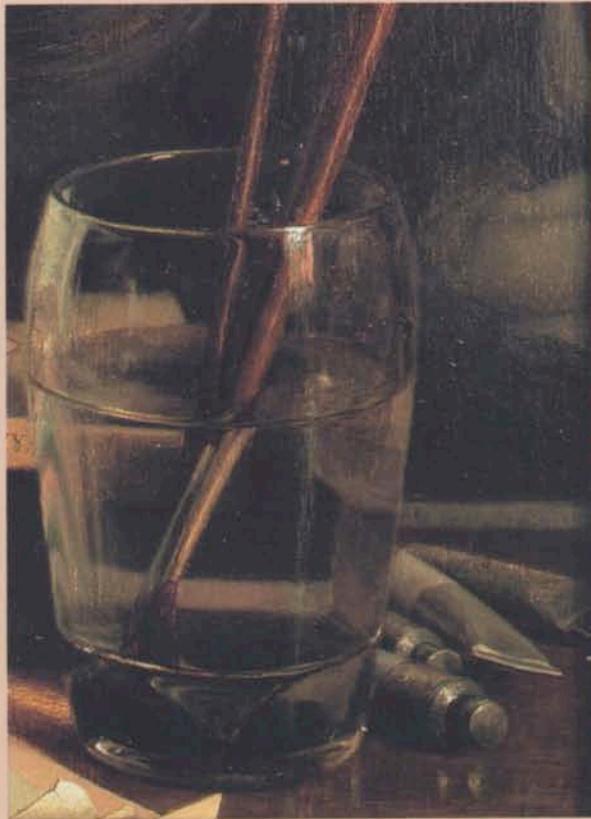


TROIS

REVUE D'ÉCRITURE ET D'ÉRUDITION



13



Peinture. Ponctuation

Vol. 9, n° 3

Printemps-été 1994

PEINTURE. PONCTUATION 1994

pour Émilie B.

Paraphrasée, la célèbre phrase de Maurice Denis pourrait ouvrir ce propos. « Se rappeler qu'une exposition – avant d'être un cheval de bataille, une réunion de nus ou de quelques anecdotes – est essentiellement une série de surfaces planes recouvertes de couleurs en un certain ordre assemblées. » Cette phrase-manifeste qui signale quels sont les éléments constitutifs de l'exposition de tableaux fait l'économie de l'intention, du propos ou des principes qui organisent « l'ordre » dans lequel cette série de surfaces colorées – de moins en moins planes – sont assemblées. Je souhaiterais d'abord évoquer comment s'est constituée cette exposition, et retracer son contexte et ses moyens qui peuvent expliquer en partie le « certain ordre » ou le désordre qui pourrait en découler.

Ce projet d'exposition est né en 1992, du désir de la Société des arts visuels de Laval (S.A.V.L.) et du Conseil de la Peinture du Québec (C.P.Q.) de collaborer à la réalisation d'un événement regroupant des tableaux de leurs membres à la Galerie Verticale Art Contemporain¹. Le Service des arts de Laval accepta de fournir ses salles et ses ressources, en complément de ceux de la galerie. Pour ma part, je fus invité, à l'hiver 1993, à agir comme commissaire, c'est-à-dire sélectionner les artistes et les œuvres et rédiger un texte portant sur le contenu de l'exposition. L'intérêt que porta le Musée d'art de Joliette à participer à cet événement allait permettre de donner une ampleur et un ancrage encore plus important au propos initial, et ainsi regrouper plus d'artistes et fournir un rayonnement encore plus large au programme prévu. L'esprit de générosité et de dialogue qui a animé la préparation de cette exposition laisse présager de nouvelles collaborations entre des partenaires institutionnels qui partagent des intérêts et des publics communs.

Au moment de soumettre un premier concept devant fournir une orientation au projet, il fut convenu que l'exposition serait une façon « de souligner l'importance et l'intérêt d'une production artistique qui se pense à partir des composantes essentielles de ce médium et de cette forme d'art qui réfléchit sur son histoire, sa tradition et son actualité ». Il s'agissait de ponctuer l'été 1994 en montrant comment la peinture demeure une pratique toujours essentielle pour de nombreux créateurs québécois. Pourrait-on distinguer dans les pratiques artistiques contemporaines ce qui appartient encore à la peinture ? Serait-ce vain et stérile d'examiner ce qui affirme aujourd'hui sa spécificité ? Comment les éléments matériels, le support et la couleur-matière, tout

comme les éléments de mise en œuvre, les choix et les gestes du peintre sont-ils encore déterminants pour de nombreux artistes ?

