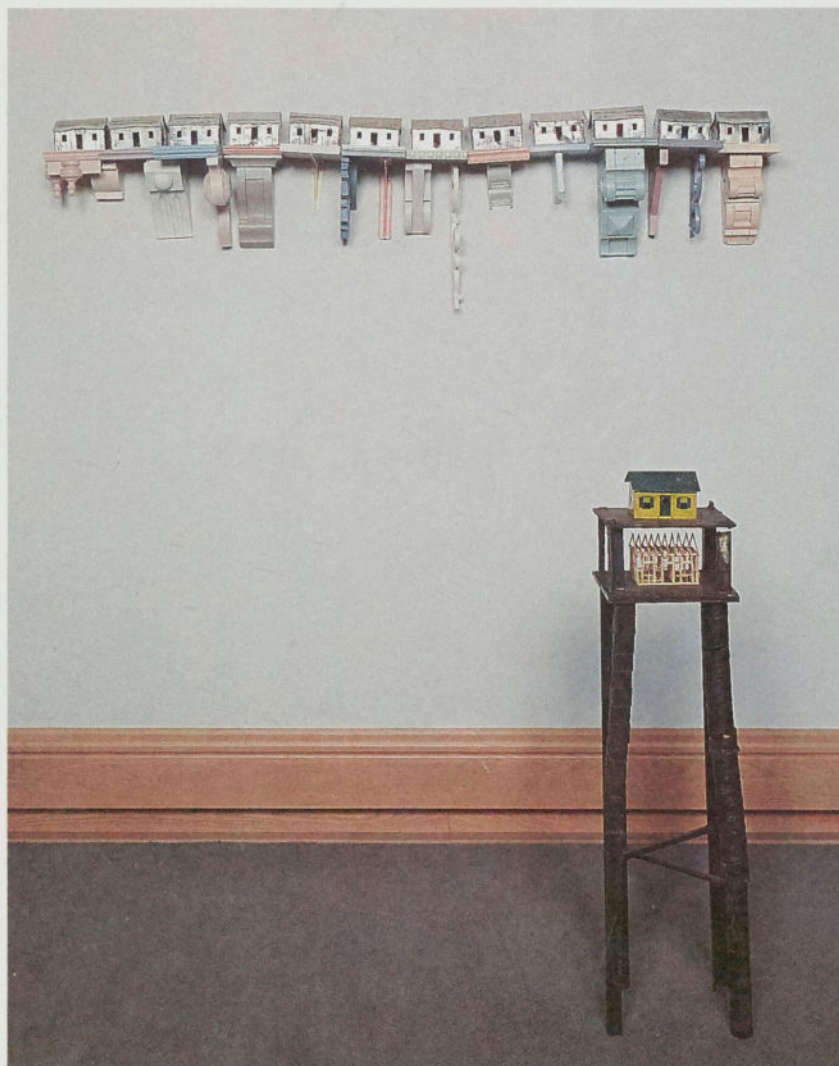
Françoise Sullivan
2 épreuves sur papier aux sels d'argent tirées de
Danse dans la neige, 1948-1977
album de 17 photographies de Maurice Perron,
une sérigraphie de Jean-Paul Riopelle et
un texte de Françoise Sullivan, 44/50
39 cm x 39 cm



Armand Vaillancourt
Bois brûlé, 1964
chêne brûlé
182 cm x 18,5 cm x 18,5 cm



Daniel Dion
Philippe Poloni
Système des beaux-arts, 1981
vidéogramme couleur
9 min., cassette ¾" (1,9 cm)
produit par Prim vidéo



Michel Goulet
Modèles, 1985
acier, bois, boîtes de conserve, corniches,
supports à tablette et jouet
198,1 cm x 182,8 cm x 130 cm

