

Ilana Isehayek, *Il vient toujours à la même heure* (1984), acrylic sur bois, 275 x 244 x 183 cm, photo: Musée d'art contemporain de Montréal

Peinture au Québec Une Nouvelle Génération

Jean Tourangeau

Depuis *Repères* en 1982, le musée d'art contemporain de Montréal n'avait pas organisé une exposition sur l'art québécois d'une telle envergure. Si *Repères*¹ donnait à voir les noms connus, les signatures autrement dit, *Peinture au Québec: une nouvelle génération* montre "les jeunes de demain". En ce sens, l'institution muséologique consacre un style apparenté à une décennie et fait de ces artistes des valeurs sûres.

L'ampleur de cette récente sélection nous rappelle *Montréal-tout-terrain*, une exposition monstre qui réunissait 60 personnes à l'été 1984 dans une clinique médicale désaffectée.² D'ailleurs onze des seize artistes choisis par le musée ont été tirés de l'événement. Les termes "jeunes" et "actuel" cumulent ainsi la même

coupe historique puisque l'institution a déjà employé les titres de *Tendances actuelles* en 1978 et *Le dessin de la jeune peinture* en 1981, ces expositions ayant toutes deux les caractéristiques d'un constat au sein d'une discipline. Dans cette voie, *Peinture au Québec: une nouvelle génération* agit comme biennale, pour ne pas dire de repères à l'activité picturale actuelle.

Cette portée historique semble résolument s'attacher à ce centre d'art contemporain. La raison en réside à des facteurs d'échelle promotionnelle: les conservateurs utilisent le terme de "nouvelle génération" en rapport avec l'itinéraire spéculatif, ce qui crée une emphase sur les réseaux artistiques. Malgré l'âge différent des participantes, chacune a d'abord

exposé dans un lieu alternatif, puis dans une galerie commerciale, pour aboutir au musée.

Comme le musée présentait à l'été 1984 une exposition intitulée *Via New York* portant sur la *nouvelle* figuration qui déferle à l'échelle internationale, cette récente expérience en art québécois ne peut être que comparative. Le musée veut-il se rattraper, adhérent en cela à l'idéologie du rattrapage culturel du Québec vis-à-vis New York? Le musée est-il à la recherche de sa propre définition qui se situe pour l'instant entre l'art du début du siècle et l'art d'aujourd'hui, ce qui l'identifie davantage comme un lieu "conservateur"?

En ce cas, on ne peut se soustraire à l'analyse des stratégies qui opèrent derrière cette sélection. On y retrouve dix hommes pour six

femmes et quatorze artistes proviennent de Montréal pour deux de Québec, ceci correspondant à la situation dominante au sein de cette pratique. Si l'on regarde les écoles d'où originent ces discours picturaux, on remarque entre autres l'université d'Ottawa, ce qui révèle bien l'influence du triangle Québec-Montréal-Ottawa.

Si l'on examine cependant les galeries commerciales où ces discours se sont développés, on note la surdétermination de la galerie Jolliet. L'influence d'expositions collectives effectuées par des conservatrices invitées dont *D'Hypothétiques confluences* en 1983 et *F(r)ictions: en effet(s)* en 1984 démontrent que 7 artistes s'ajoutent à 2 déjà membres de l'écurie. Certains chevauchent les événements dont Alain Laframboise qui remporte la palme. Précisons que son oeuvre a été sélectionnée par des historiens de l'art (lui-même en étant un) et que ses travaux sont plus des échos à l'histoire de l'art que des peintures. La citation se nourrit d'elle-même au même titre que la stratégie commerciale puisque la galerie René Bertrand à Québec a présenté en un an quatre artistes ayant déjà exposé à la galerie Jolliet de Montréal.

Ces stratégies jouent donc sur la répétition: tant au niveau commercial qu'au niveau de la critique par le biais de conservateurs invités ou attachés à une institution. Lorsque Gilles Godmer, le premier signataire du catalogue, définit la peinture québécoise à "l'effet" qu'elle produit, il répète le point de vue de Johanne Lamoureux, conservatrice de *F(r)ictions: en effet(s)*. Or ces "affinités" reprennent le discours de France Gascon dans l'introduction de *Repères* lorsqu'elle parlait de "l'effet-fascination".³ La surdétermination commerciale est donc réitérée par la surdétermination d'un seul et même discours critique.

On pourrait approfondir le pourquoi de ce

dilemme si on analysait la position de Pierre Landry, le second signataire du catalogue. Dans un texte à propos de la collection permanente du musée, celui-ci soutient qu'il "S'impose donc une réflexion sur ce qui s'est joué et se joue encore... entre l'oeuvre et l'institution...". une approche qu'il poursuit dans le catalogue de l'exposition.