La position relativement discrète de la peinture², face aux autres formes de création plastique depuis une vingtaine d'années, sa perte d'autonomie ou son approbation par certaines de ces autres formes, tout comme le déplacement des contenus idéologiques et des composantes formelles de l'art qui se sont développés au même moment, tous ces facteurs ont pu donner l'impression que la peinture n'avait plus sa place face aux propositions et aux enjeux identifiés par exemple, par la performance, l'installation et l'apport artistique des nouvelles technologies et des arts médiatiques.

Les idéologies et les conditions sociales dominantes, les savoirs et les perceptions de nos représentations nécessitent de la part de l'artiste un engagement toujours renouvelé face aux sujets à traiter et par conséquent de la façon de les traiter. Dans ce contexte de profonde réflexion sur la place et le rôle de l'art – et de réaction face à la peinture qui avait occupé une place dominante dans l'art du XX^e siècle, la peinture a souvent été perçue comme inadéquate pour se confronter à ces nouvelles réalités. L'influence de courants externes dans la façon de structurer l'image et le propos pictural semblait s'imposer. Cependant la persistance de l'intérêt pour l'objet-tableau sur le marché de l'art et l'apparition de certains mouvements picturaux, comme la nouvelle figuration ou la présence de peintres vedettes en Europe et aux États-Unis ont conservé une certaine visibilité à la peinture. Il ne s'agit pas de réclamer une prétendue supériorité de la peinture, ni de proclamer pour cet art, sous le couvert d'une quelque nostalgie, une place que des conditions socio-historiques particulières et que la valorisation de la mimésis dans la culture occidentale lui avaient conférée. Il s'agirait plutôt de comprendre pourquoi le statut de la peinture semble s'être ainsi déplacé face à la place qu'elle aurait dû occuper historiquement, pourquoi elle serait en perte de vitesse face au métissage qui est l'une des caractéristiques de notre époque ? La peinture serait-elle désuète, ou tout simplement ramenée à la place qu'elle aurait dû toujours occuper, si ceux qu'elle servait ne l'avaient pas utilisée comme un instrument de pouvoir ? En plus des raisons contextuelles et des raisons propres au champ de l'art que je viens d'évoquer comment interpréter ce désintérêt, non pas des artistes, mais d'un certain milieu de la réception face à la peinture.

Dès le départ, il fut entendu que l'exposition devait réunir des artistes, membres des deux regroupements initiateurs du projet, mais de façon non exclusive, afin de mettre principalement en évidence les peintres qui sont apparus sur la scène artistique au cours des dernières années. Ces œuvres sont donc présentées avec celles d'artistes qui ont marqué par leur engagement une réflexion sur la peinture, sur une période de temps plus longue et qui peuvent permettre de mieux apprécier le milieu dans lequel cette nouvelle génération se développe. A posteriori, la compilation de données a permis de réaliser que parmi les exposants se retrouvait une forte représentation de finissants de l'UQAM et de l'université Concordia. Ma familiarité avec ces deux universités et leur programme d'enseignement peuvent expliquer en partie cette prépondérance.

L'absence de mouvements, de courants ou de tendances picturales dominants et l'éclatement des pratiques artistiques prévenaient d'une autre façon, le souhait que l'on aurait pu avoir de dresser un portrait exhaustif et représentatif de la peinture actuelle au Québec. Ce type de manifestation tient de la gageure et l'on n'osera plus aujourd'hui faire une exposition qui prétendrait réussir ce tour de force. Le fait de partager dans trois lieux une exposition qui se propose comme un seul événement accentuera les ruptures entre les pratiques, d'autant plus que l'accrochage, tout en suggérant certaines affinités, cherche à déstabiliser une lecture qui favorisera une cohérence rationnelle qui ne serait que factice. Le titre de l'exposition propose une pause, un moment d'arrêt pour explorer les limites de ce territoire et réfléchir sur la production picturale contemporaine.

La peinture possède des caractéristiques propres, des enjeux et des problématiques qui invitent pourtant à une approche comparative. La parenté de certaines pratiques et des questions que posent les peintres suggère que d'autres niveaux de rapprochement peuvent aussi avoir lieu même avec d'autres médiums artistiques, tant au plan de la forme que du contenu. Ces rapprochements, souvent pointés dans des expositions collectives ou thématiques, ne sont pas le propos de cette exposition qui veut explorer la richesse, la variété et l'intérêt de pratiques de la peinture actuelle.

