



Chantier de construction,
le 10 juillet 1990.
Photo: Denis Farley.

LA RELOCALISATION du Musée d'art contemporain de Montréal, au centre-ville de Montréal, offre l'occasion de réfléchir sur la signification et les conséquences profondes de cette véritable mutation institutionnelle. Parce que finalement, en 1992, on ne fera pas que brasser les œuvres, agrandir les salles, rénover les bureaux. Le déménagement oblige également à réviser certaines positions héritées, à reformuler quelques propositions toutes faites.

Deux problèmes semblent particulièrement déterminants et rappellent à eux seuls l'importance de la relocalisation pour

Le Musée au centre-ville

POSITIONS ET PROPOSITIONS

l'institution. Il y a d'abord la relation avec le public, qui sera assurément bouleversée par le simple fait que le Musée va enfin devenir véritablement accessible, en se rapprochant du cœur de la ville. Il y a ensuite le rapport à la genèse et au développement de l'art contemporain, qui sera lui aussi nécessairement transformé par le seul fait que notre institution agrandie va maintenant acquérir des moyens beaucoup mieux adaptés à son rôle de conservateur et de diffuseur de l'art national.

L'élargissement géographique

Il faut dès maintenant en prendre conscience, mesurer dès

aujourd'hui la portée de la mutation: nous en aurons bientôt fini avec les isolements artistiques, les « robinsonnades » culturelles. La relocalisation va permettre au Musée de se présenter devant le monde, en quelque sorte dans sa chair vive. La relocalisation va forcer à communiquer avec le plus grand nombre, assumer les critiques, soutenir les jalousies et les sarcasmes, combattre les préjugés, remettre en cause les siens propres.

Justement, je me demande parfois combien d'entre nous pourront soutenir sans broncher la présence du vrai public, les interrogations et les étonnements de nos véritables contemporains, dont nous nous glosions si souvent de représenter l'âme dans ses mé-

MARCEL BRISEBOIS

andres les plus secrets. Demain matin, le Musée arrive en ville... Une ville à laquelle notre Musée ne s'est jamais vraiment frotté, qui n'est jamais venue en masse bousculer l'établissement dans ses convictions. Un vaste public de non-initiés, qu'il faudra conquérir patiemment et qui viendra nous rappeler notre vocation pédagogique première, si tant est que nous l'ayons oubliée dans notre douce quarantaine.

Voilà donc déjà une première règle de conduite pour le « nouveau » Musée d'art contemporain de Montréal: non plus l'art sans

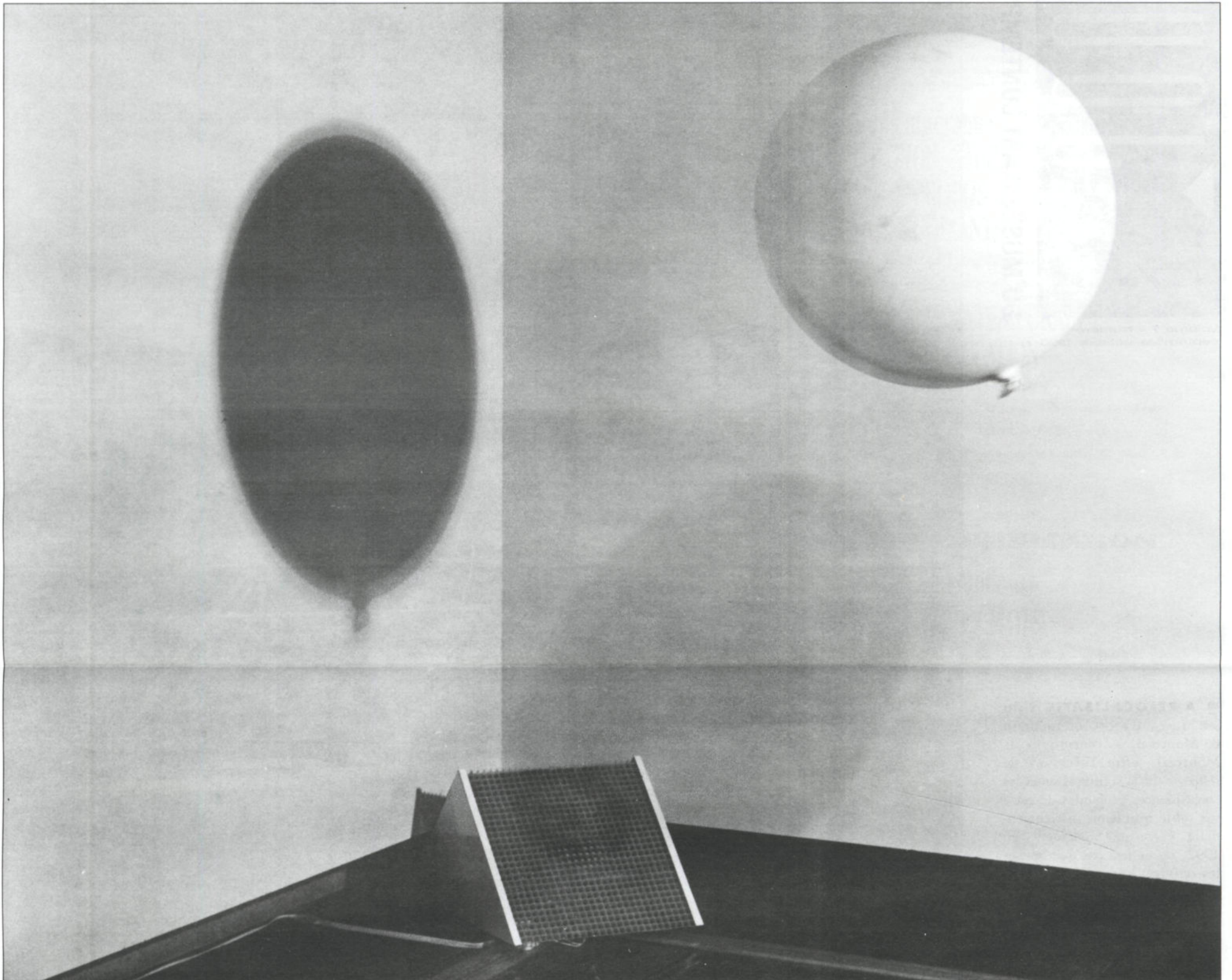
le public, non pas le public sans l'art, mais dorénavant les deux en même temps, mais l'art et le public contemporains, unis dans la même institution.

Et pour cela, pour rejoindre le plus grand nombre, le nouvel emplacement offre des solutions concrètes et éprouvées. Il y a d'abord que la superficie disponible sera trois fois supérieure aux locaux actuels. En incluant l'espace sous-terrain, réservé aux services et aux voûtes de conservation, l'édifice bénéficiera d'une superficie totale de plus de 13 000 mètres carrés. Dorénavant, une large part sera exclusivement consacrée à l'aménagement de huit salles d'exposition, dont quatre seront entièrement consacrées à la

Suite page 3

Au temps de l'art conceptuel: le Québec et le Canada

N O R M A N D T H É R I A U L T



Nouvelle alchimie au Musée d'art contemporain en 1969. Hans Haacke. Sphère dans un jet d'air oblique, 1964-1967. Ballon, ventilateur, revêtement.

QUE LE MUSÉE d'art contemporain de Montréal accueille une exposition qui, vingt ans plus tard, tente de dégager une perspective pour l'art conceptuel n'est pas dépourvu de logique. Déjà, en présentant en novembre 1969 les œuvres de Haacke, Takis, Van Saun et Ross, l'institution avait permis aux artistes d'ici de s'initier à ce qu'on appelait alors « les développements récents de l'art ». Il s'agissait de *Nouvelle Alchimie*, une exposition organisée par Dennis Young, conservateur à l'Art Gallery of Ontario. ■ Il faudra toutefois

attendre février 1971 avant qu'une manifestation montréalaise, en regard de sa conception et de son organisation, ne traite de « procédé, système, concept ». *45°30'N - 73°36'W - Inventory* fut alors présentée simultanément à l'université Sir George Williams (aujourd'hui Concordia) et au Centre Saidye Bronfman, sous l'égide de Gary Coward et Bill Vazan pour Sir George Williams et de Zoe Notkin et Arthur Bardo pour le Centre Saidye Bronfman. ■ Ce n'est que plus tard, beaucoup plus tard, que le milieu reconnaît l'arrivée de l'art

Il faudra toutefois attendre février 1971 avant qu'une manifestation montréalaise, au regard de sa conception et de son organisation, ne traite de « procédé, système et concept »

conceptuel. Et là encore, il suffit d'avoir vécu le temps de *Québec 75* pour comprendre les résistances à toute problématique qui échappait à cette conception étroite de l'art voulant que les œuvres s'inscrivent dans un continuum historique quasi stylistique: pour le Québec, Borduas et les Plasticiens. ■ Chez les Montréalais francophones, l'intérêt pour l'art conceptuel résidait dans sa capacité d'annoncer la « mort de l'art », sa « dématérialisation », pour citer Lucy Lippard, la critique américaine qui admettait une même naïveté dans un



Segment Montréalais de La Ligne Trans-Canadienne. Le 10 janvier 1970. Musée d'art contemporain. Avec l'aimable permission du Musée du Québec.

ouvrage publié en 1973. Au Québec, 1970 sonnait de l'heure la participation en art, comme en témoignent les expositions de Serge Tousignant et Cozic en janvier, Boisvert en mai, également présentées au Musée d'art contemporain.