Ainsi l'oeuvre de Joseph Branco intitulée *Rejouer la mort, seulement pour vous plaire* marque-t-elle les limites de cette réflexion. Dans un coin est posé d'une part, un tableau formé d'une toile qui en forme aussi le cadre et d'autre part, un second tableau — réalisé techniquement de la même façon — où se dessine en arrière-plan des bandes verticales de couleur. Si la toile est d'abord identifiée comme support, elle définit aussi la peinture en tant que dépôt de valeurs historiques. Les bandes verticales citent l'oeuvre de Guido Molinari tandis que l'esquisse architecturale qui se profile derrière le premier tableau met en scène le futur musée d'art contemporain.

Parce que l'esquisse est directement peinte sur le mur (du pigment vert parsème le sol), on peut parler d'oeuvre in situ. Non seulement parce que le musée est cité en tant que représentation architecturale mais aussi dans sa réalité: le mur est le terme et de l'oeuvre et du musée. Le cadre muséologique et Molinari ont la valeur d'icône dans le même sens que la toile et le tableau sont les images de la peinture. Cadre et tableau sont dénoncés tout autant que les valeurs qui y sont énoncées.

Si l'oeuvre de Branco prend en charge l'institution à travers son histoire sociale, il en est autrement pour les oeuvres qui l'entourent malgré qu'elles poursuivent elles aussi l'art de la référence. Certains travaux de Monique Régimbald-Zeiber connotent *L'atelier rouge* de Matisse, les boîtes-tombeaux de Alain Laframboise s'élaborent autour d'une perspec-

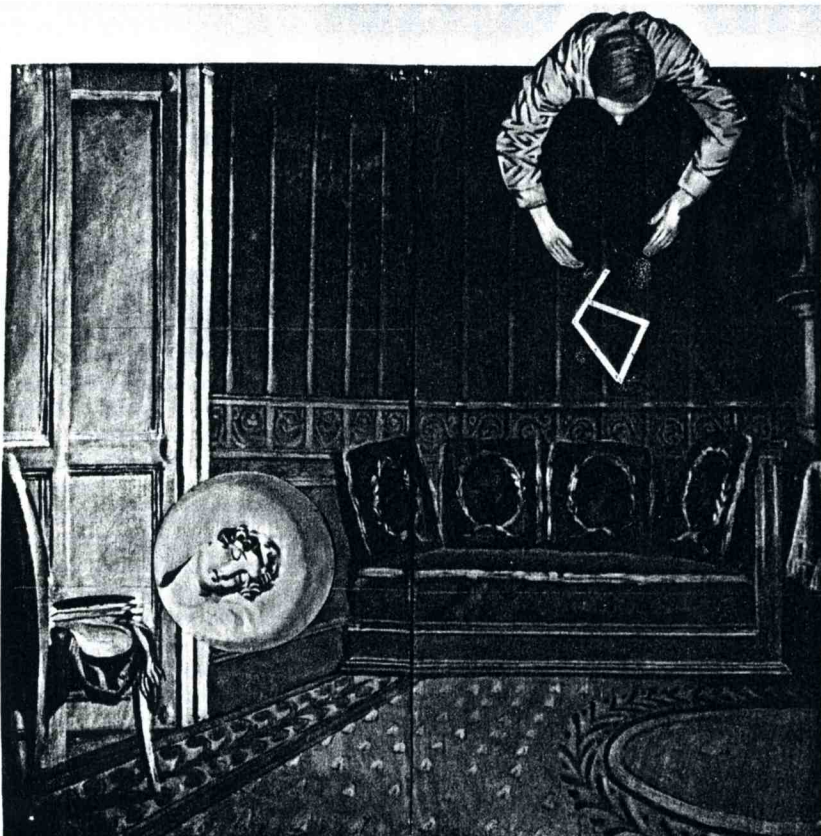
tive à la Poussin. Ces deux artistes décrivent comment est pensée la peinture, la première préférant la couleur et le cadre pendant que le second joue sur ses composantes.