Liste des oeuvres exposées

1. Pierre Boogaerts
Série écran: ciels de rues
N.Y. 1978-79 24th street, 1978-1979
8 épreuves couleur
6 éléments; 39,3 cm x 59,5 cm chacun
2 éléments; 44,7 cm x 59,5 cm chacun
choix de Georges Bogardi
2. Paul-Émile Borduas
Sans titre, 1942
gouache sur papier
152 cm x 198,5 cm
choix de Paul Mailhot
3. Paul-Émile Borduas
Pâques, 1954
huile sur toile
183 cm x 304 cm
choix de Jean-René Ostiguy
4. Paul-Émile Borduas
Chatoiment, 1956
huile sur toile
147 cm x 114 cm
choix de François-Marc Gagnon
5. Melvin Charney
Édifice (3), 1979
crayon de couleur et crayon de cire sur épreuve sur papier aux sels d'argent
88,8 cm x 96,5 cm
choix de Georges Bogardi
6. Ulysse Comtois
Colonne no 6, 1967
aluminium
137,7 cm x 22,2 cm x 22 cm
choix de Paul Mailhot
7. Sylvain P. Cousineau
Bateau sur calepin, 1980
huile et métal sur métal
11 cm x 38 cm
choix de René Payant
8. Daniel Dion
Philippe Poloni
Système des beaux-arts, 1981
vidéogramme couleur
9 min., cassette 3/4" (1,9 cm)
produit par Prim vidéo
choix de Michèle Waquant
9. Betty Goodwin
Tarpaulin no 2, 1974-1975
toile de bâche, gesso, crayon et corde
256,6 cm x 294,7 cm
choix de Paul Mailhot
10. Betty Goodwin
Dessin no 8, 1981
fusain sur carton
164 cm x 103 cm
choix de France Huser
11. Michel Goulet
Modèles, 1985
acier, bois, boîtes de conserve, corniches,
supports à tablette et jouet
198,1 cm x 182,8 cm x 130 cm
choix de Michèle Waquant
12. Pierre Granche
Documentation sur l'oeuvre
Assimilation/simulation, 1978
présentée au Musée à l'occasion de l'exposition
Tendances actuelles: la sculpture
du 14 décembre 1978 au 14 janvier 1979.
choix de René Payant
13. Denis Juneau
Les queues vertes, 1969
acrylique sur toile
112 cm x 112 cm
choix de Jean-René Ostiguy
14. Suzy Lake
Vertical Pull I, 1977
12 épreuves sur papier aux sels d'argent
33 cm x 51 cm chacune
choix de René Payant
15. Jean McEwen
Fenêtre dans le rouge, 1962
huile sur toile
190 cm x 292 cm
choix de Jean-René Ostiguy
16. Gilles Mihalcean
Le voyage, 1979
béton, bois de pin et plâtre
81,2 cm x 335,2 cm x 106,7 cm
choix de Georges Bogardi
17. Guido Molinari
Mutation quadri-violet, 1966
acrylique sur toile
172,7 cm x 105,6 cm
choix de François-Marc Gagnon

18. Alfred Pellan
Mascarade, 1942
huile sur toile
130,2 cm x 162,1 cm
choix de François-Marc Gagnon
et de Jean-René Ostiguy
19. Roland Poulin
Quadrature, 1978
ciment
7 éléments
14 cm x 164 cm x 144,6 cm
choix de Georges Bogardi
20. Roland Poulin
Ombres portées, 1981
ciment alumineux
42,5 cm x 133 cm x 333 cm
choix de France Huser
21. Rober Racine
Le terrain du dictionnaire A/Z, 1980
styromousse, bois, carton et papier
16 cm x 853,4 cm x 731,5 cm
choix de François-Marc Gagnon
22. Jean-Paul Riopelle
Sans titre, 1950
huile sur toile
153 cm x 121,5 cm
choix de Paul Mailhot
23. Jean-Paul Riopelle
Landing, 1958
huile sur toile
200 cm x 375 cm
choix de France Huser
24. Françoise Sullivan
3 épreuves sur papier aux sels d'argent tirées de
Danse dans la neige, 1948-1977
album de 17 photographies de Maurice Perron,
une sérigraphie de Jean-Paul Riopelle et un texte
de Françoise Sullivan, 44/50
39 cm x 39 cm
choix de Michèle Waquant
25. Armand Vaillancourt
Justice aux Indiens d'Amérique, 1957
bois de pin et socle en acier
365,8 cm x 20,3 cm
choix de France Huser
26. Armand Vaillancourt
Bois brûlé, 1964
chêne brûlé
182 cm x 18,5 cm x 18,5 cm
choix de Michèle Waquant
27. Irène Whittome
Annexe au musée blanc (altar), 1975-1976
papier moulé, fils de cuivre, bois, cire, toile et corde
9 totems; 244 cm chacun
1 plate-forme; 274,3 cm x 274,3 cm
choix de René Payant