Presque au même moment, en janvier 1970, Bill Vazan installait un des huit points de sa « Ligne Trans-Canada » au Musée d'art contemporain. En septembre, Gary Coward présentait au Concours artistique du Québec 1970 un *earthwork*, genre d'œuvre dont la production était courante à New York et, surtout, en Europe.

Les organisateurs de 45°30'N – 73°36'W eurent à solliciter la participation de francophones. C'est ainsi que Serge Lemoyne, Jean-Marie Delavalle (dont les œuvres étaient toutefois perçues dans le milieu comme un prolongement plasticien en sculpture), Françoise Sullivan et Serge Cournoyer s'ajoutèrent aux Vazan, Coward, Arno Mermelstein, Paul Laberge, Tom Dean, Mervyn Dewes, Harold Pearse, Claude Magnan et Dennis Jones, pour ne nommer que ceux-là. Le débat au Québec portait alors davantage sur le droit à la survie pour l'artiste que sur la primauté de l'art.

Il faut donc accepter que le Québec soit exclu d'une entreprise qui trace une perspective de l'art conceptuel. Nous ne faisons pas le poids, même si la pièce de Les Levine, présentée à Sir George Williams en février 1971, affichait une certaine poésie. Toutefois, le fait qu'aucun artiste canadien n'a été retenu dans la sélection n'a aucun sens.

En guise de monument à la physicalité, on aurait pu y inclure, par exemple, l'ensemble présenté par Michael Snow à *Aurora Borealis* s'inscrivant dans le prolongement de ses films des années 60, *New York Eye and Ear Control* (1964) et *Wavelength* (1966-1967) ou de son exposition tenue au début de 1968 à la Poindexter Gallery, à New York. Une œuvre comme *Authorization* (1969) indique une des perspectives concrètes inaugurées par la pratique de l'art conceptuel.

Il faudrait aussi parler de toute la production de la N.E. Thing Co., une entreprise artistique lancée sous le couvert de l'anonymat par Ian et Elaine (plus tard Ingrid) Baxter, dont les premières œuvres originent de Vancouver. Les organisateurs de la présente exposition ne peuvent aucunement justifier l'omission de ces artistes d'autant plus que leurs œuvres avaient été présentées au Musée des beaux-arts du Canada, en juin 1969, sous le titre de *Look at the N.E. Thing Company / Voyez la Compagnie N.E. Thing*. De plus, un rapport des activités, incluant documentations et conférences, avait été publié.

Le Canada anglais fut un des hauts lieux de l'art conceptuel. Déjà, en janvier 1970, la Vancouver Art Gallery inaugurait 955,000, une exposition organisée par Lucy Lippard. Il faut aussi se rappeler le rassemblement permanent d'artistes à la Western Front tout au long des années 70. Enfin, des artistes aussi présents que Ian Wallace et Jeff Wall vivent toujours à Vancouver.

À l'Est, comme pour fermer la parenthèse, le Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax, fut une institution dynamique aussi longtemps qu'il adopta un enseignement jumelé à la recherche expérimentale. Ses activités d'édition sont particulièrement éloquentes à cet égard avec la publication, dans les années 70, d'ouvrages sur Simone Forti, Snow, Haacke, Reich, Rainer, etc. Des artistes de cette région, il faut retenir les noms de Gerald Ferguson ou de John Greer.

En fait, il est impensable pour l'historien de l'art conceptuel d'en faire un survol sans relire les parutions de la revue *Artscanada* qui fut un témoin majeur des développements de l'art de la fin des années 60 et du début des années 70. Ces textes, comme l'œuvre des artistes déjà nommés, pourraient même offrir matière à une autre exposition sur l'art conceptuel. Si l'on exclut Snow, Tom Dean ou Jeff Wall, on retrouvait alors la simplicité initiale de ces œuvres où ce sont d'abord les idées et leur organisation qui avaient priorité.

Historien de l'art, critique et conservateur, Normand Thériault a signé plusieurs publications et organisé de nombreuses expositions. Depuis plusieurs années, il contribue à l'histoire de l'art du Québec.

présentation de pièces tirées de la collection permanente.

Du reste, des espaces d'accueil et des activités didactiques sont prévus pour parfaire davantage la vocation pédagogique de l'insti-

(Suite) POSITIONS ET PROPOSITIONS

tution. Les publications constituent déjà un outil privilégié pour assurer une plus grande visibilité aux activités de l'établissement et le Musée entend perpétuer cette riche tradition. De même, l'établissement souhaite pouvoir multiplier les recherches et les publications des conservateurs du Musée ou des critiques ou des théoriciens qui contribuent de façon essentielle à la connaissance de l'art actuel.

Et puis, il y a le Centre de documentation qui sera lui aussi aménagé pour en faciliter la fréquentation et l'utilisation maximale. On y retrouvera bien sûr le fonds Paul-Émile-Borduas, riche de 12 500 documents et les 5 000 dossiers sur les artistes canadiens et étrangers, sur les musées, les galeries et les activités des centres d'exposition nationaux et internationaux. On y retrouvera aussi une collection sans cesse enrichie de monographies, de catalogues d'expositions, de diapositives et de photographies.

Le Musée aura aussi la priorité d'accès à un nouveau théâtre de 350 places, intégré au complexe architectural. On entend y présenter des conférences et y tenir des colloques. Dans un espace aménagé pour recevoir toute forme d'expression artistique contemporaine, ou souhaite aussi offrir une chance unique aux spectacles les plus innovateurs, animé par un désir de confrontation avec le présent et avec les formes héritées.

L'élargissement historique

Pour faire dans le contemporain, par manque d'espace et par soumission à une idéologie de la rupture et du nouveau, dans le passé, nous avons trop souvent délaissé le passé. C'est que comme le moderne, davantage que lui, le contemporain ne constitue pas une notion objective de datation. Le paradoxe est évident mais il n'est pas inutile de le rappeler, encore une fois: notre institution est d'autant plus singulière qu'elle se dévoue entièrement à la « muséification » de l'art contemporain. Quelle drôle d'affaire! Cheviller à un même projet l'art qui passe et l'établissement qui témoigne du temps passé; faire de l'inactuel avec l'actualité; en quelque sorte, établir le projet paradoxal d'une « tradition » de ce qui se veut contemporain, résolument contemporain.

Bien sûr, on nous l'a assez répété, le contemporain, comme le moderne, encore davantage que lui, c'est la rupture. Et cette rupture est irrémédiable, irrécupérable. Pourtant, il est possible de suivre le déroulement de cette rupture, des failles successives de ce mouvement qui va d'une innovation à l'autre. En fait, ce projet de faire l'histoire de la « tradition contemporaine », de celle d'hier et de celle d'aujourd'hui, ne peut impressionner que les prestidigi-

tateurs de la pensée historique et esthétique. Ceux qui ne se posent jamais la question de savoir comment un établissement comme le nôtre est en droit de traiter l'actualité artistique. Ceux qui ne comprennent pas que le Musée d'art contemporain de Montréal tient une chronique sur notre époque paradoxale.