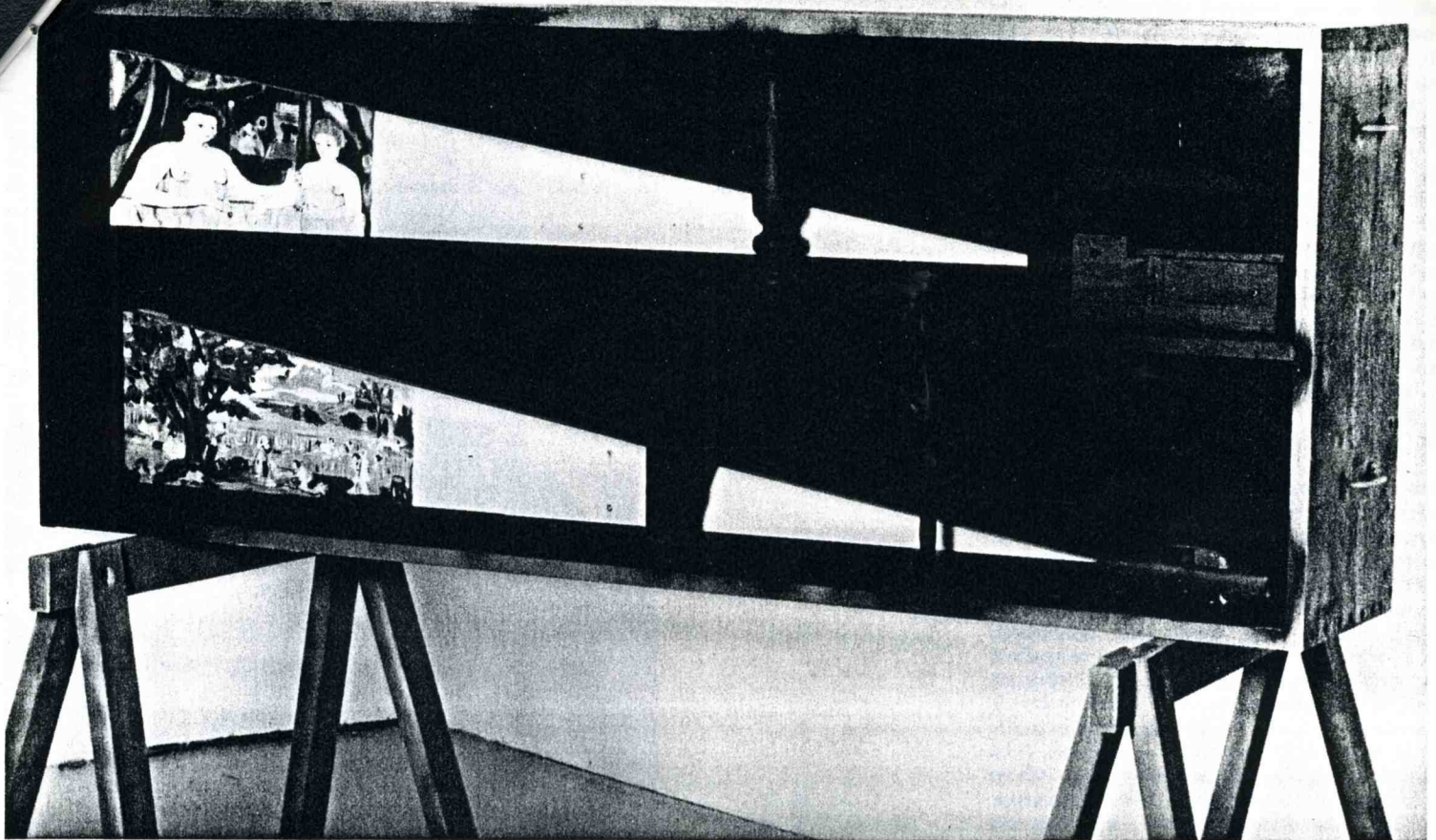
Dans cette veine, on pourrait s'imaginer que les cônes de bois de Guy Pellerin réinterprètent les constructions coniques de Cézanne et que les paysages de Jean Lantier sont des traités tridimensionnels de l'objet peint. L'idée de Christiane Ainsley de placer ses toiles directement sur le sol, plutôt qu'au niveau des yeux, pourrait être vue comme une réflexion sur la bidimensionnalité (comme les tableaux sombres de Claude Tousignant des années 70). Les boîtes verticales de Michel Daigneault seraient alors des répertoires de la peinture formaliste des mêmes années (de Heusch...).

Le polyptique de Michel Saulnier pointerait encore plus cet art de la référence car son oeuvre en entier est une mise en abîme, l'objet tridimensionnel étant une Vénus de Milo de bois tandis que sa part bidimensionnelle reproduit une barque à la Van Gogh. Or les deux supports, par leur matériau et leur forme, sont des billots qui miment les véritables. Il s'agirait alors d'un art faussement naïf! Il en découle que l'appropriation dénote de l'influence de l'appareil muséologique, non pour l'inquiéter comme à l'époque de l'art conceptuel, mais plutôt pour en déconstruire les effets.

Cette nouvelle tentative de restaurer son statut au musée pourrait être englobée dans celle de restaurer l'Histoire, un phénomène déjà esquissé par *Peinture montréalaise actuelle* présentée à l'université Concordia en 1982. A travers une grille moderniste, la conservatrice Sandra Paikowsky fixait "trois tendances principales: une nouvelle définition de la non-figuration géométrique, une confirmation de la fonction expressive de l'abstraction, les récentes tentatives de la peinture figurative ou de l'image".⁴ Celle-ci se trouvait alors à réitérer les diktats de l'histoire dont ceux des Automatistes et des Plasticiens. Elle se servait des liens avec le passé pour consacrer sa sélection. Diana Nemiroff, qui avait dénoncé cette procédure,⁵ répondait à l'automne 1982 par *New Directions: Toronto/Montréal* pour une attitude inverse, soit celle de la rupture. Son choix, qui portait uniquement sur la figuration, était replacé dans un contexte international au lieu d'une vue fragmentaire ou régionale.

Peinture au Québec: une nouvelle génération table sur la prédominance de la figuration en conservant une place à ce qui se passe après les post-plasticiens. Ironie s'il en est une, sachant que Molinari est cité dans l'oeuvre de Branco. Parce que cette récente exposition collective sur l'art québécois nous livre intrinsèquement le vocabulaire de ce qui en soutient ses composantes sans qu'il n'y ait aucune véritable dynamique, démontrée plutôt par les absentes, la seule figure qui s'impose est celle du musée. Parce qu'il n'y a pas de direction, sauf celle d'exprimer que la peinture au Québec s'exerce sur un support autre que la toile, le musée se nomme comme une didactique du présent. Or le Québec vit à l'heure des multiples points de vue qui se confrontent, et c'est ce que le musée d'art contemporain n'a pas assimilé. En optant pour une position mitoyenne entre son héritage et sa vocation didactique, l'institution montréalaise n'a d'autre pertinence que de prouver son exist-





Alain Laframboise, *L'été*, (1984), techniques mixtes, 128 x 152 x 28 cm, photo: centre de documentation Yvan Boulerice

Painting in Quebec A New Generation

Jean Tourangeau

Since *Repères* in 1982, the musée d'art contemporain de Montréal had not organized a québécois art exhibition of such scope. If *Repères*¹ presented well-known artists, "names" in other words, *Peinture au Québec: une nouvelle génération* shows us the "youth of tomorrow". In this sense, the museological institution sanctions a style representative of a decade, turning these artists' works into safe investments.

The range of this recent selection is reminiscent of *Montréal-tout-terrain*, a massive exhibition that grouped sixty artists in an abandoned medical clinic during the summer of 1984.² Moreover, eleven of the sixteen artists selected by the museum were taken from this event. The terms "young" and "current" produce the same historical cross-section since the institution has already used the titles *Tendances actuelles* in 1978 and *Le dessin de la jeune peinture* in 1981, these exhibitions both

having a survey quality within their disciplines. In this vein, *Peinture au Québec: une nouvelle génération* acts as a biennale, not to say as a measure of current pictorial activity.

This historical stand seems resolutely connected to this contemporary art centre. The reason for this lies in promotional considerations: the curators use the term "new generation" in relation with a speculative course of action, placing the emphasis on artistic networks. Despite the difference in the age of the participants, each has shown first in an alternative space, then in a commercial gallery, finally ending up in a museum.

Since the museum presented an exhibition in the summer of 1984, titled *Via New York* focusing on the new figuration sweeping through the international scene, this recent exhibition can only be a comparative one. Does the museum want to make up for lost time, thus supporting the ideology that Québec has

to catch up with New York culturally? Is the museum looking for its own definition, somewhere in between turn of the century art and current art, labelling itself even more as a "conservative place"?

In this case, we cannot avoid an analysis of the strategies behind this selection. There are ten men for six women and fourteen artists from Montréal against two from Québec City in respect of the prevailing situation in this practice. If we look at which schools these pictorial discourses emerge from, we notice the University of Ottawa among others, revealing the influence of the Québec-Montréal-Ottawa triangle.

If we examine the commercial galleries where these discourses have been developed, we note an over-representation of the Galerie Jolliet. The influence of exhibitions put together by guest curators such as *D'Hypothétiques confluences* in 1983 and *F(r)ictions: en*