*Les oeuvres exposées font toutes partie de la collection
du Musée d'art contemporain de Montréal, sauf le
no 12 du catalogue, conçu pour une exposition tenue
au Musée et détruit par la suite.*

Québec contemporary art — History in four phases

Foreword

In presenting the Exhibition *History in four phases*, the intention of the Musée d'art contemporain de Montréal was not to propose history, one of art's interpretative facets, as a subject for debate. Rather, the Musée has attempted to ask the question which we all, at one time or another, inevitably ask of others: who am I in your eyes? This is a serious question, and its answer allows us to incorporate into our own knowledge of the self others' perceptions of us.

Here at the Musée, such a question took on the aspect of a game conceived by the curator in charge of the Exhibition, Mrs France Gascon, who also prescribed the rules of the game. She assembled seven participants who may not be part of the Musée's personnel but who are familiar with its collection as well as being committed observers of Québec art: Mrs France Huser and Mrs Michèle Waquant, Mr Georges Bogardi, Mr François-Marc Gagnon, Mr Paul Mailhot, Mr Jean-René Ostiguy and Mr René Payant. Each author was invited to select four important contemporary Québec art works owned by the Musée and to justify these choices.

In this encounter, there are no winners, save the visitors of the Exhibition who may even experience, at least that is what we hope, the appeal of such an endeavour. From these choices, emerges a certain image of this art, one that is not stereotypical, but varied and irreducible.

For those of us who have always maintained that the identity of a museum fundamentally relies on its collection, we believe that we can also obtain from this exercise a judgment on the relevance of our collection, revealed here in a new and original perspective. For all those whose attention is caught by the emergence of new works, it will appear even more relevant that the paths to creativity are divergent and that it is difficult for a history

based on the concept of time to recognize the relationships between the elements of a system. To call upon Clio's judgment is to have a disturbing question thrown back in our faces: what will remain of all this?

To the critics and collectors who graciously accepted to participate in this game, to Mrs Gascon and to all our visitors, the Musée wishes to express its sincere thanks.

Marcel Brisebois
Director

INTRODUCTION by France Gascon

Four works had to be selected, and each of the choices supported by a brief statement: the quantitative restrictions imposed by the rules of the game called upon the authors to be as terse as possible, while making it clear that art history, written in this manner, can conceal neither the directions in which it extends, nor the convictions that motivate it. In these circumstances, the results expected could reveal only the structure of the narrative, only the bare essentials of the "plot". As regards the form that the game had to take, the number "4" with its internal symmetries inspired pairs, combinations or loops that served to foil once again the excessively linear progression that art history seems to adopt, the more it is scrutinized. The historiography meticulously and rigorously practised by the authors of these seven histories in four phases at one time or another in their respective fields achieved the level of conditions, leaving them complete freedom for opinions and the values underlying them.

Hence, the game recreates the conditions that make history, whether it is considered a science or an art, a practice that far surpasses a simple chronology of the events that compose it. It raises questions about events, it throws light on their relationships – in short, it generates meaning, most often once it has succeeded in rising above the multitude of details it is supposed to accumulate and preserve for posterity. The framework of this exhibition may suggest that the concept of history developed by each of the authors will prevail over the objects it brings together, that the views of history adopted by the authors will take centre stage at the expense of the works and of another viewpoint – that supported by each of the artists in his or her work. Very fortunately, this cannot be so, since it is virtually impossible here to determine whether it is the work selected or the reason for selecting it that took precedence. Indeed, each of the models chosen by the authors – a period deemed to be exemplary by one, a theory of style by another, a theory of the relations between art and society by still another – is in a very special position in regard to the respective work selected: far from being representative of the models, the works are meant to serve as the starting point and the very