Pour faire ce travail, pour graver dans la mémoire collective ce que nous sommes maintenant, ce que nous étions hier, notre institution s'est dotée d'une politique claire, raisonnée et raisonnable, bien que subjective et discutable. Le Musée d'art contemporain de Montréal met l'accent depuis quelques années sur l'acquisition et la présentation d'œuvres créées après 1939. Les nouveaux locaux vont donner les moyens d'actualisation concrète de cette balise. Les salles consacrées à la collection permanente et celles réservées aux expositions temporaires vont articuler une véritable « histoire contemporaine », vont enfin permettre de suivre le fil qui relie les interrogations d'aujourd'hui aux réponses d'autrefois.

Voilà donc une deuxième règle de conduite pour le « nouveau » Musée d'art contemporain de Montréal: non pas l'apologie du nouveau à tout prix mais le représentatif dans le présent, mais le passé et le contemporain, en même temps, dans la même institution.

Cela aussi nous l'avons trop souvent oublié. De sorte qu'à notre isolement « géographique » a aussi trop souvent correspondu une sorte d'isolement « historique ». À partir de 1992, dans ses vastes locaux, le Musée entend cependant se soumettre à cette volonté de mise en correspondance des courants qui ont traversé et qui traversent la société. C'est par elle que l'institution réussit véritablement à aller au-delà de son rôle de gardien et de collectionneur d'objets merveilleux et insolites, jusqu'à s'ériger en promoteur du questionnement et du défi artistique actuel, au profit de tous. De par sa vocation spécifique, dans sa contemporanéité nécessaire, le Musée cherche et réussira bientôt encore mieux à servir de cadre dynamique, d'espace de dialogue entre l'artiste, son œuvre et son milieu, de plus en plus ouvert, de plus en plus global. Qu'on se le dise: au centre-ville, le Musée d'art contemporain de Montréal va assumer pleinement ses responsabilités, à contresens des isolements néfastes, en pleine ouverture sur Montréal et sur le monde.



Marcel Brisebois. Photo: Ron Diamond.

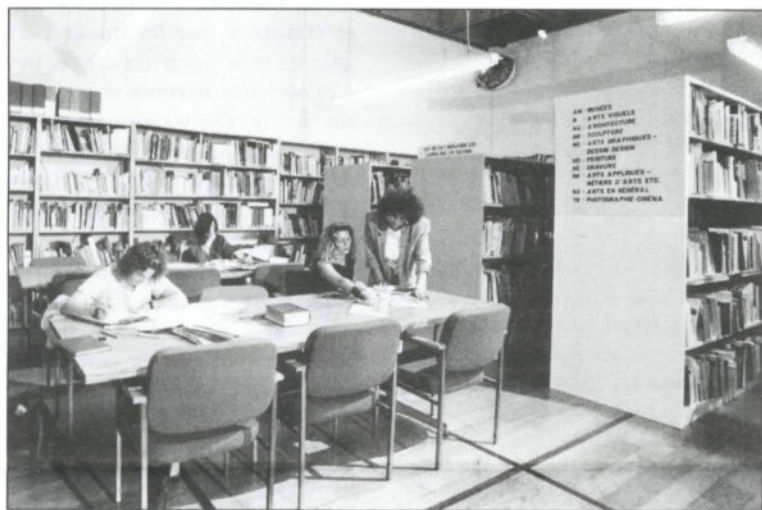
Activités familles-amis

FRANCE AYMONG

Un secteur du Musée

LE CENTRE DE DOCUMENTATION

MICHELLE
GAUTHIER



Régine Francoeur et Johanne Lefebvre, bibliotechniciennes.
Suzanne Tremblay, chercheuse et Gabrielle Bolog, stagiaire.
Photo: Denis Farley.

LE PREMIER SEPTEMBRE 1990, le Centre de documentation du Musée d'art contemporain de Montréal se joindra au réseau informatisé des bibliothèques gouvernementales du Québec. Il s'agit d'un événement important pour tout le secteur de la recherche au Musée. Les possibilités offertes par l'informatique vont permettre de réorganiser les services et de les inscrire à l'intérieur d'un concept dynamique d'information spécialisée dans le domaine de l'art contemporain québécois et canadien.

Deux événements majeurs ont provoqué une analyse systématique des ressources, besoins et politiques du Centre de documentation après 25 ans d'existence: l'impact de la nouvelle technologie sur le monde de la documentation et la perspective du déménagement au centre-ville. Créée en 1965, la bibliothèque (on désignait alors ainsi l'actuel Centre de documentation) se définissait d'abord et avant tout comme un dépôt de documents imprimés. Depuis, les choses ont bien changé... Partout l'informatique a profondément modifié la gestion des collections, la diffusion de l'information et même les besoins des chercheurs. Tandis que les supports documentaires se diversifient (et peut-être encore davantage dans le domaine de l'art contemporain), la masse des informations mises en circulation augmente de façon spectaculaire contrairement aux ressources matérielles nécessaires pour les acquérir. Une nouvelle philosophie s'impose, basée sur un partage efficace et une exploitation optimale des ressources disponibles.

Dans le cadre du projet d'informatisation, le premier objectif visé concerne l'organisation de la collection. Le fonds documentaire actuel (au moins 22 000 monographies et catalogues d'exposition, 290 titres de périodique, 36 000 diapositives, 300 vidéos-cassettes, 245 audiocassettes et 7 800 dossiers documentaires) constitue une source potentielle d'information absolument unique. Il s'agit donc d'abord et avant tout de restructurer l'étonnante quantité et variété de documents acquis au fil des ans et d'y fournir un accès précis et rapide.

Parallèlement, un programme intensif de développement de la collection devrait permettre de combler progressivement les lacunes identifiées de façon à répondre aux attentes des usagers. Les dossiers documentaires jouent un rôle important à ce niveau et des efforts particuliers ont été consacrés depuis trois ans pour rationaliser l'acquisition et le traitement de la documentation éphémère. D'une part, une agence de coupures de presse assure le dépouillement des quotidiens canadiens et, d'autre part, toute la documentation éphémère en circulation dans le Musée se retrouve finalement au Centre où le personnel procède à son indexation. Les dossiers documentaires peuvent contenir des brochures, dépliants, cartons d'invitation, coupures de presse, notes manuscrites, corres-

pondance et catalogues d'exposition de moins de 30 pages. Depuis octobre 1988, une équipe de bénévoles fournit un appui au niveau du classement des éléments retenus. Cette aide très appréciable permet de mettre rapidement les données les plus récentes à la disposition des usagers. Plusieurs artistes et organisations (centres d'exposition, associations, regroupements d'artistes, etc.) participent régulièrement à la mise à jour de leur dossier soit en inscrivant le Centre de documentation sur leur liste d'envoi, soit en faisant une visite annuelle pour apporter les documents les plus récents. Ils utilisent ainsi un moyen simple et efficace de faire connaître leur travail. Depuis bientôt 15 ans, le Musée participe aussi à un réseau international d'échange de publications et reçoit ainsi régulièrement les catalogues d'expositions de plus de 250 centres d'expositions nationaux et internationaux. Ce mode privilégié d'acquisition vient compenser pour les budgets toujours trop limités dans le domaine de la culture.

D'abord mis sur pied pour le personnel du Musée, le Centre offre un service de consultation sur place à une clientèle extérieure constituée surtout d'artistes, professeurs, étudiants, journalistes, collectionneurs et visiteurs des expositions du Musée. Du mardi au vendredi, de 10 heures à 17 heures, les personnes intéressées peuvent se présenter sans frais et

sans rendez-vous. La salle de lecture comporte 16 places assises, les rayons sont ouverts et un préposé à la référence se fait un plaisir de répondre aux demandes d'information. Michelle Gauthier, bibliothécaire, Johanne Lefebvre et Jacqueline Bélanger, bibliotechniciennes, forment une équipe enthousiaste soutenue par une philosophie de travail où les services à l'utilisateur viennent en priorité. À l'intérieur du plan quinquennal de développement du Centre, de nombreux projets s'inscrivent dans ce sens. Évidemment, il faut procéder par étape mais, une fois la collection bien structurée et toutes les tâches informatisées, il deviendra possible d'envisager l'accès à d'autres banques de données, la mise en place d'un service de diffusion sélective de l'information et l'établissement d'une base de données portant sur les activités du Musée. Autant de moyens pour le Centre de documentation d'accomplir sa mission de repérer, acquérir, préserver, organiser et transmettre l'information nécessaire à la réalisation des objectifs du Musée et ce, de façon rapide et efficace.

Michelle Gauthier est bibliothécaire, responsable du Centre de documentation depuis 1987. Auparavant, elle travaillait comme bibliothécaire-archiviste à la collection canadienne d'architecture de la bibliothèque Blackader-Lauterman de l'Université McGill.

