

Serge Lemoyne : sans titre 1974.

## Les cent tournures et pirouettes du dessin québécois

PAR GILLES TOUPIN

"Cent onze dessins du Québec" au Musée d'art contemporain, jusqu'au 9 mai 1976.

LE DESSIN est une forme d'art intime et vivante. Il donne accès directement à la touche de l'artiste, à sa manière et à ses idées; il projette son intelligence dans sa forme la moins discursive. Les bons dessins, bien longtemps après leur exécution, conservent une fraîcheur souvent bouleversante en regard de la peinture.

De 1969 à 1976, s'il faut en juger par l'exposition du Musée d'art contemporain intitulée "Cent onze dessins du Québec", les artistes québécois ont beaucoup dessiné. Il était donc pertinent, simultanément aux grandes expositions de dessins contemporains qui ont lieu cette saison à New York et avant que de telles manifestations aient lieu en Europe, de reconnaître chez nous l'émergence du dessin en tant que forme artistique de première instance au même titre que la peinture et la sculpture.

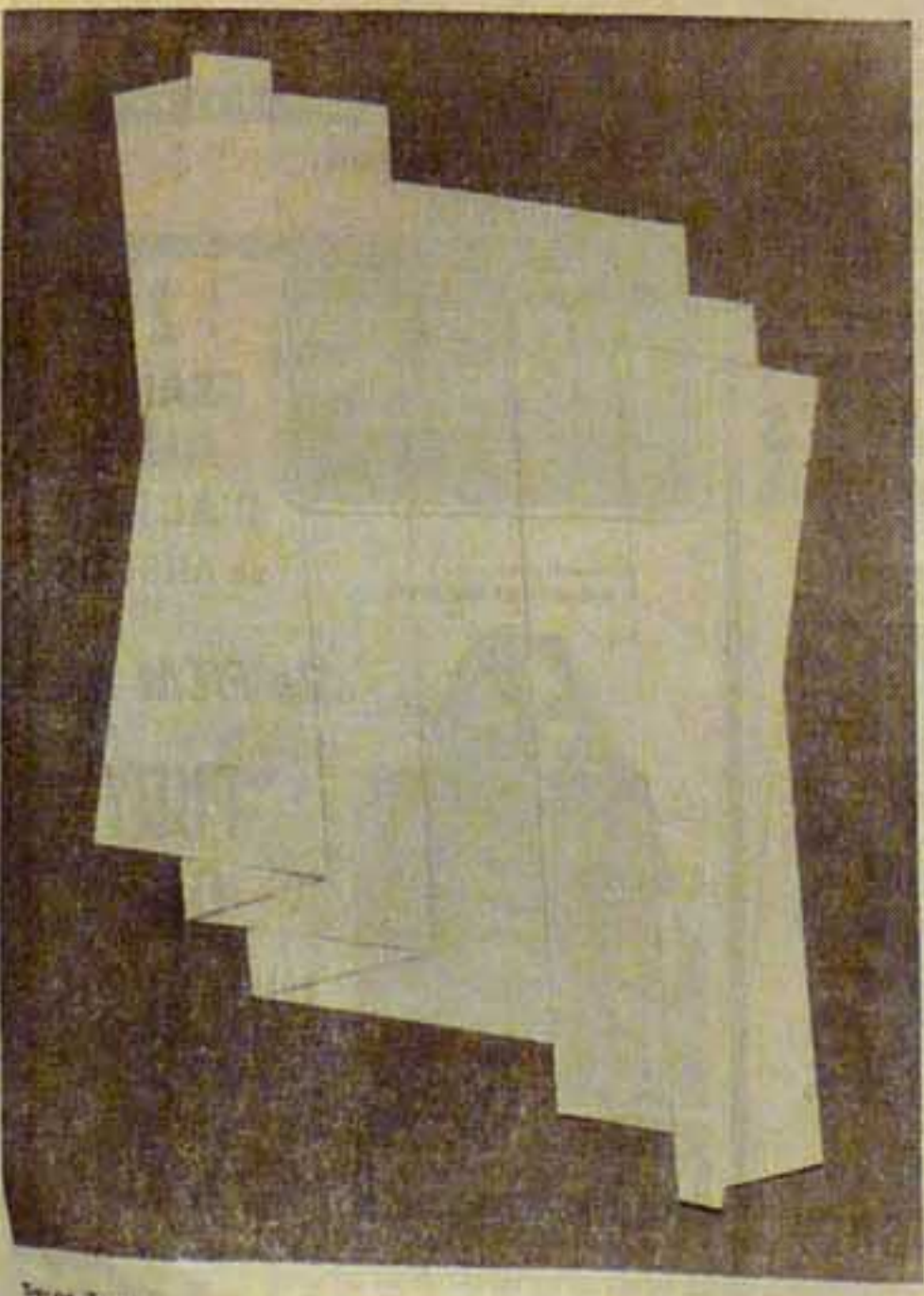
Alors que l'exposition "Drawing now" qui est le plus récent au Musée d'art moderne de New York (et dont nous avons traité dans l'édition du 13 mars), tentait de démontrer à tout prix que le dessin avait dépassé ses cadres traditionnels, l'exposition du Musée d'art contemporain est plus modeste et plus réaliste dans ses propositions. Elle n'affirme pas que le dessin est ce que l'artiste veut qu'il soit. Elle n'avance aucune œuvre conçue en extérieur, telles certaines traces de Bill Vazan dans la neige ou encore sa "Ligne mondiale" qui aurait, certes, pu être incluse dans l'exposition en tant que "dessin". Non, l'exposition québécoise explore l'œuvre sur papier, exécutée sur des formats plus ou moins intimes, selon une