La peinture reste profondément associée à certains archétypes reliés au pouvoir, au temps et au plaisir. Depuis la Renaissance la peinture a exploré les valeurs individuelles, que ce soient celles promues par le commanditaire ou par le peintre. Les moyens de communication formels ou symboliques en usage dans la peinture passent par des codes qui, s'ils avaient une valeur culturelle plus large, exprimaient d'abord et avant tout les connaissances et le contrôle d'individus et ce, depuis les modes de perception jusqu'aux significations accordées à ces réalisations. Or, notre époque est témoin d'une remise en question importante de la notion d'individualité et des rapports qui nous définissent les uns par rapport aux autres. L'individualisme s'inscrit dans la conscience d'une nouvelle solidarité face aux défis globaux auxquels nous nous devons de faire face collectivement. Les moyens de communication, les médias et la consommation structurent une identité collective qui a modifié les rapports personnels et la constitution de l'identité individuelle. Pour sa part l'expérience de la peinture a toujours exigé un rapport basé sur la confrontation directe et une certaine intimité. Ces conditions sont de plus en plus difficilement réunies. Notre société favorise d'autres types d'interactions, ceux dont l'impact est plus immédiat.

La peinture connote la durée, le temps du faire : de la préparation, de la manipulation, de l'application des pigments colorés, de ces mouvements du corps, du bras, de l'œil et de l'esprit saisis de façon concomitante dans l'action de peindre, dans la création d'une image. La succession de gestes à la fois retenus et affirmatifs inscrit matériellement la durée sur la toile, durée de peindre que Matisse qualifiait d'un long combat. Pour profiter de l'expérience de la peinture le spectateur doit lui aussi consentir à la durée. Un regard à la fois volontaire et affectif, un regard qui explore les

différentes composantes du tableau, qui vérifie comment les limites imposées par les matériaux ont été explorées et repoussées encore une fois, afin de permettre à une sensibilité créatrice de s'exprimer et de communiquer. La peinture propose une expérience d'abord visuelle mais qui s'inscrit dans le temps, dans une action qui résulte de l'affirmation de tensions sensorielles, intellectuelles et émitives.

Récemment, le regard du spectateur s'est surtout porté sur des formes qui exigent un autre type de rapport au temps. Parce que la durée de la peinture implique un ordre de rapport au plaisir, plaisir qui dérive de la nature même de la peinture : plaisir de la manipulation, de la recherche, de la vision. Plaisir de la contemplation qui résulte de l'investissement sur la surface de la toile.

La notion de plaisir a elle aussi été profondément transformée depuis la fin des années 1960. Notre conscience de la précarité de la situation planétaire, de la difficulté des relations sociales ajoutée à la notion de la relativité de nos perceptions rendent le plaisir insoutenable. Les valeurs morales qui découlent de ces nouvelles données et de leurs représentations ont récusé l'idée de bonheur. Or, comme le proclame Paul de Roux, toute peinture est une « déclaration d'amour » à la recherche d'un destinataire³. La peinture porte une charge affective détentrice des utopies de l'humanisme et de l'universalité de la communication à une époque où les messages brouillés, restent en suspens. Sommes-nous encore capables d'assumer, seul ou collectivement, le plaisir de la peinture ?

Comme certains créateurs qui s'accordent la liberté de travailler en explorant la gamme la plus étendue de moyens, j'ai donné libre cours à mes partis pris à l'aide des ressources disponibles. L'exposition s'est construite délibérément sur la volonté de montrer des écarts à l'intérieur d'une pratique artistique définie par un même médium. J'ai cherché à faire cet exercice en réfléchissant sur l'à-propos de montrer telle ou telle œuvre. Je n'ai pas voulu les hiérarchiser ou à en valoriser une au détriment de l'autre, me laissant guider par le plaisir de rassembler, puis de montrer.

L'analyse de dossiers, les visites d'ateliers permirent de procéder à une première reconnaissance du terrain à couvrir. Ma familiarité avec la production de certains artistes et le désir d'en approfondir d'autres ont donc joué comme un premier niveau dans la sélection. L'exclusion n'était pas le propos de cette manifestation collective. L'absence de peintres comme Luc Béland, Sylvie Bouchard, Mario Côté, Michel Daigneault, Pierre Dorion, John Fox, Raymond Lavoie, Pierre Lussier, Jean McEwen, Françoise Sullivan, Françoise Tounissoux et Robert Wolfe, pour ne citer que quelques artistes, dira certaines des limites de cette exposition et la difficulté d'en organiser une qui prétendrait tenir compte de l'ampleur de la réflexion actuelle sur la peinture au Québec. Le terme « sélection » d'ailleurs pourra en surprendre certains, tant à première vue la disparité et l'éclectisme semblent les qualités premières de l'exposition. On pourra se demander, de prime abord et au-delà de leur coexistence temporelle, ce qui justifie la réunion dans une même exposition des déconstructions de Monique Régimbald-Zeiber avec l'œuvre, iconoclaste à un autre titre, proche de l'anthropophagie, de Jean-François Houle ou encore la peinture-photographie de Michèle Assal

à côté des amples traits expressionnistes de Michèle Drouin ou du dispositif mural de Claire Beaulieu, c'est dans ce questionnement même que réside le projet présenté.