POUR UN MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL INTERACTIF...

Cet automne, les visiteurs auront la surprise de voir des jeunes de 11 à 16 ans prendre la parole et agir en tant que personnes-ressources, démontrant par la même occasion que l'art contemporain est loin d'être réservé à une élite. En effet, à l'ère du musée interactif, le besoin se fait sentir de rendre le public de plus en plus complice des activités que notre musée développe. Déjà, au mois d'août dernier, une première activité allant en ce sens était organisée par le Musée. 37 492 chaussures noires de grandeur 38 proposait aux visiteurs de contribuer pendant tout l'été à son avènement, par l'envoi de cartes postales, faisant par la suite l'objet d'un tri auquel le public était invité à participer.

Rappelons, pour ceux et celles qui ne les fréquentent pas encore, que l'objectif principal des activités familles-amis est d'offrir au public de tout âge la possibilité de vivre un contact plus enrichissant avec les œuvres présentées par le biais d'expériences spéciales. Celles-ci reprennent d'ailleurs certains aspects de démarches artistiques tirées des expositions, dans un contexte où les rapports humains sont mis de l'avant. Que ce soit en vivant une expérience avec des artistes, des professionnels du Musée ou avec des personnes-ressources en provenance du public visiteur, chacun, qu'il soit ou non spécialisé dans une discipline touchant l'art contemporain, prend ainsi conscience de sa compétence et des atouts personnels qui le rendent tout à fait apte à vivre l'art actuel ou, plus généralement, l'art contemporain.

En lisant ces quelques lignes, il vous est venu à l'idée que vous et vos amis seriez disponibles pour une expérience muséale lancée par le Musée et au cours de laquelle vous seriez personnes-ressources? Communiquez avec nous par téléphone en composant le 873-5267 (Manon Guérin) ou écrivez-nous à l'adresse suivante:

« Personnes-ressources » France Aymong, Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, Montréal (Québec) H3C 3R4

DES CHOSES ET DES MOTS

Bee Saint-Gaudens, Virginie Kaugh, Gregory Courtois, Mathieu Jalbert et Alexandra Alarie, du Collège français de Longueuil, invitent chaleureusement le public de tout âge à partager leur nouvelle passion: l'art conceptuel. Les visiteurs auront le plaisir d'y regarder une œuvre tout à fait inhabituelle, créée par ces jeunes de 10 et 11 ans et intitulée *Le mot mot*. De même, ils pourront échanger commentaires et expériences portant sur le rapport entre langage et objet, une problématique développée en art conceptuel et représentée dans certaines œuvres de l'exposition. À couper le souffle de celles et ceux qui croient encore que l'art contemporain est hermétique et difficile d'accès...

16 septembre, de 13 heures à 17 heures

!XUEIGATNOC

À cette occasion, la passion du verbe et de la fantaisie attrapera tous les visiteurs. C'est du moins ce qu'espèrent Nathalie Soucy, Stéphan Simoneau, Tannada Tan, Tannaka Tan et Cathy Charest, des jeunes de la polyvalente Lucien Pagé de Montréal, qui agiront à titre de personnes-ressources et performeurs lors de cette activité se déroulant au Musée. Ne soyez donc pas étonnés si une femme ou un homme d'affaires à mallette vient vous entretenir d'un sujet dérisoire dans une langue inconnue. Ces personnages seront ravis d'entendre votre réponse, autant que possible dans leur langue... Mots, lettres, chiffres, additions, soustractions, multiplications sortent des tableaux et se bousculent soudainement en sons. Pour explorer diverses facettes de cette étrange passion élocutrice, aucune expérience n'est requise.

14 octobre, de 13 heures à 17 heures

Tous sont bienvenus à ces activités gratuites. Les jeunes de 13 ans et moins doivent être accompagnés d'un adulte.

Entrevue avec Jacques Giraldeau

DANIELLE LEGENTIL

LE 23 SEPTEMBRE prochain, le Musée propose le visionnement des films *Le tableau noir* et *La toile blanche* en compagnie du réalisateur Jacques Giraldeau. Cette entrevue amorce la discussion avec le réalisateur. ■ *L'art et l'argent* (*Le tableau noir* ou *Collage 4*, *La toile blanche* ou *Collage 5*), une production de l'Office national du film du Canada, avec la participation de Pierre Ayot, Christiane Baillargeon, Marcel Brisebois, Joceline Chabot, Christiane Chassay, Gilles Daigneault, Pierre Dansereau, Charles Daudelin, René Derouin, Iégor de Saint-Hippolyte, Denise Désautels, Martine Deslauriers, Michèle Drouin, Alain Dubuc, Madeleine Forcier, Michel Goulet, Gilles Hénault, Michal Hornstein, Claudette Hould, Jean-François Houle, Paul Hunter, Serge Joyal, Michel Lagacé, Andrée Laliberté-Bourque, Bernard Lamarre, Pierre Leblanc, David Mach, Michel Martin, Louise Masson, Denys Morisset, Catherine Pehudoff, Violaine Poirier, Louise Prescott, Jean-Paul Riopelle, Richard Riverin, Yves Robillard, Marcel St-Pierre, Takanori, Pierre Théberge, Normand Thériault, Shirley Thomson, Harold Town, Armand Vaillancourt, Henk Visch.

Jacques Giraldeau comment avez-vous fait votre choix d'intervenants?

Mon drame, c'est l'incapacité d'inclure autant de gens que je voudrais! On part d'intuitions, parfois on se trompe, parfois on corrige. J'aurais pu faire la même démonstration avec d'autres intervenants. Vous savez, quand on monte un film comme ça, il y a les gens qu'on connaît, je pense à Yves Robillard qui était dans *Bozarts*. C'était pour moi une sorte de continuité et une sorte d'évolution parce qu'il est un témoin de la société québécoise depuis 20 ans. Il y a les besoins, les événements qui sont liés à l'actualité, il y a aussi la disponibilité des artistes. J'aurais aimé tourner avec Raymond Lavoie qui était dans *Collage 2*. Il y aurait eu là aussi une sorte de continuité mais Raymond préférerait alors ne pas se manifester parce qu'il était dans une période où il préférerait garder le silence. J'ai choisi parmi les artistes qui avaient des expositions en cours (1988), de sorte que je pouvais montrer leurs œuvres. Pour moi, c'est important de toujours rattacher le système à la création, si on ne veut pas faire un film de spécialistes. Parce que c'est la seule justification finalement: les œuvres et la création. **J'ai peut-être déploré l'absence des médias...**

C'est un choix que j'ai fait. C'était aborder un autre volet: de quelle façon la création arrive-t-elle au grand public en dehors de l'œuvre elle-même? Il y aurait un film à faire uniquement là-dessus. **Mais, dans les interventions, personne n'a mentionné cet aspect-là et pourtant on sait la place que peuvent prendre les médias ou les conservateurs pour monter une carrière.**

Absolument. J'en étais conscient mais je n'avais pas de place. J'ai laissé de côté les ateliers collectifs. J'ai aussi laissé de côté tout ce qui était faussaire, volet important qui aurait pu rentrer dans un film comme celui-là, mais délibérément mis de côté parce que je n'avais pas de place. **Et votre choix d'artistes?**

Les artistes que j'ai choisis, ça c'était très conscient. Par exemple pour *Le tableau noir* j'ai choisi Paul Hunter, un artiste originaire de Québec, qui s'en vient à Mont-

réal et poursuit à New York une carrière internationale, Denys Morisset, l'artiste local qui a passé toute sa vie à Québec et enfin Takanori, peintre japonais qui aspire à une carrière internationale. Pour moi, c'étaient trois bons exemples représentatifs. Pour *La toile blanche*, de jeunes artistes participant au symposium de la nouvelle peinture à Baie St-Paul, des artistes en pleine ascension et des artistes depuis longtemps reconnus.

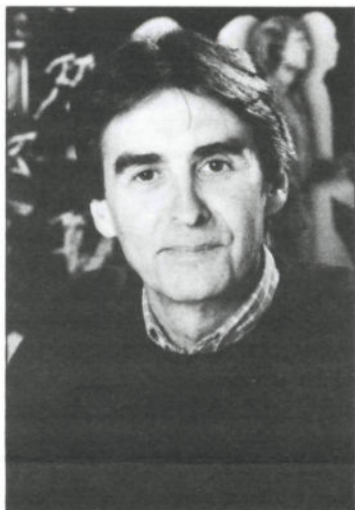
L'entretien avec Charles Daudelin est un des meilleurs passages. J'aurais aimé partir de cette entrevue et savoir ce que les autres artistes en pensent...