spécificité somme toute traditionnelle de l'attitude du dessinateur. Mais si l'attitude ou le comportement de l'artiste face au dessin ne change pas, le dessin lui change.

### Pousser la réflexion

On s'interroge, évidemment, sur les causes de ce travail au dessin. Pourquoi soudainement tant de créateurs se penchent-ils sur le dessin? Serait-ce que dans cette longue quête de l'identité de l'art d'ici la nécessité de trouver des langages efficaces et immédiats entraîne cette transformation de la relation de l'artiste au temps? La vitesse d'exécution d'un dessin a cet avantage de pousser la réflexion et de lui donner corps rapidement. Si le dessin ne trouve pas en lui-même solution, l'artiste se jettera sur la feuille de papier suivante — sans perdre le fil — et tentera de finaliser son objectif; de donner à ses problématiques l'équilibre souhaité sans se perdre dans des détails techniques que lui imposent, trop souvent, les longues exécutions de peintures ou de sculptures.

La hâte de "Cent onze dessins du Québec" est de ne pas s'être contentée de choisir exclusivement les artistes reconnus, mais d'avoir inclus de jeunes créateurs dont les œuvres ne sont pas encore, pour plusieurs d'entre eux, dans les collections publiques. On a pris des risques, en somme, et on est parvenu à donner à l'ensemble une consistance remarquable malgré certains oublis de taille. Il est notoire, par exemple, que si peu d'artistes de la région de Québec participent à l'exposition. De ce côté, il semble que le travail d'exploration n'a pas été convenablement accompli.



Serge Toussaint : Accordéon, 1971.

La présentation s'accompagne d'un catalogue qui a pris bien soin d'illustrer une œuvre de chacun des 48 participants. Le texte de ce catalogue a, cependant, le grand défaut d'être trop synthétique, de planer trop haut au-dessus de l'immédiateté des dessins et de ramener l'exposition à cinq ou six grandes subdivisions d'ensemble. Nous aurions souhaité plus qu'une introduction à une telle présentation, mais un véritable essai qui aurait repris le parcours de l'exposition par l'artiste. La lecture que nous propose le responsable de l'exposition, M. Alain Pareil, quoique non dénuée d'intérêt, escamote la spécificité de chacune des œuvres et oublie de nous signaler, avec précision, les relations de celles-ci avec l'histoire. C'est que l'exposition est riche et les œuvres sont variées. Elles ne s'arrêtent pas à quelques catégories descriptives et lapidaires.