Le voisinage d'artistes jamais réunis dans le même espace (plusieurs exposants d'ailleurs ne sont pas représentés par une galerie), est sans doute significatif de la place discrète de la peinture dans le discours critique actuel et de son absence des grandes manifestations collectives, du type biennale ou exposition ouverte⁴. Cette contiguïté, dans le cadre d'une exposition temporaire, plus près de celle que l'on retrouve parfois dans les collections permanentes, veut souligner d'une autre façon la qualité et la diversité de la production et des discours des peintres québécois. Je sais que les propos énoncés clairement peuvent toujours être saisis plus rapidement et sans ambiguïté. Cette exposition est en réaction à la vitesse et à l'univocité. Cette approche en éventail peut être plus difficile pour le visiteur, chacun sera confronté encore une fois à la nécessité de faire ses propres choix, de confronter son expérience et de porter son jugement.

L'espace disponible qui permettait de ne présenter qu'un tableau de grand format ou quelques toiles de taille plus modeste, et les moyens financiers réunis imposent un autre ordre de pression. La représentation et par conséquent, les moyens de mieux comprendre les propos des artistes s'en trouvent encore réduits. Toutes ces strates de contraintes donnent raison à Yves Michaud qui réalise qu'une exposition : « du point de vue des organisateurs, est forcément un compromis. [...] C'est presque toujours un compromis par rapport à ce qui est disponible. Une exposition est un échantillonnage, une sélection ou un prélèvement [...] C'est aussi un compromis par rapport à des lieux [...] Enfin, une exposition est un compromis parce que, par définition, elle n'est jamais définitive : elle représente un état du savoir, de l'information, de la connaissance ou du travail. »⁵ Comme tout renoncement, l'exposition affirme un équilibre instable. Ce rassemblement invite donc à réfléchir sur ses composantes, mais aussi sur l'étendue des coexistences possibles et imaginaires de la peinture, sur l'étendue du champ qu'elle recouvre.

Sacré ou profane ? telle est la question que pose d'emblée le tableau de Renée Chevalier. Cette interrogation à laquelle on croyait avoir répondu une fois pour toutes au sujet de la peinture est reprise ici directement par plusieurs autres artistes. Voici que le rituel refait surface, que des symboles animent de nouveau les tableaux. La sourde persistance de la fonction spirituelle de la peinture au XX^e siècle, en filigrane des discours moderniste et formaliste, témoigne de la capacité de l'œuvre d'art d'induire des comportements du même ordre que ceux que provoque l'expérience du sacré. Parce qu'elle est portée par un projet humain la peinture peut-elle faire abstraction de la projection des valeurs véhiculées par l'artiste et le spectateur ? Tant par sa nature iconique, que par son contenu explicite ou implicite, et par l'attitude qu'elle peut provoquer chez le spectateur la peinture connote des valeurs qui perforent aux frontières de l'esthétique. Le projet de la peinture tout comme l'expérience esthétique ne sont-ils d'ailleurs pas fondés sur la recherche et la formulation d'un absolu ?

Sur un autre plan l'expérience picturale mise sur l'examen et la connaissance des réalités sensorielles et psychologiques. L'étude attentive des mécanismes de la perception fait partie du travail du peintre. La focalisation, l'errance du regard et ses patterns récurrents, la vision périphérique, la persistance de l'image sont autant de phénomènes exacerbés par l'image picturale. Le format de la toile et l'animation suscitée sur toute la surface sont sans doute parmi les façons les plus efficaces d'induire ces phénomènes visuels, comme en témoignent les tableaux de Louise Prescott et de Carol Wainio. Le phénomène de la vision comme lieu d'attention, d'enregistrement, de reconnaissance et de connaissance sont autant de facteurs qui fondent la peinture de Francis LaPan et que nous pouvons expérimenter dans l'œuvre de plusieurs autres artistes.

Par les sujets qu'elle représente, la peinture s'inscrit également dans un discours intellectuel, social et culturel plus large. Carol Wainio dénonce une société uniformisée par le phénomène de la communication médiatisée qui domine notre environnement. Avec des moyens différents, mais avec la même énergie, Monique Mongeau et Violaine Poirier prennent position face à l'impuissance de la science en considération des problèmes écologiques auxquels la nature est confrontée. Pour Huguette Larochelle une prise de conscience du pouvoir de la nature s'inscrit dans le projet de la peinture. Les matériaux utilisés, mais surtout la lisibilité des deux faces des surfaces peintes lui permettent d'évoquer les sentiments anthropomorphiques dont elle investit les espèces vivantes. Dans un autre registre, Michèle Assal utilise le pouvoir d'évocation d'objets réels, ou rendus plus vrais que la réalité par le biais de la monumentalité de la photographie, pour réfléchir sur la temporalité et les changements de valeurs qui l'accompagne.

La connaissance de l'histoire de la peinture fonde également la pratique de la peinture actuelle. La conscience d'appartenir à un univers qui nous est connu par l'image et qui s'est structuré au travers de la succession des regards qui se sont portés sur lui appartient pleinement au peintre. Louise Masson et Fabrizio Perozzi rendent un hommage discret à Barnett Newman par le titre de leurs tableaux alors que d'autres œuvres (Grisé, Poirier, Régimbald-Zeiber, Wozniakowska) citent directement ou librement d'autres images ou d'autres peintres. Certains artistes pour leur part (Gendron, Masson, Prescott) utilisent une palette qui fait plus directement référence à un mouvement pictural ou à un groupe de peintres.

L'héritage visuel du geste pictural est dominant et impose de nouvelles pratiques. Pierre Blanchette, Michèle Drouin et Richard Mill, par exemple, reconnaissent l'importante tradition du corps à corps qui se livre entre l'artiste et la surface de la toile et la réinvente à chaque tableau. Le format de la toile et l'impulsion colorée sont toujours à la recherche de ce fragile équilibre qui s'établit avec la géométrie organique du corps. Il faut reconnaître toutes les astuces du corps en mouvement pour énoncer de nouvelles relations entre les traces. Alors que des signes et des gestes plus réguliers semblent fournir la rigueur nécessaire à la composition, d'autres pulsions viennent récuser cette autorité et affirmer qu'il s'agit d'une œuvre singulière dont le

sujet est le peintre. Pierre Blanchette confronte des fragments géométriques aux couleurs romantiques d'évocations de vapeurs atmosphériques ; alors que Michèle Drouin accumule de larges traces colorées dont les transparences s'interpénètrent. Richard Mill a développé un vocabulaire de signes basés sur les composantes géométriques et formelles de la peinture et du tableau. Les diagonales, filets de bordure, hachures, traits de brosse, les coulures et autres effets sont réarticulés dans la couleur sur la toile brute.

L'examen critique du tableau et de la peinture passe également par d'autres types de stratégie. Pour certains le stimulus de peindre viendra d'une volonté consciente de démonter les mécanismes et les attitudes face à la peinture. Monique Régimbald-Zeiber poursuit une analyse systématique du tableau et du champ pictural. Ici, elle en étale les composantes sur quatre panneaux. L'inspiration, la forme, la matière, le dessin, le geste, le sujet, l'échelle et le cadre sont cités dans des rectangles juxtaposés qui affirment la peinture de façon ludique et lucide. Le titre, *L'aile et l'œuf*, ironise sur la circularité et la globalité du processus pictural. Juan Schneider pour sa part, introduit la notion du tableau dans le tableau par la superposition de toiles. Il ne s'agit pas pour lui de peindre une toile dans la toile, mais bien une toile sur une toile, par-dessus la toile, soulignant l'effet de profondeur que suggère le tableau-écran. Le recouvrement appelle le dévoilement, un désir de lire au travers de la densité de la surface.

Une des formes que prend l'analyse de la peinture dans cette exposition est l'investigation de la notion des genres picturaux. Le portrait (Beauchamp), la peinture d'histoire (Wainio, Wozniakowska), le paysage (Lefebvre, Masson, Miller, Mongeau, Smith), la nature morte (Chevalier, Régimbald-Zeiber) et, si on l'accepte comme un genre à part, le nu (Perozzi), loin d'être des sujets tabous, sont des contenus pleinement réinvestis et commentés à la lumière des leçons du formalisme. Les gouttes du dripping, les coups de brosse, les taches, les coulures, les empreintes de corps ou d'objets, la pâte, les textures mates et brillantes, les superpositions, la transparence font partie d'un vocabulaire dont toutes les ressources sont utilisées pour que le sujet de la peinture investisse pleinement la peinture du sujet.