C'est le problème d'un film, au fond on n'en finirait jamais. Habituellement on fait les tournages en même temps. Quand on arrive au montage, le film est déjà tourné. Et ce n'est pas possible pour des raisons strictement financières de repartir et d'aller tourner autre chose. À ce moment-là, c'est déjà un autre film. En télévision, par contre, c'est possible.

À la question que vous avez posée aux artistes sur leur rapport avec l'argent, la plupart répondent passablement la même chose: l'argent pour le pain, pour l'atelier, mais Daudelin va plus loin, pose les problèmes de reconnaissance, de commandes.

Mais, dans un film comme celui-là, c'est peut-être important de poser les questions, mais ce n'est peut-être pas important d'y répondre tout le temps parce qu'il y a une suite à cela et il y en a eu dans ce cas-là. Daudelin était réticent à assister à la première. Il est venu le lendemain. Déjà, à la première projection, il y a des sculpteurs en particulier qui sont venus me trouver « Ah! bravo Daudelin, on l'appuie. Je vais lui écrire » et le lendemain il y avait des tas de gens qui sont allés lui serrer la main « Je suis d'accord avec toi ». La question posée a trouvé une réponse dans le milieu.

Par d'autres voies. Comme Normand Thériault qui posait la question des investissements dans les constructions des musées et ce qu'il en reste aux artistes pour produire les œuvres? Je ne tiens pas personnellement à répondre parce que ce serait une réponse et qu'il y en a plusieurs, et qui la donnerait, la réponse?



Jacques Giraldeau, cinéaste. Avec l'aimable permission de l'Office national du film du Canada. Alain Dubuc / Bernard Lamarre. Photo tirée du film *Le Tableau noir*. Production de l'Office national du film du Canada. Photo: Jean-François Leblanc.



J'aime mieux poser la question et qu'une fois le film fait, des réponses viennent: rencontres, projections, discussions. Un film est là pour éveiller, pour pointer les choses. C'est comme le Musée. Vous parlez de la responsabilité du conservateur. Je me suis demandé si je parlais des musées. Évidemment, j'ai abordé la question puisque ça touche directement le public. Dans la majorité des cas, le grand public, c'est à travers les musées qu'il entre en contact avec les œuvres d'art. Pas dans les galeries. C'est dans les grandes expositions en particulier. Ça devient tout à coup comme un spectacle...

Vous avez bien couvert les musées. Jusqu'à un certain point. On aurait pu me le reprocher. J'aurais pu aller plus loin et y inclure la responsabilité du Musée par rapport au prix élevé des œuvres. Je pense à l'institution The Getty qui vient d'acheter *Les Iris*.

Votre tournage arrive un an plus tôt que l'achat du Barnett Newman...

Il y a tout l'aspect politique. Quand on fait un film comme celui-là, il faut se servir de l'actualité pour tourner. Mais la démonstration reste la même.

Une autre démonstration troublante dans votre film, œuvres d'art ou objets ayant appartenu à un artiste: le collectionneur est prêt à payer des prix exorbitants. S'agit-il de fétichisme dans les deux cas?

J'ai présenté trois types de collectionneurs. D'abord un collectionneur d'œuvres classiques, des col-

lectionneurs d'art contemporain et un artiste (Warhol) collectionneur d'objets qui ont pris de la valeur parce que lui appartenant. Si c'était moi qui collectionnais et qui vendais, ça n'aurait aucune valeur! Alors, au fond, c'est ça, il y a une forme de sacré dans l'art, une forme de religion, de pouvoir magique que l'artiste reconnu confère aux objets et qui constitue une partie du marché.

Qu'importe qu'il s'agisse d'une œuvre ou d'un objet ayant appartenu à l'artiste, on voudra avoir cette chose-là presque au même prix.

Exactement. C'est l'ex-voto, Le Saint-Suaire a recouvert le Christ, si on peut acheter une partie du Saint-Suaire mais tout le mythe, au fond, c'est le mythe de l'artiste.

Et la place que vous accordez à Borduas. Qu'est-ce que vous avez voulu nous dire par rapport au marché de l'art?

Pour moi, c'est la fin d'un cycle. Ça se situe dans une perspective historique; peut-être que les gens qui ont connu cette période de la révolution tranquille, d'avant la révolution tranquille, toute l'évolution de la société au Québec, peuvent comprendre cet aspect d'un cycle mais pour les gens de ma génération, c'est la fin d'une période. Je pense qu'on ne parlera plus jamais de la même façon de l'argent ou de tout ce qui entoure le marché de l'art. Entre *Refus Global* et l'inhumation des cendres de Borduas, c'est un symbole, la fin d'une période. Ça n'a rien à voir peut-être avec les grandes

phases de l'histoire de l'art au Québec mais, du point de vue sociologique, c'est important.

La revendication des artistes à vivre de leur art...

Qui est une chose normale. Borduas ne situait pas le débat à ce niveau-là, mais il est évident que toute son action visait le statut de l'artiste, une autonomie de la pensée et que normalement, dans toute société bien organisée, il va de soi que celui qui produit peut en vivre.

Filmographie de Jacques Giraldeau sur l'art, les artistes et la société québécoise:

- La forme des choses* 1965, 16 mm, 9 min 56 s
- Les fleurs c'est pour Rosemont* 1969, 16 mm, 51 min
- Bozarts* 1969, 16 mm 58 min 5 s (collage 1)
- Faut-il se couper l'oreille?* 1970, 16 mm, 27 min 50 s
- La fougère et la mouille (collage 2)* 1974, 16 mm, 57 min 50 s
- La toile d'araignée (collage 3)* 1979, 16 mm, 117 min 15 s
- Le tableau noir (collage 4)* 1989, 16 mm, 72 min 56 s
- La toile blanche (collage 5)* 1989, 16 mm, 69 min 52 s

Productions de l'Office national du film du Canada.

Soulignons que le Musée d'art contemporain de Montréal a présenté la filmographie des œuvres de Jacques Giraldeau, en janvier 1987, à l'occasion de l'exposition *Graff 1966-1986*.

Bibliographie:

Couture, F., Gauthier, N., Robillard, Y., Le marché de l'art et l'artiste au Québec, Québec, ministère des Affaires culturelles, Service gouvernemental de propriété intellectuelle et du statut de l'artiste, 1984, 179 p.