foundation of the models. The work is both the main actor in the plot and its privileged witness, in some instances the only actor and witness, in others it shares its roles with other works, by the same artist or other artists, which could have played these roles just as well, or almost as well. Thus, the history portrayed has no existence outside of the works themselves – those included in the exhibition or others to which they allude – or outside of their obvious characteristics. This is clearly why art historians – and they are not an exception to the rule – view works in a way that leaves no doubt that they intend to approach them as research subjects, not as simple documents. This explains why, even here – although the commentary should be brief and zero in on concepts and ideas – several of these historians felt it would be worthwhile to provide a reading, though succinct, of several works. Moreover, in certain cases, the simple updating of the reading or of a previous one was amply sufficient to link the closest of plots. In all the other cases, although the reference to the work is not explicit, it is no less an integral and essential part of the commentary, which makes the choices of the four works and their underlying justification one and the same.

Though this is a game, the tone adopted by the authors is in no way playful. On the contrary, the texts are dense, the rhetoric restrained and the statements unequivocally affirmative. It therefore seems that a contribution can be made to the writing of history, even in somewhat exceptional circumstances, such as the ones, *in vitro*, of an exhibition, without feeling obliged to measure one's words, one's gestures or their significance. The judgments made in regard to a given history acquire an almost definitive character, though grudgingly, their authors must often affirm. By rising above "the narrow viewpoint of current events", these judgments raise very high expectations, seeming to promise nothing less than the ability to pass the test of time. Hence, it is obvious that turgidity and excess must be avoided and a strict conceptual apparatus adhered to. History is not written by the meek, since historical discourse, which seems to belong to a higher order of judgment, runs a greater risk of being disputed the more attention it is given and the

If it is true that history is a work of art, that it is concerned solely with specifics, that "facts" assume existence only through plots, which may be freely divided up, it is the duty of history [...] to allow itself full licence in mapping its route through events. The primary duty of the historian is not to deal with his subject, but to invent it. This unfettered history, released from its conventional confines, is complete history.

Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*

History, for me, is the sum of all possible histories – a collection of yesterday's, today's and tomorrow's occupations and viewpoints.

[...]

Historians and social scientists could [...] forever debate [...] the remote past and events of too recent date. I do not see this problem as being a fundamental one. The present and the past are explained by the reciprocal light they shed. And if one observes solely from the narrow viewpoint of current events, one will focus only on the ephemeral, the justifiably or unjustifiably spectacular, the novel, the blatant, or the ostensible.

Fernand Braudel, "Histoire et sciences sociales: la longue durée", *Annales E.S.C.*

more deference it is shown, a deference not shown to other types of discourse.

A judgment made in regard to history gives us a "long term" perspective, which is much more difficult to impose than a "short term" one, since it requires the physical and intellectual distance that we are not always able to achieve. These conditions are even more true in the mid-1980s, when the ephemeral and the spectacular are exalted and a return to the past is intensely practised through the adaptation of formulae that are very freely, if not arbitrarily, drawn upon. This return to our roots is a bogus journey. Traces of the past become confused if too many of them are provided. In such circumstances, the collective identity was never more difficult to detect. Modernist research, beginning with Manet and Cézanne, offered a simpler logic to be reconstructed through the deconstruction of its own foundations. Resurrecting a preoccupation with the long term promises results that will point in several directions, rather like the outcome of the debates during the turmoil of post-modernism, which put a permanent end to that wonderful modernist unanimity, thereby making the historian's task more arduous.

This obstacle has not prevented our historians from achieving their objectives. An identity for Québec art is at the heart of each thesis defended in response to the questions asked. Placing dates, names and major works belonging to a society at specific points on a space-time continuum is synonymous with highlighting certain distinctive characteristics of a collective history, not through the events that marked that history (they would be foreign to it), but above all through the events that history produced, those through which it expressed itself, those which meant that, at a given moment, that history broke away from another and became unique.