### Spontanéité ou déduction?

Il en va un peu de la sorte pour l'accrochage. Bien que dans l'architecture froide de ce musée il soit difficile d'échapper à une certaine sécheresse de présentation lorsqu'il s'agit de petits formats; et bien que l'accrochage suit logiquement les catégories du catalogue, les œuvres ont le grand mérite de procurer une suite de plaisirs qui sont dus, essentiellement, aux grandes qualités internes de beaucoup de dessins. Enfin, autre constatation symptomatique, chez bien des jeunes artistes de l'exposition le dessin s'avère un moyen dont la finalisation est hautement plus avancée que dans leurs œuvres peintes ou sculptées.

Ces cent onze dessins du Québec sont très variés, allant du plus simple, tracé à l'aide de quelques traits noirs sur fond blanc, aux plus élaborés, longuement travaillés et minutieusement rendus selon une multitude de techniques. Il y a des dessins qui sont des travaux préparatoires à des œuvres subséquentes, tels ceux de Peter Gnass qui ont servi à créer des œuvres en trois dimensions, tout comme il y a des dessins de sculpteurs qui sont des œuvres finies en soi, tel, no-



Guido Molinari, sans titre, 1975.

amment, celui de Louis Archambault. Le constat que le dessin a changé d'habits et qu'il ne connaît plus les mêmes lois qu'autrefois est évident. Le dessin maintenant, c'est aussi la perforation de la surface, l'utilisation de mille et une techniques pertinentes à la peinture, c'est le frottage, le pliage, la pulvérisation de peinture, le découpage tout comme le collage. Ce qui ressort en gros de l'exposition, c'est qu'elle est composée, sauf pour quelques artistes à espace surréaliste et onirique, d'artistes qui ont réfléchi sur la ligne, sur la surface et sur les structures. Le dessin est alors moins une question de spontanéité qu'une question de déduction conceptuelle dans l'approche et dans l'exécution. Il faut dire que déjà, dès 1912, Matise affirmait que son intérêt premier résidait dans l'idée et qu'il souhaitait remettre la peinture au service de l'esprit. C'est un peu ce qui nous arrive ici avec cette génération d'artistes théoriciens.

### L'abstraction

Une direction déterminante du dessin québécois est celle de l'abstraction. Une œuvre de Suzy Lake, moitié dessin moitié photographie, semble justement nous restituer les choses qui sont apparues face à la fonction traditionnelle du dessin qui était de rendre les choses telles qu'elles nous apparaissent. Avec la vulgarisation des objets, les autoportraits, amenés par la photographie, on s'interroge sur l'utilité du dessin représentatif. A quoi bon dessiner les objets du monde puisque la photographie est là pour les saisir? C'est alors qu'on se rend compte qu'en tenant à dépendre des phénomènes objectifs, l'artiste se tourne naturellement vers la création d'objets subjectifs, souvent émotifs et hautement incidents visuels. L'abstraction devient alors de relier les objets abstraits en termes de relations de lignes et de couleurs sur une surface bidimensionnelle.

Même des dessins figuratifs à composition traditionnelle, centraux, hiérarchiques et organisés en relation avec les côtés du cadre comme ceux de Boisvert, de Gécin ou de Durocher, cantonnés dans un univers fantasmagorique qui laisse libre cours aux modulations des objets par l'entremise de la ligne et de la lumière.

Le dessin automatisé représente

ici par Marcel Barbeau, introduisait la chance pure dans l'élaboration de l'œuvre. Il était en quelque sorte l'antithèse de l'idée de structure et de relations hiérarchiques. Les deux œuvres de Barbeau dans l'exposition, datées de 1973, font ainsi figures d'énoncés retardataires et passésistes.

### Le geste automatisé

L'ordre irraisonnable également ou la chance entre mousses en ligne de compte, mais où le dessin se façonne sans contrôle conscient au gré du rêve et de la fantaisie, réfère à l'espace surréaliste. Cette dernière tendance est représentée dans l'exposition par Jean-Paul Jérôme, Roland Giguère et Giuseppe Fiori. Ces artistes tendent davantage vers l'abstraction plutôt que vers la description. Ils se rattachent à des innovations de la fin des années 40 et du début des années 50 et servent, en quelque sorte, de points de repères historiques qui ne sont pas nécessaires à la compréhension des lignes de force de l'exposition.