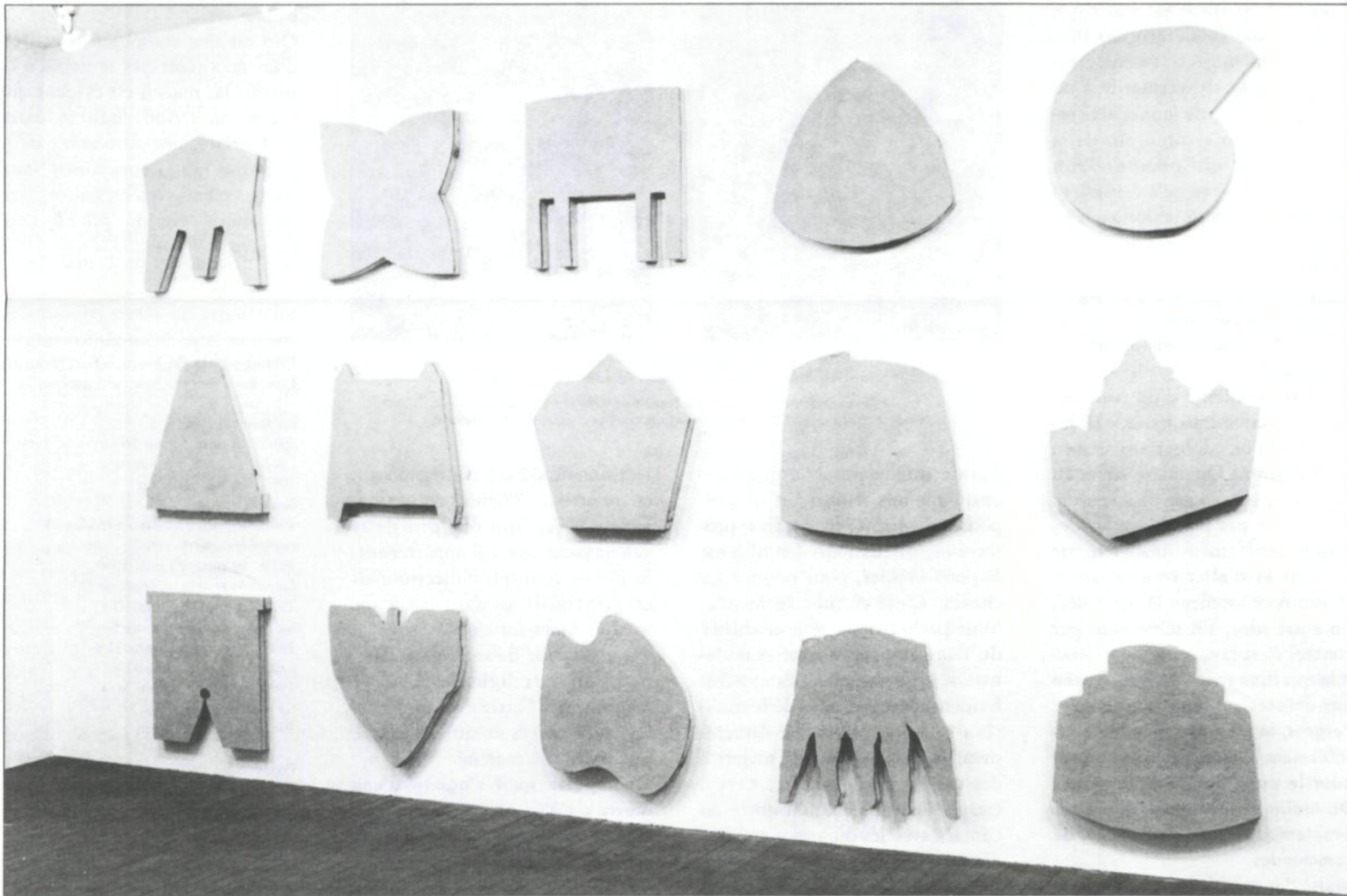
Gauthier, N., Vivre des arts visuels: guide à l'intention des artistes en arts visuels, Québec, Publications du Québec, 1989, 91 p.

Moulin, R. et al., Les artistes: essai de morphologie sociale, Paris, Documentation française, 1985, 120 p.

Moulin, R., L'identification de l'artiste contemporain, La condition sociale de l'artiste: XVI^e-XX^e siècle, Actes du colloque du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985, Saint-Etienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1987, p. 121-131.

S U Z A N N E L E M I R E

D'ENTRÉE DE JEU, l'œuvre de Guy Pellerin intitulée *Registre no 2, inscription de choses et de lieux*, que vient tout juste d'acquérir le Musée d'art contemporain de Montréal, se présente comme une grande mosaïque de formes les plus diversifiées. La difficulté à identifier ces formes à la fois géométriques, anthropomorphiques et organiques donne à l'ensemble de l'œuvre un côté mystérieux et poétique qui interpelle le spectateur. À qui connaît déjà le travail de Pellerin, les 15 éléments qui composent *Registre no 2, inscription de choses et de lieux* apparaissent comme une synthèse du vocabulaire formel que l'artiste a développé au cours des 10 dernières années. Ogive, étoile, feuillage, lit, tour, spirale, rhizome et coquillage se dévoilent à travers la découpe du bois qui dessine la forme et fait naître le motif. D'une épaisseur de six centimètres, ces motifs-silhouettes se détachent distinctement du mur qui agit comme écran ou toile de fond. Meticuleusement schématisés et travaillés, les « objets, choses et lieux », qui ont servi de point de départ à l'élaboration des pièces, se transforment au point

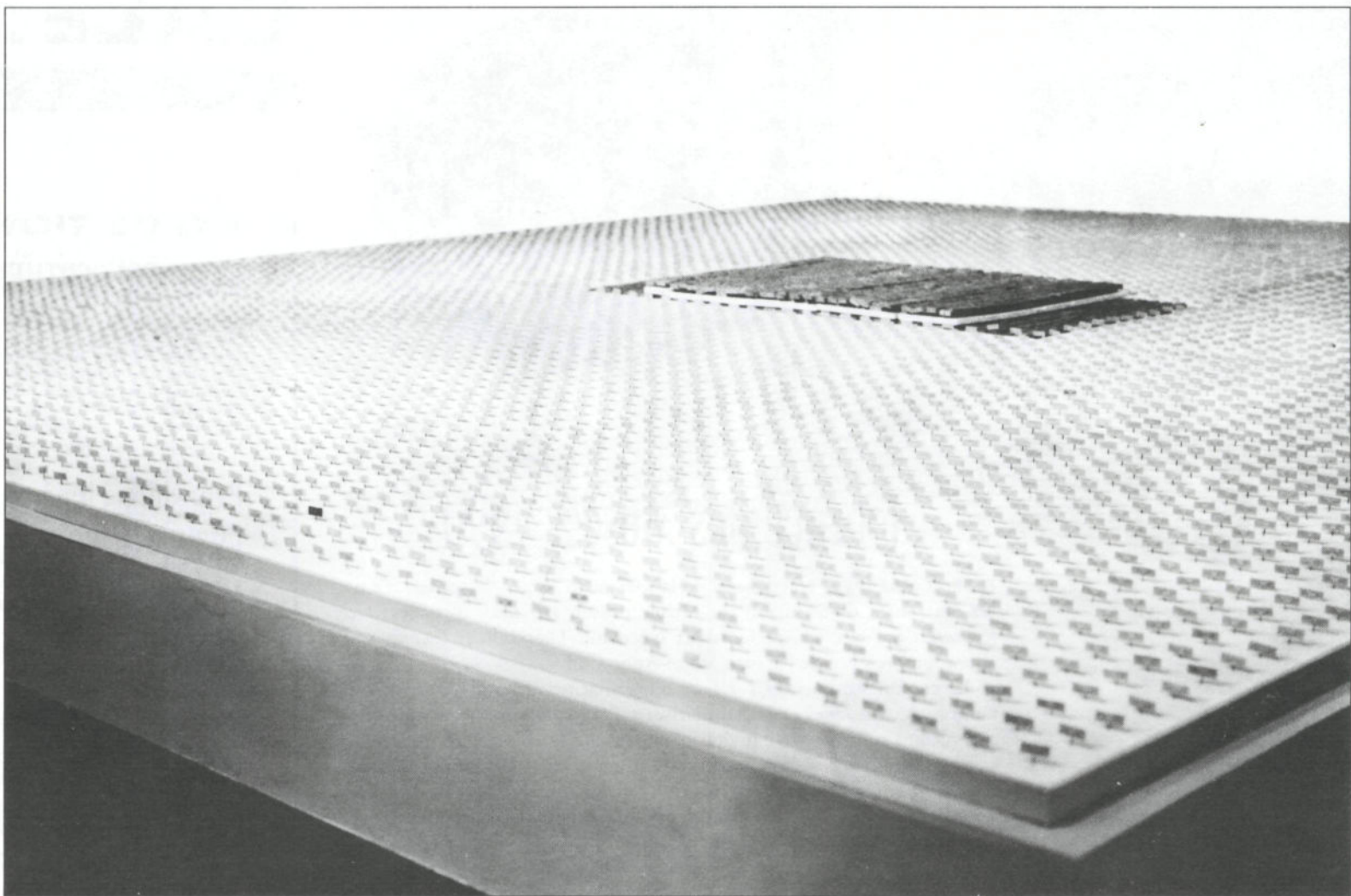


Guy Pellerin.
*Registre no 2,
 inscription de choses
 et de lieux*, 1989.
 Bois, acrylique
 sur toile.
 15 éléments numérotés
 de 1 à 15.
 243 x 426 x 6 cm.
 Collection:
 Musée d'art
 contemporain de Montréal.
 Photo: Louis Lussier.

de devenir de pures métaphores visuelles. Il n'est pas nécessaire, pour l'appréciation de l'œuvre, de retracer la référence figurative ou matérielle qui a servi d'inspiration mais plutôt de se laisser imprégner par l'incongruité formelle et poétique des éléments. *Registre no 2, inscription de choses et de lieux* peut se lire comme une partition musicale sur un même thème; la monochromie de l'œuvre (toutes les pièces sont peintes en jaune Turner) fait ressortir la variation des motifs et les rapports rythmés et harmonieux qu'ils nourrissent entre eux. Les relations de dualité, d'apparement, de contraste et de complémentarité que l'on retrouvait dans la série des diptyques et qui jalonnent toute la production de l'artiste se trouvent ici multipliées et décuplées. Ajoutons que la surface est légèrement texturée et témoigne du goût de l'artiste pour la matérialité de la peinture. En définitive, cette récente acquisition du Musée marque un moment charnière dans la production de Guy Pellerin et rend compte de la vitalité créatrice et significative de la peinture québécoise actuelle.