The quest by these authors for an identity follows a process of emancipation, of taking over a space that some describe as stylistic, physical or conceptual, a space sometimes closely linked to a social, political or geographic context, but always fundamentally a space for creation, an aesthetic space that lays claim to greater autonomy.

Hence, there is no fiction in this exercise. One reality

becomes the centrepiece, described as it appears to the author-historian: the history of Québec art from the first "shock of the modern world" (Michèle Waquant's expression), which is generally considered to have occurred early in the 1940s. However, it is satisfying to note the liberty that the authors took with the temporal restrictions – 1940 to 1987 – imposed upon them. Time is not inflexible in this context: it is possible to give it meaning through the way in which it is approached. The entire period could, of course, have been broken down into decades, but it was the author's responsibility to determine precisely the time frame of his history. Hence, François-Marc Gagnon's history covers 38 years; Michèle Waquant's, 37; Paul Mailhot's, 32; Jean-René Ostiguy's, 27; and France Huser's, 24, whereas René Payant's covers only six and Georges Bogardi's, two. Within these time frames are models that establish a hierarchy in the time continuum and lend it direction and value. It was also possible to go back farther than the 1940s: François-Marc Gagnon and Michèle Waquant allude in their texts to what preceded the history said to commence in 1940, and establish links with this "pre-history" to show us that remote sources still influence current history. François-Marc Gagnon recalls, through Alfred Pellán's *Mascarade* (Masquerade), a popular craft tradition that may have been too easily excluded from our field of reference. Michèle Waquant closely overlaps her history and that of sculpture, thereby calling to mind one of the most flourishing traditions Québec ever produced, that of religious sculpture. This was a case of Québec art distancing itself from European models more easily than in other mediums. Despite these distinctions, which temper the idea that everything began in 1940, and despite the difficulty created by the confrontation of Québec artists of the period with European movements that almost completely dominated the scene, the 1940s are the major cut-off point for a majority of authors and mark the final transition to modernism.

However, for some authors, such as Georges Bogardi, the prelude to this history extends up to the mid-1970s, when art forms that were more conceptualized and more anchored in increasingly personalized tangible realities

were being developed here. The 1970s were exemplary for Georges Bogardi and René Payant. This was when a new, more complex, identity emerged. René Payant even sees in this period a model for the historian who wishes to train his eye on diversity and who shies away from excessively facile reductions and generalizations.

Other approaches advocate a more regular breakdown of time, though they do not hesitate to interject some well focused emphasis by other means. Paul Mailhot, a collector, suggests that history is not written solely on the basis of the environment that produced it and that the value of a work should be measured outside of too strictly defined national borders. France Huser, for her part, focuses on two main fields of development – painting and sculpture – identified in the metaphor she uses, on the one hand, in a quest for expressiveness and, on the other, in an analysis of the more concrete conditions under which the artist's work is carried out. Jean-René Ostiguy also selects two focuses, "anticipation" and "freedom", a dichotomy that he feels nurtures any evolution of art in Québec and is influential beyond the few works he singles out.

When combined, these seven histories in four phases succeed in recreating a global history, probably quite similar to that which is implicit in what is said, written and thought of Québec contemporary art. Various obvious constraints prevented the game from being prolonged and from embracing a wider range of conceptions of history. However, with these seven authors – experts in modern and/or contemporary art, collectors, local and international critics, historians, curators, art theorists, artists themselves – we felt that the variety and quality of the sampling guaranteed that the game would achieve a more than satisfactory balance, thereby making it possible to highlight several of the more important trends in Québec contemporary art. Hence, though it does not claim to reconstruct a comprehensive view of the history of Québec art, the vision proposed here nevertheless offers some highly significant conclusions.