Pour Francine Messier et Michel Niquette l'investissement dans le pictural met de l'avant un autre type de recherche, celle de l'identité fondée sur la mémoire. La structure même de leurs œuvres relève de cet aspect du propos pictural que ce soit par l'accumulation de fragments et la superposition de strates chez Messier ou encore par la construction en miroir, du double, du portrait chez Niquette. Dans ce dernier cas, la confrontation des diverses formes que prend la représentation du réel (report pictural de la photographie et inclusion de matières organiques et de formes en relief) autorise des liens entre divers ordres de signification, même si ces liens se construisent sur le discontinu et un éventail de moyens puisés dans le graphique et le sculptural. Huguette Larochelle inscrit elle aussi son œuvre dans un volume. Les surfaces peintes sont portées par une structure tridimensionnelle. Cet élément permet de pointer comment la sculpture commande un autre rapport à l'espace et au temps et que sa conjugaison

avec le pictural introduit un ordre qui modifie complètement notre rapport à l'image. Ce n'est plus la seule surface qui se montre et se dissimule mais il revient au support d'occuper le rôle moteur de mettre en scène la peinture.

Comme on le constate, le travail du peintre en est donc un de transfert, de renversement même, d'un registre à un autre. L'expérience historique, individuelle ou culturelle est source de création tout comme la manipulation des diverses constituantes de la peinture. Pierre Gendron puise dans les rapports de l'environnement social et musical l'inspiration de ses constructions colorées. Non seulement voit-on s'accumuler sur ses toiles la tradition des coloristes qui ont marqué la peinture depuis Cézanne, mais on le sent aussi à la recherche d'une harmonie provenant d'un autre ordre, plus souple, plus mobile si cela est possible, visant la transposition d'une expérience plus globale.

Les structures légères, les superpositions de Claire Beaulieu semblent habitées par tous les sens. La toile translucide, les pigments décolorés et la juxtaposition de surfaces transparentes sont autant de mots chuchotés et d'odeurs qui petit à petit énoncent un ensemble à la fois fort et vulnérable comme une ronde. Tout comme les tableaux de Frankie Miller par leur évocation de l'automne, du feu de charbon et de l'incinération, convoquent auprès du symbolisme de la mort l'univers sensuel de l'odorat et du bruissement peu souvent présent en peinture.

Les dimensions, la disposition et les proportions du lieu où la toile devait être accrochée ou installée, lorsqu'elles étaient connues, ont toujours été prises en considération dans le traitement du tableau. Même en l'absence de ces données, la forme du tableau est une des composantes avec laquelle les peintres ont toujours travaillé. La modification des contours de la surface de la toile pour briser le rectangle et le carré, tout comme l'abandon du châssis ont été des étapes importantes dans l'histoire de la peinture moderne. L'installation et l'œuvre in situ ont permis de reformuler les intentions de cette remise en question de la surface à peindre.

L'on remarque dans l'accrochage de *Peinture. Ponctuation 1994* une propension pour les artistes à travailler non pas tant la forme du support (les œuvres de Claire Beaulieu, de Lorraine Dagenais, d'Huguette Larochelle et de Francine Messier permettent de contredire cette assertion) qui est surtout conservée dans les proportions géométriques régulières du carré et du rectangle, mais à examiner les rapports de différentes surfaces entre elles (Chevalier, Grisé, Houle, LaPan, Mongeau, Niquette, Régimbald-Zeiber). Le tableau se trouve comme démultiplié, sa structure introduit la notion de continuité/discontinuité et elle signale la présence d'éléments externes comme constituants du tableau. Les œuvres sont ainsi constituées de rupture, elles intègrent les écarts et cherchent à s'inscrire dans un système plus grand qui suggère la notion d'un espace extérieur, contraire et qui pourrait se prolonger à l'infini.

Il ne s'agit pas toujours d'espaces unifiés, comme chez David Sorensen, qui déjoue cette approche en fusionnant les surfaces multipliées et agrandies des panneaux. L'empilement en hauteur et en profondeur des lavis fluides produit un effet perspectiviste qui donne naissance à d'autres formes évocatrices et symboliques.

Pour Lorraine Dagenais la transcription du support dans des formes qui s'imbriquent, est intimement liée au sujet et au geste de la peinture. Le tableau n'est pas fait de formes découpées, mais c'est de cette découpe même, c'est de la silhouette que naît le sujet peint qui confirme à son tour le sens des parties taillées de l'œuvre. Francis LaPan pour sa part fragmente l'unité du tableau dans une grille. La structure en est complexe car il s'agit en fait de grilles superposées, décalées et fragmentées qui sont régies par un système aléatoire et que nous sommes amenés à organiser si l'on veut se confronter à cette surface où le trompe-l'œil agit comme un premier niveau de leurre. La démultiplication de la surface ne signifie pas pour autant que l'artiste travaille toujours avec le même thème, ou avec le concept d'une suite ou d'une série, comme le font Mongeau et Wozniakowska, par exemple. Monique Mongeau traduit la beauté des espèces végétales naturelles dans le contour de leur spécimen. La couleur noire, en opposition à la clarté du bois où s'inscrit le rythme des silhouettes, accentue l'aspect tragique de la constatation de l'artiste. La série, même limitée, est efficace pour annoncer comment les disparitions pourront se multiplier jusqu'à l'extinction totale.

Le tableau inscrit sur plusieurs surfaces, compte donc sur de multiples éléments pour construire son récit. La superposition des longues bandes dans les tableaux de Suzanne Grisé joue directement sur la lecture de l'œuvre. Les panneaux s'inscrivent d'abord dans un mouvement horizontal, mais la disjonction de surfaces invite à un éparpillement du regard qui abolit toute hiérarchie. Les parties dessinées, en relief ou peintes se confondent pour fournir une appréhension plus globale de la forme de la bête sacrifiée examinée sous ces divers aspects.

Cette circulation du regard est l'un des principaux défis du tableau. La répartition des indices permet à la fois d'unifier la composition tout en stimulant divers rythmes dans les différentes parties de la surface et dans ses différents espaces. Denis Beauchamp travaille sur des panneaux uniformes de dimension relativement petite, en scrutant toujours avec la même attention infinie le visage posé devant lui. C'est pourtant cette gageure proprement picturale qu'il relève chaque fois en stimulant par la couleur et le mouvement des coups de brosse une cadence et une harmonie qui font vibrer toute la surface. Le visage s'intègre au plan arrière dans la charge de la matière picturale. La psychologie du personnage s'impose non seulement par sa proximité avec le plan de la toile mais par une tonalité particulière et une pulsation propre à chaque tableau. Les petites fables de Kamilla Wozniakowska sont elles aussi monumentales par leur projet. L'artiste favorise le centre du tableau pour mettre en scène ces actions mystérieuses qui hésitent entre l'acrobatie, le pugilisme ou l'entraide. Les effets de clair-obscur et d'ombre accentuent la théâtralité de ces agitations colorées qui par leur ampleur débordent de la surface.

Louise Masson, Louise Prescott, Michael Smith et Carol Wainio travaillent sur des tableaux de grand format la notion de l'espace pictural. La délimitation de l'espace est d'abord et avant tout une question se rapportant au dessin, la peinture apporte à cet élément fondamental la notion de la transition, des modes de communication ou de rupture entre les parties déterminées. Les valeurs de la couleur, la forme des gestes

et leur mouvement sont les moyens premiers pour animer la surface. L'abondance de la matière colorée ou la trace physique de son application permet au spectateur, par un phénomène d'identification, de participer plus étroitement à l'espace du tableau.

Le travail avec l'espace de la peinture on le retrouve également au travers de considérations sur l'échelle portée dans le tableau. La peinture est particulièrement apte à nous amener à contempler la monumentalité, et ce même sur des surfaces réduites qui ne nous confrontent pas directement et physiquement avec la couleur. Plusieurs tableaux exposés s'inscrivent dans ce premier contact immédiat entre la taille humaine et la mesure de l'œuvre. Les toiles semblent d'ailleurs se rapprocher de l'échelle du corps et j'ai vu dans les ateliers moins de tableaux de très grand format comme il était plus fréquent de les faire il y a cinq ou dix ans. Mais cela n'empêche pas la monumentalité de s'exprimer dans le rapport entre le sujet traité et la surface utilisée. L'insertion d'objets dont l'échelle évoque des rapports spatiaux indéfinis sert à dynamiser les grandes plages texturées produites par Julie Lefebvre. Microcosme et macrocosme sont réunis sur des surfaces essentiellement monochromes. Les quatre éléments sont convoqués sur ces surfaces où la couleur-matière roule et s'étale en des territoires incommensurables.

Pour Jean-François Houle et Francine Messier la forme peinte tend vers une confrontation avec le sculptural en ramenant la peinture à l'état de fragments de surface colorée. La découpe de la toile peinte permet d'obtenir des languettes de tissu coloré. Messier structure le tableau et son sujet à même ces formes dessinées par la découpe peinte. Pour sa part, Houle, transforme en les roulant, les pièces de toile qui deviennent de petits reliefs épinglez au mur et désignés sous le titre d'amuse-gueules. Ce qui semble motivé par une forme de rejet de la production antérieure (Houle découpait ainsi des tableaux récents), procède plutôt directement du phénomène d'enchaînement dans la création, où une œuvre fonde la suivante. Le tableau réalisé contenant en germe le suivant. On pourrait très bien imaginer dans ce processus de recommencement comment ces rouleaux qui laissaient entrevoir les strates des anciennes couches de couleurs superposées auraient pu un jour être repeints et se transformer de nouveau.

Marcel Saint-Pierre traite la peinture dans l'épaisseur vibrante d'une peau. La surface colorée est constituée de prélevements de peinture acrylique qui viennent s'agglutiner les uns aux autres et transcrire par couches successives le sujet qui se devine au fur et à mesure que les impressions se multiplient. Les couleurs saturées qui sont en même temps leur support offrent une sorte de condensation de ce que pourrait être une pure peinture. Les références à un environnement naturel que l'artiste utilise depuis quelques années lui permettent d'insérer la notion de sujet où l'accident et le biographique sont également convoqués.

La peinture est un art qui s'impose dans un rapport de frontalité avec le spectateur – comme le manifeste bien la composition totémique de Chevalier, mais le mouvement qu'elle permet en est aussi un de latéralité. Les artistes utilisent de plus en plus les mouvements du spectateur et l'approche en oblique comme un élément

indissociable de la lecture du tableau. Non seulement les tableaux de grand format et les œuvres fragmentées en différentes parties misent-ils sur les découvertes et les rapprochements rendus possibles par le mouvement, mais les qualités de la matière picturale et des vernis permettent-ils à la brillance ou à la matité de révéler tour à tour des parties différentes de l'œuvre. Les effets de réfraction de la lumière viennent délibérément annuler telle ou telle partie de la surface (Beaulieu, Masson, Régimbald-Zieber, Saint-Pierre, Smith). La perception totale de l'œuvre, depuis un lieu privilégié en est rendue impossible, certains passages s'annulant dans l'éclat de la lumière qui est pourtant chargée de porter la couleur. Fabrizio Perozzi utilise cette approche pour masquer et révéler le tableau. La mémoire et le corps qui constituent le sujet de son œuvre utilisent cette stratégie empruntée au mode de fonctionnement des souvenirs ou à notre façon d'oblitérer ou de fétichiser le nu.

L'insertion de cette particularité du médium inscrit dans l'œuvre une autre façon de dire le mouvement du peintre dans cet aller-retour qu'il opère entre la toile et les lieux de perception, dans le recul et le rapprochement qui révèlent des aspects différents du tableau. L'on remarquera dans les toiles de Gendron ou de Prescott, par exemple, comment les parties détaillées, à portée de main, s'intègrent dans des structures d'ensemble, comme tenues à distance.

Il faut donc insister sur la présence du dessin dans la constitution du tableau. Non pas le dessin en tant que calligraphie et que geste, mais le dessin imposant une structure à la composition par des signes graphiques. Le dessin dont le rôle est de rappeler la surface tout en la creusant et de tisser et de nouer en même temps une série de points focaux. Le dessin devient alors comme une suite de messages intimes ou des passages en staccato qui reflètent les interventions du peintre. C'est ainsi que l'utilisent Louise Boisvert, Violaine Poirier ou Juan Schneider qui constellent les camaïeux de leur toile d'éléments dessinés qui traversent la peinture et viennent troubler la surface. Le dessin est souvent constitué, comme chez Blanchette et Gendron par exemple, par le dripping, plus plat qui a pour fonction de souligner le fini de la surface et la résistance de matériaux. Ces signes constituent à leur tour le récit dans le récit et permettent au dessin d'affirmer la présence de la peinture.

Parce qu'elle se fonde sur de multiples propositions et exploite encore de nombreuses avenues, il faut souhaiter que la peinture inspire encore longtemps les spectateurs mais surtout les artistes. Elle exprime certes des goûts et des sensibilités individuelles, mais elle sait fournir encore de nombreuses stimulations fondées sur la réalité matérielle de l'œuvre agissant en conjonction avec son espace subjectif. La peinture repose sur des règles esthétiques, des acquis techniques, des moyens particuliers et une histoire qui lui est propre, mais elle crée principalement grâce à l'expérimentation. Ainsi parce que la peinture se constitue à la limite du systématique et du hasard, elle participe à un champ épistémologique extrêmement fertile. Les possibilités qu'elle offre sont à la mesure de la lumière, des structures, des formes et des individus.

Laurier Lacroix

Michel Niquette

Dispositif 18

1994

acrylique, poussière de plâtre, foin, bois

243 ; 305 ; 18 cm

Michel Niquette, Montréal. - M.A., UQAM, 1992 ; B.A., UQAM, 1979 ;

- expositions individuelles : Galerie du Collège Édouard-Montpetit 1994, Galerie Graff 1992 ;
- expositions collectives : Expression Centre d'exposition (Saint-Hyacinthe) 1992, 1990, Galerie Skol 1992, Place des Arts 1990, Pluralité 1990, Galerie du Collège Édouard-Montpetit 1990, 1989, 1988, 1987 ;
- 1 % : Complexe scolaire Armand-Corbeil (Terrebonne).