IL Y A PLUS DE 10 ANS maintenant, Rober Racine, passionné de littérature, a rêvé de planter littéralement le dictionnaire dans le paysage. Dans son immense *Parc de la langue française*, chacun aurait pu tourner librement autour des mots fièrement dressés du Maître-Livre, cheminer à sa guise dans le dédale des définitions, inventer son propre texte dans le geste même de le parcourir... Le Parc n'a toujours pas été planté. Peut-être le sera-t-il un jour. Mais, en une décennie, en attendant qu'on le réalise, le rêve lui-même est devenu œuvre et a engendré une des productions plastiques les plus riches de significations de notre panorama des arts visuels.

Cette production n'est pourtant en rien le but final de l'artiste. Elle n'est qu'advenue au long de



Rober Racine.
Le terrain du dictionnaire
A/Z, 1980.
Techniques mixtes:
styromousse, bâtonnets
de bois, carton et papier.
16 x 853,4 x 731,5 cm.
Collection: Musée d'art
contemporain de Montréal.

Un artiste québécois



Rober Racine: Pour une lecture nomade

J E A N D U M O N T

Rober Racine. Photo: Richard-Max Tremblay.

son véritable parcours. Rober Racine veut en fait devenir écrivain, et bien des questions se posent à lui. Quelle est la part de l'écrivain chez l'écrivain, par exemple, la part du littéral dans le littéraire, qu'en est-il du statut du discours, et bien d'autres? Peut-être parce qu'il est autodidacte ou, qu'à 32 ans, il est imprégné des idées de son époque sur la génération du sens, Racine a une manière très pratique, très expérimentale d'aborder les problèmes, de les prendre physiquement au mot, de les épuiser, même, et surtout quand ils présentent un aspect théorique. Son long détour par les arts visuels procède de cette technique.

Le projet du Parc n'était pas sa première incursion dans ce domaine. De 1978 à 1980, grand admirateur de Gustave Flaubert, il en avait patiemment recopié, à la main, l'œuvre tout entier, assumant ainsi la part physique du travail de l'écriture. Puis, à l'occasion du centenaire de la mort du grand écrivain, il traduit son roman *Salammô* dans une sorte de forme mathématique. Non pas en mettant en équations la littérature, mais en mettant en chiffres les structures physiques du récit. Il en compte, pour chacun des 15 chapitres, le nombre de mots, de phrases et de paragraphes. Il construit, sur ces données, les marches d'un immense escalier, une marche par chapitre, et l'installe au Musée des beaux-arts du Canada. Enfin, le 9 août 1980, au cours d'une performance qui dura 14 heures, il lut, à partir de son manuscrit, *Salammô* à haute voix, un chapitre par marche, effectuant ainsi, apparemment, la réalité physique du fameux « gueuloir » de Flaubert.

Il faut remarquer cependant que, dans la performance de Racine, la réalité physique de la lecture à haute voix est légèrement déplacée par rapport à celle du « gueuloir ». Chez Flaubert, elle est, en effet, *processus d'élaboration* de l'écriture, alors qu'elle devient, chez Racine, et sans qu'il n'y puisse rien, *exposition* de l'œuvre de Flaubert, tout en étant *processus* de son œuvre propre. Ces déplacements légers de la réalité, ainsi que ce que l'on pourrait appeler la « démesure » des projets, font d'ailleurs partie des constantes de sa production, qui la signalent comme œuvre.

La notion de la démesure est commune à de nombreux artistes. C'est d'ailleurs souvent elle, à cause de la crainte de l'inconnu qu'elle suscite, qui contribue à isoler ces artistes de la société au sein de laquelle ils exercent leur talent. Car l'inconnu va sans cesse croissant dans cette démesure.

Chez Rober Racine, la démesure est d'un autre ordre. Gigantesque, mais répétitive et obsessionnelle, elle ne va pas vers l'inconnu et ne contient rien de totalement étranger. Elle n'est faite que d'une *étrangeté* proclamée, dans sa totalité, dès l'amorce du projet. Celui-ci n'est plus ensuite que l'accomplissement, gestes après gestes semblables, de cette longue patience. L'aventure tient dans l'acceptation de ce connu et des contraintes qu'il impose.

Cette répétition, sans fin visible, d'un geste, toujours le même, qui, à proprement parler, met l'artiste « hors de lui-même », étonne peut-être le reste de la société, mais lui permet, malgré tout, de se reconnaître dans des

contraintes, des préoccupations et des comportements qui, à une échelle différente, ne sont plus ceux du spécialiste d'une discipline inconnue de la majorité, mais bien ceux du commun des mortels. L'art naît ici, non plus de l'exposition d'une part inconnue du réel, mais plutôt de la prise de conscience, par l'artiste, de la part d'inconnu qui existe au dedans de lui, et qui pourrait bien être le lieu d'une possible relation avec l'Autre.

Quel était donc, en effet, le lieu réel de la rencontre entre Rober Racine (également musicien) et Érik Satie lorsqu'en 1978, au cours d'une performance qui a duré 14 heures, le premier a répété au piano, 840 fois de suite, après les avoir transcrites 840 fois sur papier, les 152 notes de *Vexations*, une phrase musicale du second? Ce lieu était-il bien seulement la phrase de Satie sur la partition, et qui en désirait cette exécution répétitive?

Avec *Le Terrain du dictionnaire A/Z* et les *Pages-Mémoires*, ses dernières productions dans le domaine des arts visuels, Racine ajoute à son inventaire obstiné des réalités physiques de l'écriture une interrogation beaucoup plus radicale sur la réalité de ses contenus et sur le « statut d'autorité » du langage qui la constitue en discours.

Le Terrain du dictionnaire A/Z, conçu à l'origine comme une sorte de maquette pour le Parc de la langue française, est constitué des 55 000 entrées du Petit Robert, patiemment découpées dans les pages du dictionnaire, collées sur le même nombre d'étiquettes de carton fixées à l'extrémité de petits bâtonnets plantés verticalement sur une immense base horizontale. Toute la langue française dans les seules parenthèses d'un regard...

De cette entreprise particulière d'écriture, qui dura un an, il restait à Racine 2 130 pages de dictionnaire, trouées sans merci de tous les mots prélevés. En neuf années d'un travail insensé, intervenant sur ces pages de mille manières et selon des rythmes

évolutifs et des formules précises pour les fixer ensuite sur des miroirs, l'artiste en a fait les étonnantes *Pages-Mémoires*. Elles sont des sortes de lieux de passage rituels qui nous introduisent définitivement au cœur du fonctionnement même, non seulement des œuvres de Rober Racine, mais de celui de toutes les histoires, de tous les textes, et surtout de tous les discours, dont le système et

la loi de la langue avaient fait, jusqu'à présent, des univers clos et des sens fermés sur eux-mêmes.

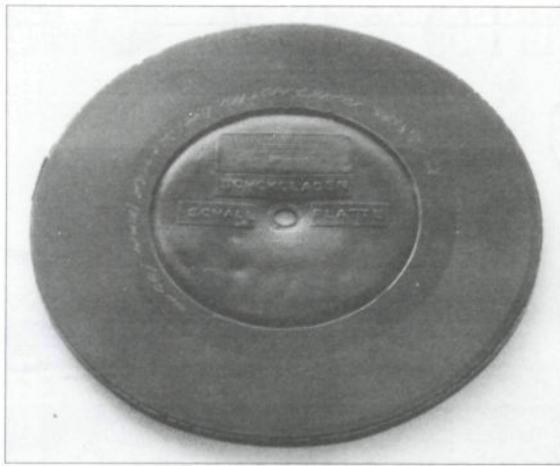
Quelle est la part de l'écrivain, par exemple, la part du littéral dans le littéraire, qu'en est-il du statut du discours, et bien d'autres?