Ces engagements du geste émotif en art ont laissé un héritage. Chez Chantal Dubé, Louise Robert, Prina Gagnon et John Street, pour ne nommer que ceux-ci, on peut remarquer l'existence aussi d'un geste automatisé au second degré mais étroitement lié à une volonté d'homogénéisation de l'espace par l'entremise de zones de composition structurées. Cela est très apparent notamment chez Dubé, Robert et Street. L'habileté ici n'entre pas en considération. On obtient simplement des sortes de champs d'énergies dans lesquels la ligne est le conducteur premier. Ces créateurs réorganisent, pour ainsi dire, le coup de brosse de la peinture expressionniste ou lyrique des années 50 comme si l'Automatisme subissait les contre-coups d'une réflexion formelle qui nierait justement l'utilisation de l'inconscient dans le geste tout en conservant ce geste. C'est un automatisme qui lutte pour rejoindre une certaine verbalisation. Chez Louise Robert surtout, où certai-



Jérôme : Le chevreuille en parfums, 1975.

blanc. Ces dessins sont certes parmi les plus résolus de toute l'exposition.

### La couleur

Le problème de la couleur est ainsi abordé de diverses façons. Nancy Smith, Marilyn Milburn et Christian Kiopini pour leur part l'aborderont en traçant des lignes en couleurs et en établissant dès lors une identité de la ligne et de la couleur.

Alteurs, parce que le dessin a aussi ses caprices et qu'il ne se satisfait pas de quelques formules, la couleur tend à être éliminée en faveur de la modulation de la surface par l'entremise de la facture. Un Roland Poulin, par exemple, voudra échapper à l'illusionnisme et faire un dessin aussi plat que le mur. Il refuse en somme de faire du dessin (ou de la peinture, peu importe) en tant qu'une chose apposée sur une autre. Son système est simple et fondé sur la géométrie. Et s'il perce son carton c'est pour souligner le fait qu'il s'agit bien là d'un objet réel existant dans l'espace environnant. Son œuvre n'est pas ainsi un écran illusionniste. Pour Stephen Short aussi la relation avec le réel est soulignée par le texte écrit sur le dessin: "Memento Mori". Betty Goodwin également travaille avec certains liens au réel. Ses images sont des portes encadrées dans les murs. À l'aide de cette image trouvée, tactile, elle démontre qu'il est possible de rationaliser et de réutiliser la charge visuelle du geste expressionniste. Elle module également de telle sorte que les oppositions directes et dramatiques de lumière et de noir n'existent pas. La distinction entre peinture et dessin devient encore une fois des plus arbitraires.