A number of the most obvious traits are selected here from the configuration of all the choices, which may be placed on the time continuum. First, it will be noted that

history is not linear, that it concentrates its high points and disperses the others. Most of the narratives converged in the late 1970s (13 choices out of a total of 28 cover an eight-year period from 1974 to 1981). Could this be viewed as the premature end of a history, which it was feared would precipitately culminate in a too recent reality from which we have not yet distanced ourselves? This seems likely. The texts by René Payant and Georges Bogardi, as well as those by Michèle Waquant and François-Marc Gagnon, are nevertheless explicit in regard to the precedence they intend to give a highly conceptual multi-media art, characteristic of this period, and for these same reasons, they ignore, almost in the same breath, the 1980s, neo-expressionism and the rebirth of highly figurative painting – the very trends that brought about the most spectacular breakthrough witnessed in the 1980s. It should also be noted that only the works of artists who were already active in the 1970s have been selected from the beginning of the present decade – Sylvain P. Cousineau in 1980, Daniel Dion-Philippe Poloni, Betty Goodwin and Roland Poulin in 1981 and Michel Goulet in 1985.

If the analysis of the full range of choices is pursued, one can see that a majority of the authors emphasize the year 1942. The Borduas-Pellan dyad, which most Québec art history texts stress, reappears here with renewed meaning. The only consensus over a work produced by the game revolves around Alfred Pellan's *Mascarade* (Masquerade); François-Marc Gagnon's rereading of the work also strongly supports its significance.

If the works are grouped by medium – paintings, sculpture, multi-media works and drawings – the following observations may be made. Painting belongs to the 1940s, 1950s and 1960s, when it left its mark as the dominant medium. Sculpture and mixed media, which only appear very occasionally during these decades, have taken over almost the entire field in the last ten years.

A number of absences are striking – that of neo-expressionism and painting by young artists, very probably a corollary of the highly assertive presence of more conceptual art forms. This could also be the result of the game that privileged individuals to the detriment of the

already well identified major movements. These same reasons could be given for the lack of visibility of the work of the "Plasticiciens" in the 1950s and 1960s, though their painting undeniably represented one of the high points in the development of a Québec "contemporary tradition".

We will, however, not linger over the effects the rules of the game may have had. An attempt was made to minimize them, but it is an illusion to try to eliminate them, since history is also the manner in which it is written: there is no history in the absolute sense, no history that has not been written or recounted and, therefore, no history that is fully exempt from the rules of written or spoken discourse. There is no way of evading the rules, whether they are rules of the game or rules of logic. Hence, we should not refrain from confronting, on the one hand, the hypotheses formulated here or, on the other, the inner perception of the history of Québec contemporary art that we each have, perhaps without our knowledge, most often unconsciously. The opportunity should be used to revise the nebulous perceptions that take the place of history, and to pause to assimilate what we have missed in accumulating perceptions indiscriminately. We hope that this question will be further debated, since a consensus can only arise out of a multiplicity of responses and since history will only emerge from "the sum of all possible histories".

We would like to thank, for their collaboration in mounting *Québec Contemporary Art – History in Four Phases*, the seven authors whom we invited and who honored us with their support and made a remarkable contribution to the goal of this exhibition. We also thank the artists whom we asked for assistance in exhibiting their work in the Musée and our colleagues in the Permanent Collection Department, who facilitated our tasks of localizing the works and co-ordinating the exhibition. Lastly, we thank all the artists, collectors, gallery owners, donors, members of the acquisition committees, staff and all others who, through their support, made it possible for the Musée to acquire over the years a significant body of works by Québec artists. Without them, this history would be pointless.

Georges Bogardi

No single nation could aspire to an art history of its own while modernism reigned. The evolutionary dogma of modern art pre-supposed a pan-cultural, international succession of movements, which left the individual with limited freedom to question and explore specific spaces and pasts. Automatism sounded the depths of a *collective* unconscious; the Plasticiens maneuvered within that most global of arenas, pictorial space. This history had to come to an end before an art that's specifically ours could come to be: That is why the works chosen here date from the postmodern years. They don't represent a *local* art – that would be folklore – but a series of experiential constructs firmly rooted in the here and now.