Les *Pages-Mémoires* nous montrent que, aux prises avec ces systèmes, il est inutile de les détruire pour en reconstruire d'autres. Il faut seulement les ouvrir, sachant que leur autorité ne vient que de la loi qui les ferme. Savoir qu'il n'y a pas de vérité, dans les discours, mais seulement des effets de vérité dans les relations qu'ils ont entre eux. Les textes ne seront alors plus dangereux, et nous

chercherons en eux, moins le savoir des autres qu'une connaissance toujours plus grande de nous-mêmes. Nous n'aurons donc plus jamais fini de lire Platon...

Critique d'art, Jean Dumont suit attentivement, depuis plus de 15 ans, l'évolution de l'activité artistique au Québec. Il en a témoigné dans ses collaborations régulières à de nombreuses publications entre autres la revue Vie des Arts.

BROKEN MUSIC
4 NOVEMBRE 1990
AU 10 FÉVRIER 1991
Peter Lardong,
Disque en Chocolat,
1987. Chocolat.
Photo: Michel Pétrin.



Journée des Musées 1990

LE 27 MAI 1990, à l'occasion de la *Journée des musées*, le secteur d'animation et d'éducation du Musée présentait deux activités: *De l'installation*, avec l'historien d'art Normand Thériault et *Côté carton-jardin*, en présence de l'artiste Marie-Anne Cuff.

La conférence portant sur l'art d'installation a permis à un grand nombre de personnes de se familiariser avec cette discipline. L'auditoire a beaucoup apprécié cette invitation à partager la réflexion du conférencier qui a établi des rapports forts pertinents entre l'art d'installation d'aujourd'hui et certaines œuvres tirées de l'histoire de l'art de différentes époques. Rappelons que Normand Thériault a été conservateur pour l'exposition *Aurora Borealis*, organisée par le CIAC (Centre International d'Art Contemporain) en 1985. Il est aussi l'auteur de *De l'installation*, publié en 1987.

D'autre part, un grand nombre de visiteurs de tout âge se sont joints à Marie-Anne Cuff, une artiste québécoise pratiquant l'art d'installation. Au cours de la journée, cartons et couleurs ont peu à peu envahi l'entrée du Musée, serpentant jusqu'au jardin de sculptures ou formant des îlots. Le public fut ravi de pouvoir collaborer à une expérience en compagnie d'une artiste aussi débordante d'énergie et d'imagination. L'atmosphère de fête qui régna toute la journée fut en grande partie le résultat de l'esprit de collaboration de tous les participants. F.A.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Cité du Havre, Montréal
Québec H3C 3R4
Tél.: (514) 873-2878

Entrée libre
Toute contribution volontaire sera versée au fonds d'acquisition d'œuvres d'art de la collection du Musée.

Accès au Musée
En voiture: Autoroute Bonaventure au sud de la rue Université, sortie Cité du Havre, Port de Montréal et rue Pierre-Dupuy. Stationnement gratuit.
En autobus: S.T.C.U.M., ligne 168 à partir des stations McGill, Bonaventure et Square Victoria, tous les jours. Pour renseignements: A-U-T-O-B-U-S.

Horaires
Les expositions: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.
Le Centre de documentation: du mardi au vendredi de 10h00 à 17h00.
La boutique: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.
Le café: tous les jours de 11h00 à 16h00, sauf le lundi.

La Fondation des Amis du Musée

La Fondation des Amis du Musée est un organisme à but non lucratif qui a un rôle essentiel de soutien à la mission du Musée d'art contemporain de Montréal. Individus, sociétés et entreprises peuvent contribuer aux objectifs de la Fondation des Amis du Musée à titre de donateurs, de membres et de bénévoles. Adhésion annuelle à la Fondation, à titre de membre, incluant l'envoi gratuit du *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*: 25 \$ (étudiants et âge d'or 15 \$). Renseignements: (514) 873-4743.

Espace Réservé aux Artistes

PAUL HUNTER

GALERIE TIBOR DE NAGY, NEW YORK

À partir du 29 septembre

LOUISE PANNETON

TAPISSERIES, DESSINS, PEINTURES
MUSÉE PIERRE BOUCHER, TROIS-RIVIÈRES

Du 12 septembre au 8 octobre

Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal réserve un espace pour les artistes désireux de faire connaître leurs activités professionnelles. Les artistes dont les œuvres comptent parmi celles de la collection du Musée ou qui ont déjà exposé au Musée sont invités à nous faire part des lieux et des dates d'une prochaine exposition. Si le Musée devait faire un choix en raison de l'espace disponible, les premiers arrivés seraient les premiers servis (le cachet de la poste en faisant foi)!

Le Journal recevra les informations avant les dates de tombée suivantes: pour le numéro de novembre-décembre 1990: le 10 septembre 1990
janvier-février-mars 1991: le 1^{er} novembre 1990

Il sera fait mention du nom de l'artiste, du titre, du lieu et de la date de l'exposition ou de la présentation. Faire parvenir les informations à:
Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal
Musée d'art contemporain de Montréal
Cité du Havre Montréal (Québec) H3C 3R4

 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal est publié tous les deux mois par la Direction
CRÉDITS
Suzanne Bourbonnais • Conception et réalisation: Lucette Bouchard • Coordination: Colette Robitaille • Ont collaboré à ce numéro: France Aymong, Marcel Brisebois, Jean Dumont, Michelle Gauthier, Danielle Legentil, Suzanne Lemire, Normand Thériault • Révision: Paul Paiement, Jean-Yves Richard • Lecture d'épreuves: Jean-Yves Richard • Conception graphique: Lumbago • Typographie: Zibra • Impression: Interglobe • ISSN: 1180-128 x • Dépôts légaux: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada • Imprimé au Canada • 3^e trimestre 1990 • La reproduction, même partielle, d'un article du *Journal* doit être soumise à l'autorisation de la Direction des communications du Musée d'art contemporain de Montréal. • Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs. • *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* est disponible gratuitement au Musée. On peut se le procurer par la poste en s'y abonnant. • Abonnement: 15,00\$.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière de Communications Canada et du Conseil des Arts du Canada. • Directeur: Marcel Brisebois • Membres du conseil d'administration: Mariette Clermont, présidente, Sam Abramovitch, Luc Beauregard, Léon Courville, Manon Forget, Claude Hinton, Claudette Houli, Paul Noisoux, Marissa Nuss, Monique Parent-Dufour, Robert Turgeon.

Fonction du Musée: Le Musée d'art contemporain de Montréal a pour fonction de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation.
Loi sur les musées nationaux, art. 24.

EXPOSITIONS

L'ART CONCEPTUEL, UNE PERSPECTIVE jusqu'au 21 octobre

Plus de 30 artistes représentés dont Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner et le groupe Art & Language.
Une exposition conçue, réalisée et mise en circulation par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Un catalogue accompagne l'exposition.

Expositions itinérantes EWEN, GAGNON, GAUCHER, HURTUBISE, McEWEN: À PROPOS D'UNE PEINTURE DES ANNÉES SOIXANTE

du 25 août au 23 septembre

MacDonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario

PROPOS D'ART CONTEMPORAIN FIGURES D'ACCUMULATION

du 6 septembre au 7 octobre

Maison de la culture Marie Uguay, Montréal, Québec

du 17 octobre au 11 novembre

Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau, Québec

ACTIVITÉS D'ÉDUCATION

Activités familles-amis

DES CHOSES ET DES MOTS

16 septembre de 13 heures à 17 heures

!XUEIGATNOC

14 octobre de 13 heures à 17 heures

Films

L'ART ET L'ARGENT

Projection de films en compagnie du réalisateur Jacques Giraldeau. En collaboration avec l'Office national du film du Canada.

LE TABLEAU NOIR (COLLAGE 4)
(Jacques Giraldeau, 1989, couleur, 72 min 56 s, v.o.)

LA TOILE BLANCHE (COLLAGE 5)
(Jacques Giraldeau, 1989, couleur, 69 min 52 s, v.o.)

23 septembre à 14 heures

Conférence

LA CONSTRUCTION DES VALEURS
ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

30 septembre à 14 heures

Raymonde Moulin, sociologue française traitera du marché de l'art.

À VENIR

GIVERNY, LE TEMPS MAUVE

4 novembre 1990 - 27 janvier 1991

Œuvres récentes de Suzanne Giroux

BROKEN MUSIC

4 novembre 1990 - 10 février 1991

Une coproduction de la DAAD Galerie de Berlin, du Gemeentemuseum de La Haye et du Magasin de Grenoble.

RAYMOND GERVAIS, TRAVAUX RÉCENTS

4 novembre 1990 - 10 février 1991