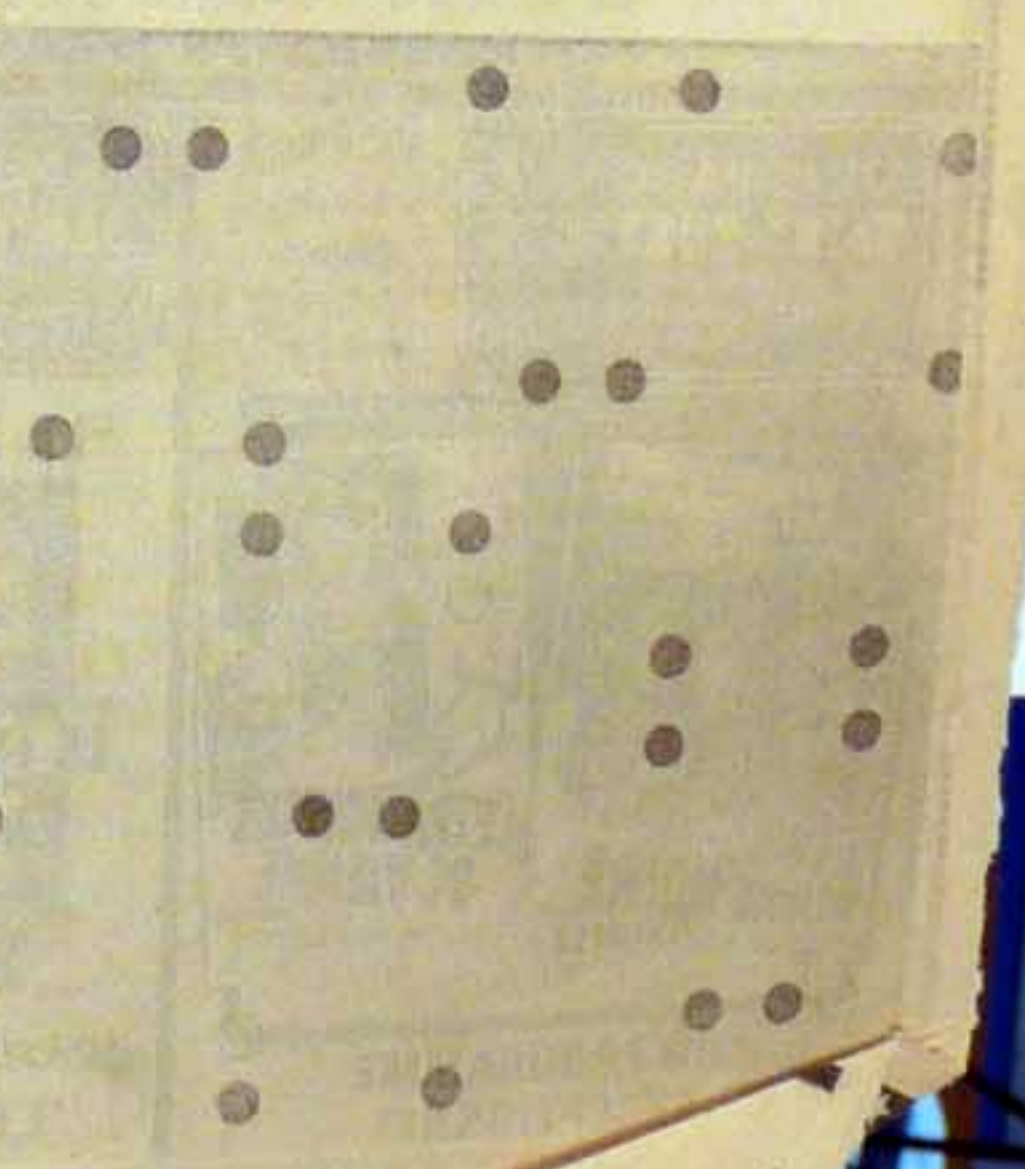
### Les systèmes

Certains artistes au sein de l'exposition abordent le dessin en tant que contenu intellectuel, voire conceptuel, ou les règles sont établies à l'avance. Ces artistes sont Richard Mill, David Sorenson, Jacques Palumbo, Isabel Dowler-Gow, Marie Faucher, Denis Juneau, Pierre Boogaerts, Louis Archambault, Renée Van Halm ou Peter Gnass se tiennent au ras d'une définition plus acérée du dessin, avec une économie impressionnante de moyens sans pour autant perdre de la force des

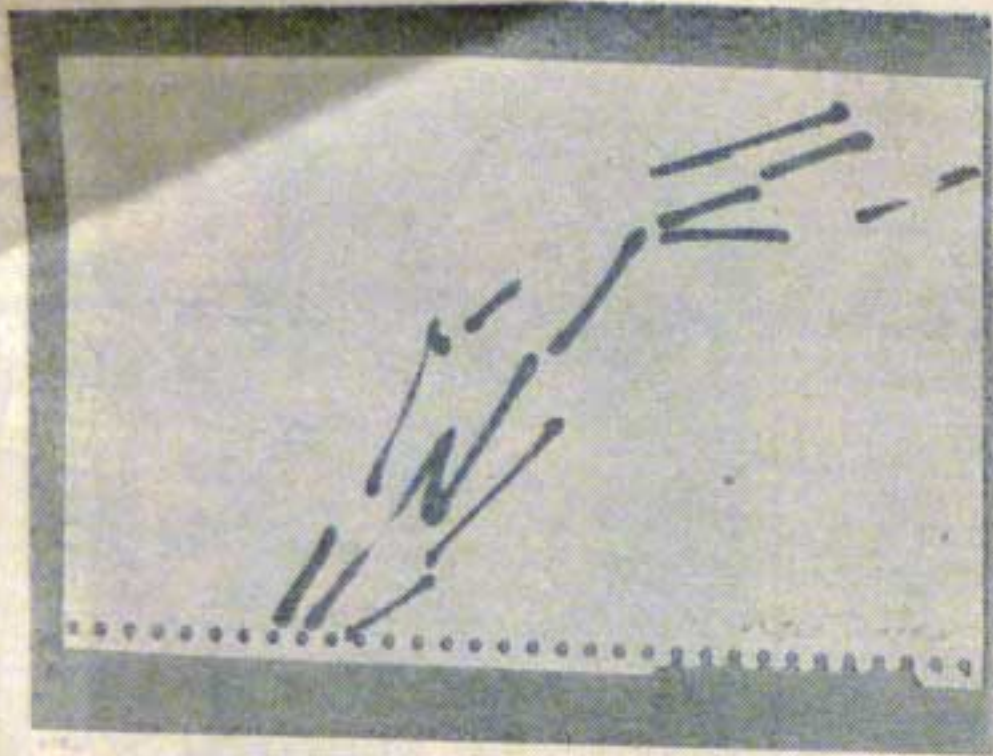
images d'un Hurlbise ou d'un Béland. Chez Palumbo, entre autres, le système conceptuel décrit le dessin selon le modèle de l'analyse linguistique. Les signes ou les marques du dessin correspondent aux unités de base du discours verbal, leurs relations étant analogues à celles décrites par la grammaire et la syntaxe, et leur signification est le résultat d'un usage plus grand dans des structures syntaxiques. Palumbo s'appuie quand même, comme beaucoup de ses semblables qui ont recours aux systèmes sur le dessin traditionnel, c'est-à-dire le dessin avec un sujet représenta-

Marcel Barbeau : sans titre, 1975.

tionnel. Il suppose qu'une œuvre d'art est susceptible à l'analyse en tant que structure qui se fonde sur les lois du langage. Il faudrait encore retourner et soupeser dans tous les sens les travaux de l'exposition. Celle-ci est dense et complexe. Mais il faut conclure et souligner encore une fois l'écartèlement des grandes distinctions entre peinture et dessin qui nous révèle la présentation. Comme si le véritable dessin de tous ces artistes était celui de peindre.



Denis Juneau : Ronds noirs, 1976.



Serge Lemoyne : sans titre 1974.

## Les cent tournures et pirouettes du dessin québécois

PAR GILLES TOUPIN

"Cent onze dessins du Québec" au Musée d'art contemporain, jusqu'au 9 mai 1976.

LE DESSIN est une forme d'art intime et vivante. Il donne accès directement à la touche de l'artiste, à sa manière et à ses idées; il projette son intelligence dans sa forme la moins discursive. Les bons dessins, bien longtemps après leur exécution, conservent une fraîcheur souvent bouleversante en regard de la peinture.

De 1949 à 1976, s'il faut en juger

spécificité somme toute traditionnelle de l'attitude du dessinateur. Mais si l'attitude ou le comportement de l'artiste face au dessin ne change pas, le dessin lui change.

### Pousser la réflexion

On s'interroge, évidemment, sur les causes de ce travail au dessin. Pourquoi soudainement tant de créateurs se penchent-ils sur le dessin? Serait-ce que dans cette longue quête de l'i-

La présentation s'accompagne d'un catalogue qui a pris bien soin d'illustrer une oeuvre de chacun des 48 participants. Le texte de ce catalogue a, cependant, le grand défaut d'être trop synthétique, de planer trop haut au-dessus de l'imédiateté des dessins et de ramener l'exposition à cinq ou six grandes subdivisions d'ensemble. Nous aurions souhaité plus qu'une introduction à une telle présentation, mais un véritable essai qui aurait repris le parcours de l'exposition artiste par artiste. La lecture que nous propose le responsable de l'exposition, M. Alain Parent, quoique non dénuée d'intérêt, escamote la spécificité de chacune des oeuvres et oublie de nous signaler, avec précision, les relations de celles-ci avec l'histoire. C'est que l'exposition est riche et les oeuvres sont variées. Elles ne s'arrêtent pas à quelques catégories descriptives et lapidaires.

### Spontanéité ou déduction?

Il en va un peu de la sorte pour l'accrochage. Bien que dans l'architecture froide de ce musée il soit difficile d'échapper à une certaine sécheresse de présentation lorsqu'il s'agit de petits formats; et bien que l'accrochage suit logiquement les catégories du catalogue, les oeuvres ont le grand mérite de procurer une suite de plaisirs qui sont dus, essentiellement, aux grandes qualités internes de beaucoup de dessins. Enfin, autre constatation symptomatique, chez bien des jeunes artistes de l'exposition le dessin s'avère un moyen dont la finalisation est hautement plus avancée que dans leurs oeuvres peintes ou sculptées.

Ces cent onze dessins du Québec sont très variés, allant du plus simple, tracé à l'aide de quelques traits noirs sur fond blanc, aux plus élaborés, longuement travaillés et minutieusement rendus selon une multitude de techniques. Il y a des dessins qui sont des travaux préparatoires à des oeuvres subséquentes, tels ceux de Peter Gnass qui ont servi à créer des oeuvres en trois dimensions, tout comme il y a des dessins de sculpteurs qui sont des oeuvres finies en soi, tel, no-

ici par Marcel Barbeau, introduisait la chance pure dans l'élaboration de l'oeuvre. Il était en quelque sorte l'antithèse de l'idée de structure et de relations hiérarchiques. Les deux oeuvres de Barbeau dans l'exposition, datées de 1975, font ainsi figures d'énoncés retardataires et passésistes.

### Le geste automatiste

L'ordre irraisonnable également où la chance entre moins en ligne de compte, mais où le dessin se façonne sans contrôle conscient au gré du rêve et de la fantaisie, réfère à l'espace surréaliste. Cette dernière tendance est représentée dans l'exposition par Jean-Paul Jérôme, Roland Giguère et Giuseppe Fiori. Ces artistes tendent davantage vers l'abstraction plutôt que vers la description. Ils se rattachent à des innovations de la fin des années 40 et du début des années 50 et servent, en quelque sorte, de points de repères historiques qui ne sont pas nécessaires à la compréhension des lignes de force de l'exposition.

Ces engagements du geste émotif en art ont laissé un héritage. Chez Chantal Dubé, Louise Robert, Pnina Gagnon et John Street, pour ne nommer que ceux-là, on peut remarquer l'existence aussi d'un geste automatiste au second degré mais étroitement lié à une volonté d'homogénéisation de l'espace par l'entremise de zones de composition structurées. Cela est très apparent notamment chez Dubé, Robert et Street. L'habileté ici n'entre pas en considération. On obtient simplement des sortes de champs d'énergies dans lesquels la ligne est le conducteur premier. Ces créateurs réorganisent, pour ainsi dire, le coup de brosse de la peinture expressionniste ou lyrique des années 50 comme si l'Automatisme subissait les contre-coups d'une réflexion formelle qui nierait justement l'utilisation de l'inconscient dans le geste tout en conservant ce geste. C'est un automatisme qui lutte pour rejoindre une certaine verbalisation. Chez Louise Robert surtout, où certai-



Jérôme : Le chèvrefeuille en parfums, 1975.

blanc. Ces dessins sont certes parmi les plus résolus de toute l'exposition.

### La couleur

Le problème de la couleur est ainsi abordé de diverses façons. Nancy Smith, Marilyn Milburn et Christian Kiopini pour leur part l'aborderont en traçant des lignes en couleurs et en établissant dès lors une identité de la ligne et de la couleur.

Ailleurs, parce que le dessin a aussi ses caprices et qu'il ne se satisfait pas de quelques formules, la couleur tend à être éliminée en faveur de la modulation de la surface par l'entremise de la facture. Un Roland Poulin, par exemple, voudra échapper à l'illusionnisme et faire un dessin aussi plat que le mur. Il refuse

Images d'un Huturbise ou d'un Béland. Chez Palumbo, entre autres, le système conceptuel décrit le dessin selon le modèle de l'analyse linguistique. Les signes ou les marques du dessin correspondent aux unités de base du discours verbal, leurs relations étant analogues à celles décrites par la grammaire et la syntaxe, et leur signification est le résultat d'un usage plus grand dans des structures syntaxiques. Palumbo s'appuie quand même, comme beaucoup de ses semblables qui ont recours aux systèmes, sur le dessin traditionnel, c'est-à-dire le dessin avec un sujet représenta-