No other thesis underlies the selection of works by Boogaerts, Charney, Mihalcean and Poulin: they simply seem to me to be among those whose voice is both urgent and lucid. Collectively, they continue to maintain a peculiarly Montreal sensibility of fusing the cerebral with the sensuous. Each artist, in his own way, raises provocative questions about the nature of art and culture and about the cultures of perception; each proposes an answer without closure whose beautiful complexities we'll want to ponder for a long time to come. That time will be our history.

G.B.

François-Marc Gagnon

Having thought about it at length, it would seem to me that, in order to understand the history of modern painting in Québec, one must begin with Pellan. The reason for this is that, over the years, the influence of the Parisian School on Pellan's work seems to have become less intrusive, and instead it is his "inventions" that now strike me: his use of colour (somewhat similar to that of Molinari), his particular way of drawing on the origins of modern art, and his roots in Québec popular tradition.

Borduas, though Pellan's contemporary, would seem to represent a second phase in Québec painting. *Chatolement* (Iridescence) owes something to its author's stay in New York (1953-1955); but it is a painting that suggests space and creates only a surface effect, while maintaining a final link with the substance of the world.

This link is severed with Molinari, who gives us a truly abstract painting style, or perhaps one that is entirely self-relating. The title *Mutation quadri-violet* (Quadri-Violet Mutation) suggests that, in a series, there can be no colour without position.

From recent trends, I would like to single out one highly conceptual work. *Le terrain du dictionnaire A/Z* (A/Z – Dictionary Land) by Rober Racine is the most stringent and most extravagant work that I have ever known.

F.-M. G.

France Huser

With Riopelle and Betty Goodwin, Québec directly takes over painting, as with a continent having to be delimited by its extremities. It is first of all the tremendous pictorial structure created by Riopelle's gestures, the rhythmic strokes of his palette knife, the mosaic effects of his turbulent assemblage, his aerial "drippings" that alternately whip the surface and caress it. Betty Goodwin, for her part, states all the possibilities offered by the drawing as in the archeology of a pictorial subject still to come, as if it were a question of exploring territories open to the widest potential use of emotions and artistic sensibility.

As much poles apart as bound for the same "Northwest Passage", the sculptors Poulin and Vaillancourt choose to submit to the requirements of the here and now. Each of their works is a new experience of space that takes into account the basic elements of form – shadow with Poulin, truthfulness of materials with Vaillancourt – as well as immediate realities, the exhibition's very space or political commitment.

Four artists involved in one and the same adventure, combining sensual pleasures with the will to "find meaning" up to the point of lyricism, the same uncompromising search for a "presence" so that the work of art, so delineated, may confront an immense, limitless world.

F.H.

Paul Mailhot

We have singled out the work of four Québec artists who left their mark on the development of art in Québec and who have contributed, directly or indirectly, toward making Québec art known internationally.

We have chosen a work from each decade: one by Paul-Émile Borduas from the 1940s, and another by Jean-Paul Riopelle from the 1950s; from the 1960s, we have selected a sculpture by Ulysse Comtois, and from the 1970s, a large canvas by Betty Goodwin.

Not well known, the large gouache painting by Borduas on display is part of the semi-abstract works of 1942 that concluded the abstract art movement while starting off the automatist movement. The oil painting by Riopelle, an artist of exceptional influence, is itself quite representative of the automatist movement in its mature phase. The aluminum and steel tower by Ulysse Comtois attests to the important place held by sculpture in Québec, as well as to the role of this artist, who is greatly appreciated by both his peers and the younger generation. As for Betty Goodwin's work, she masterfully illustrates the qualities of expression in a work that manages to hold the attention of her contemporaries, here as elsewhere.

P.M.

Jean-René Ostiguy

To outline the history of Québec art in four phases, one must choose four works that have proposed new standards which critics are still in the process of attempting to define.

The assimilation of cubist and surrealist forms of expression renewed artistic expectations in Quebec in 1942. The whisper of fanciful imagination found in *Mascarade* (Masquerade), and its extraordinary energy, instill courage and passion. Eloi de Grandmont wrote this at the time about Pellán: "His main discovery will possibly be... the electric tension of colour."

The answer to this geometrically structured composition is the baroque manifestation of Borduas' gouache paintings, followed by his large canvas called *Pâques* (Easter) in 1954. It is no more a question of audacity and verve, but of elation and spontaneity.

In the renewed search for new directions, certain artistic sensitivities are reminiscent of the 1940s and 1950s. Jean McEwen does not try to hide what he owes to Borduas. *Fenêtre dans le rouge* (Window in Red) brings to mind *Pâques* through its ardent arrangement of colour sensations. Also, the breakthrough of "dynamic abstraction" bespeaks a somewhat Pellanian heritage. The same year he paints *Les queues vertes* (Green Tails), Juneau gives his reasons: "I am trying to depict movement in the world, nuclear movement..." In this work, he shows the magnetic tension of colour in space that is both earth-bound and psychic, without benefit of matter, using flat tones. He is now able to leave that austerity behind in order to join McEwen.

How many exchanges were possible from Pellán to Borduas, from anticipation to freedom? Almost the whole of the history of recent Québec art can be found there.

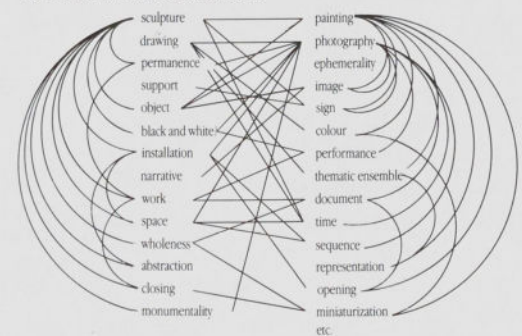
J.-R. O.

René Payant

The studio keeps me company. I devote myself in my paintings to describing unfettered spaces, places for lunacy.

Louise Robert

The writing of history does not necessarily depend on the sequence of facts, for facts are also signs, which may have many meanings; it is not a narrative of what has taken place, but an emphasis on what can have meaning. One could then imagine a history where Time would give way to Fantasy, where sequences would not be causal but the result of an intensive branching out – in junctions, loops, intertwinements; an account that would not establish direct relationships but that would reveal affinities, which would not track down influences but rather dramatize dissension.



A history that would be written on the basis of systems involving mediums, genres, motifs, styles, like the many distinct and communicative strata that form the works. A history in which one would try not to forget the rich complexity of the time as it is lived in the artist's studio. A story written by others, in the museum's collection, which is to be queried. No decades, no generations, but one preference: the end of the 1970s, because they form a critical picture of the past and the future that now belongs to us, because plurality is disturbing. Thus, an account of history that would rebel against an explanatory summing up, a classification, and that would, in return, claim what is fragmentary so that the process of conceptualization may be revived.

R. P.

Michèle Waquant

Since 1940, the shock of the modern world has brought forth a set of attitudes in Québec history that can also be found in art: uncertainty, the will to survive, criticism of institutions, the maturation of an individual and a social conscience. And I am deeply convinced that the history of sculpture in Québec is closely linked with the specific features of this culture, most probably because it is less fundamentally dependent upon a body of foreign traditions; it is also most surely because it continually questions the space of which it forms a part and with which it interacts.

At the juncture of ethics and aesthetics, when the search for a form of expression becomes commitment, works of art find common ground in their collective effort to define nature and culture. *Danse dans la neige* (Dance in the Snow) has thus revealed how difficult it is to determine the work's place of being and how unstable is the relationship between matter, form and subject. *Bois brûlé* (Burnt Wood) is a kind of double totem immobilized by the fire between the strong and the weak, demonstrating the tension between the forces of creation and the forces of destruction, a metaphor for a society torn between the wish to be different and assimilation into a dominant order. An extreme attitude, the total denunciation of *Système des beaux-arts* (System of Fine Arts) diverts the standardized space of television – the regular medium of consensus – to question good taste, the good and the beautiful; the “tabula rasa”. On the other hand, it is still possible for a society to accept elements from its past by reorganizing them, starting with its daily life, proposals of “*Modèles*” (Models) which suggests just as many ways to take possession of a space. M.W.

010427



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL