

LISE BÉGIN

Les vitres d'auto et surtout celles des camions me font penser à des téléviseurs (réflexions) et agissent mieux que ceux-ci: n'ayant aucun plaisir dans mon temps quotidien à sentir les émissions de la télévision, et peut-être avec tant de regrets que j'en cherche ailleurs dans d'autres cadres (presque de mêmes dimensions) une retransmission de la nature artificielle de ma réalité...

Je photographie aux mesures du jour des événements simples, sans mise en scène. L'extravagance, je garde ça pour mes gestes, mes interventions d'ordre de l'inconscient.

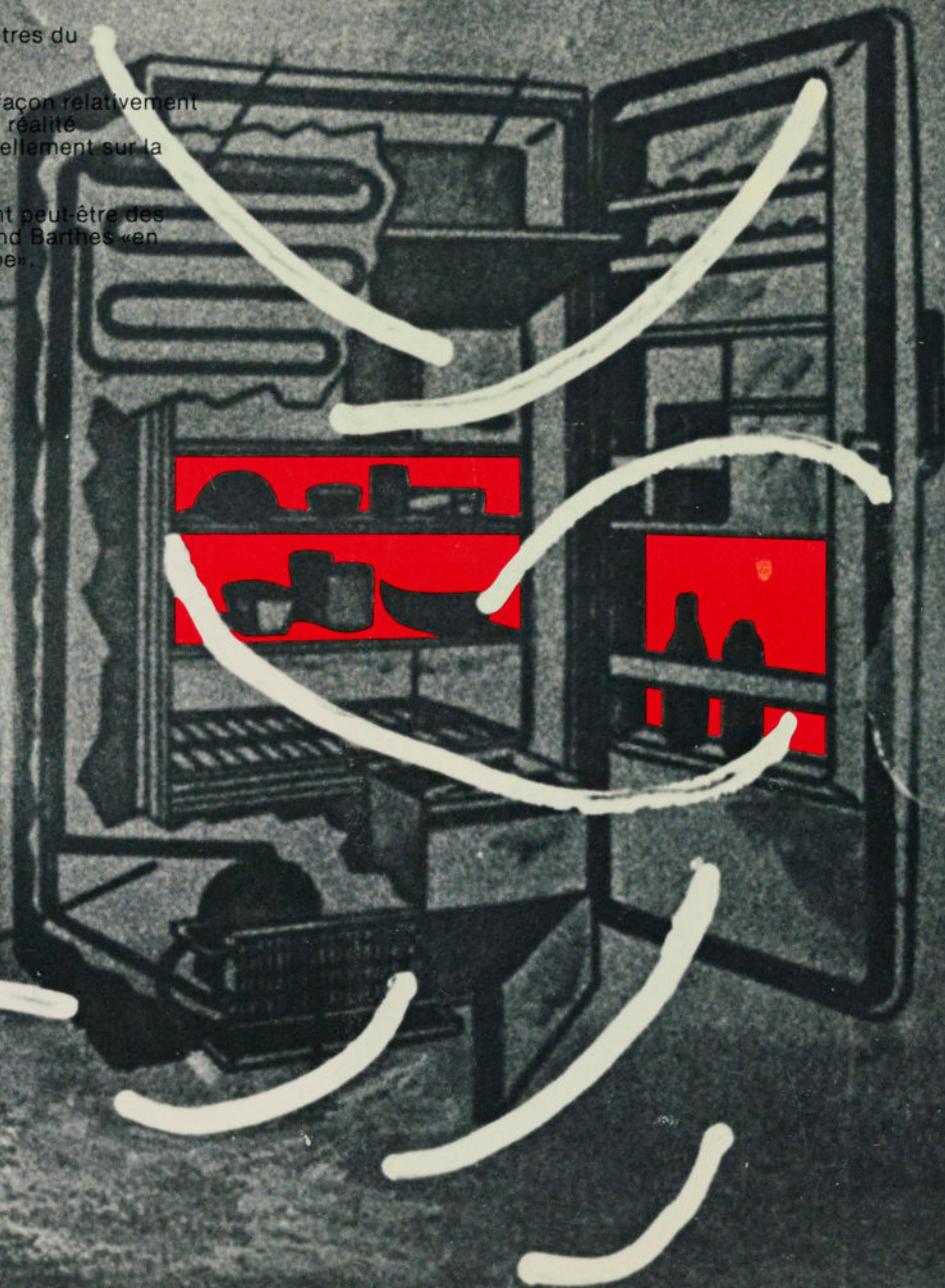
Il y a des réalités de l'ordre de l'image, d'autres du geste; moi je mêle les deux ensembles.

Le Kodak est un instrument qui voit d'une façon relativement objective la réalité mais par contre «la vraie réalité intervient réellement quand on intervient réellement sur la réalité».

Les signes que je pose sur mes images sont peut-être des pièges, des monstres et comme le dit Roland Barthes «en chaque signe dort ce monstre: un stéréotype».

J'agis quand même, question de survie.

Lise Bégin



LISE BÉGIN

MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
MONTRÉAL

19 JANVIER — 4 MARS 1984

DÉFOLIER

Couverture:

De la série: *Danger/Images/Romance*, 1983

Dépôt légal:

Bibliothèque nationale du Québec

1er trimestre

ISBN-2-551-05999-2

Production

**Le Musée d'art contemporain et
Lise Bégin**

Coordination de l'exposition au
Musée d'art contemporain

Charles Lévy

Recherche et textes

Denis Lessard

Réalisation du catalogue

**Centre d'information Artex
Information Centre**

Conception graphique

Angela Grauerholz

Crédits photographiques

Lise Bégin

Typographie

Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert

Impression

Boulangier Inc., Montréal

© Lise Bégin et le Ministère des
Affaires culturelles, 1984

Tous droits de traduction et
d'adaptation, en totalité ou en
partie, réservés pour tous les
pays. Toute reproduction pour fins
commerciales par procédé
mécanique ou électronique,
y compris la micro-reproduction
est interdite sans l'autorisation
écrite du producteur ou des
auteurs.

Avant-propos

Toujours à l'affût de recherches nouvelles en art, le Musée d'art contemporain tente de présenter un éventail aussi diversifié que possible de la création de notre temps.

La présente exposition des oeuvres récentes de Lise Bégin s'inscrit bien dans le caractère "multidisciplinaire" des démarches actuelles où les références à la peinture, l'image mécanique, l'installation sont mûries, assimilées pour nous donner un travail original, sans complaisance pour la "mode".

Avec de telles propositions plastiques, le musée ne peut que poursuivre son rôle de diffusion et se trouver au carrefour de l'indispensable dialogue entre le public et les artistes.

Le directeur par intérim,
André Ménard

Grâce à l'acuité et à la sensibilité de Denis Lessard et Angela Grauerholz, personnes sur lesquelles mon choix et ma confiance se portent, je donne aujourd'hui ces pages à l'impression comme un "document" prenant l'aspect d'une "poésie visuelle", illustrative de mon oeuvre. Ces collaborateurs furent des plus précieux. Je tiens à les en remercier. Je désire remercier Charles Lévy pour son attention extrême et vigilante, grave et concernée pour toutes choses se rapportant à l'ensemble de l'exposition.

À mon fils Éric je dédie ce livre/
catalogue, retour de sa grande patience.

Lise Bégin

Le passage des images Retravailler les images : la première couche visuelle sécrétée par le photographique s'avère insuffisante. Lise Bégin raconte comment elle eut l'idée de colorier une photographie pour raviver davantage le souvenir qui en avait constitué le prétexte.

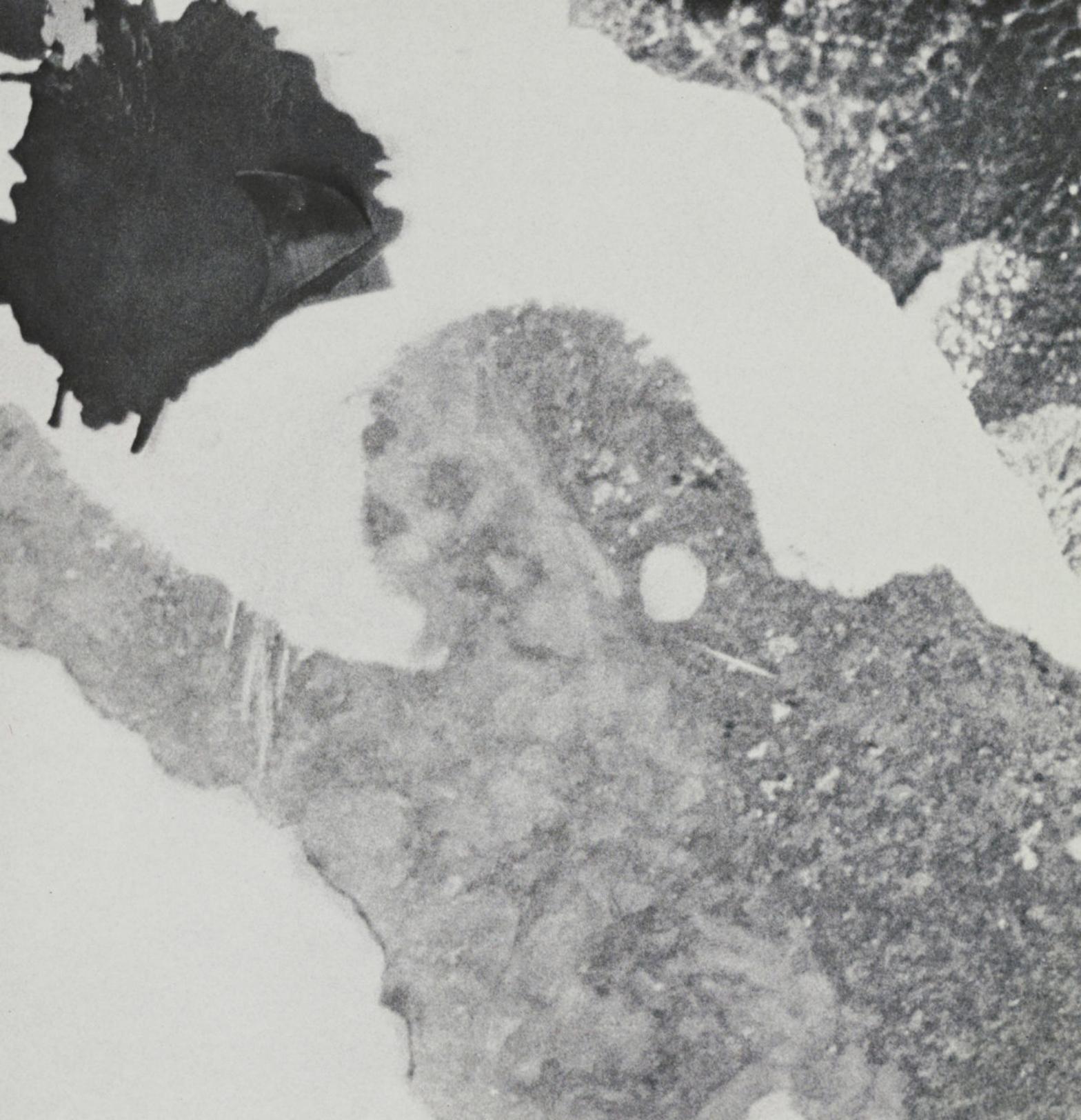
Cette procédure est devenue un des leitmotifs de l'oeuvre, suggérant un rapport à la peinture, à la fois clair et ambigu. La peinture, dedans et autour.

Il est possible de refaire un trajet de la nature des images que l'artiste s'approprie pour sa production : dans les travaux plus anciens, c'étaient des *images de souvenirs*. Par l'enregistrement photographique d'événements plus ou moins anodins, il s'agissait de mettre en scène, de théâtraliser la vie quotidienne (les séries **Jeu de feu** et **Déménagement** (1979), les installations **Bacchus le chien** (1979) et **Entre Lacan et Monet** (1980)...).

Petit à petit s'insèrent les *images de culture* : jalons de l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle dans **Mouvement tragique/ Clichés dorés** (1981), images télévisuelles d'animaux pour l'installation qui a donné lieu à la série d'assemblages **Un à un** en 1982, images tirées de sources imprimées pour **Danger/ Images/Romance** (1983). À la base, ces dernières sont des images de savoir —des diagrammes, des illustrations, des vignettes accompagnant des textes. Images de culture trafiquées, vidées de leur didactisme qui affleure encore à l'occasion : les maisons et les arbres, les moulins à vent, le réfrigérateur, les grains de maïs... Le recyclage et la récupération opérés par l'artiste paraîtront d'autant plus forts que celle-ci retravaille davantage ses images-matériaux. L'apport de la xérogaphie devient fondamental : les illustrations de départ, tirées de livres, sont photographiées puis agrandies, photocopiées puis déformées et photographiées de nouveau. La photographie est double, triple même ; la xérogaphie se présente comme une photographie encore plus instantanée. Paradoxalement l'image initialement conçue pour sa clarté didactique se défait au profit de la texture picturale qui provient ici de l'intérieur. En effet l'artiste peut tirer parti du flou xérogaphique né des générations successives d'images, qu'elle allie à l'addition de fixatif. C'est à ce moment qu'intervient la notion contradictoire de "photocopie originale", lorsque les xérox de la première génération sont utilisés tout de suite pour la fabrication de tableautins.

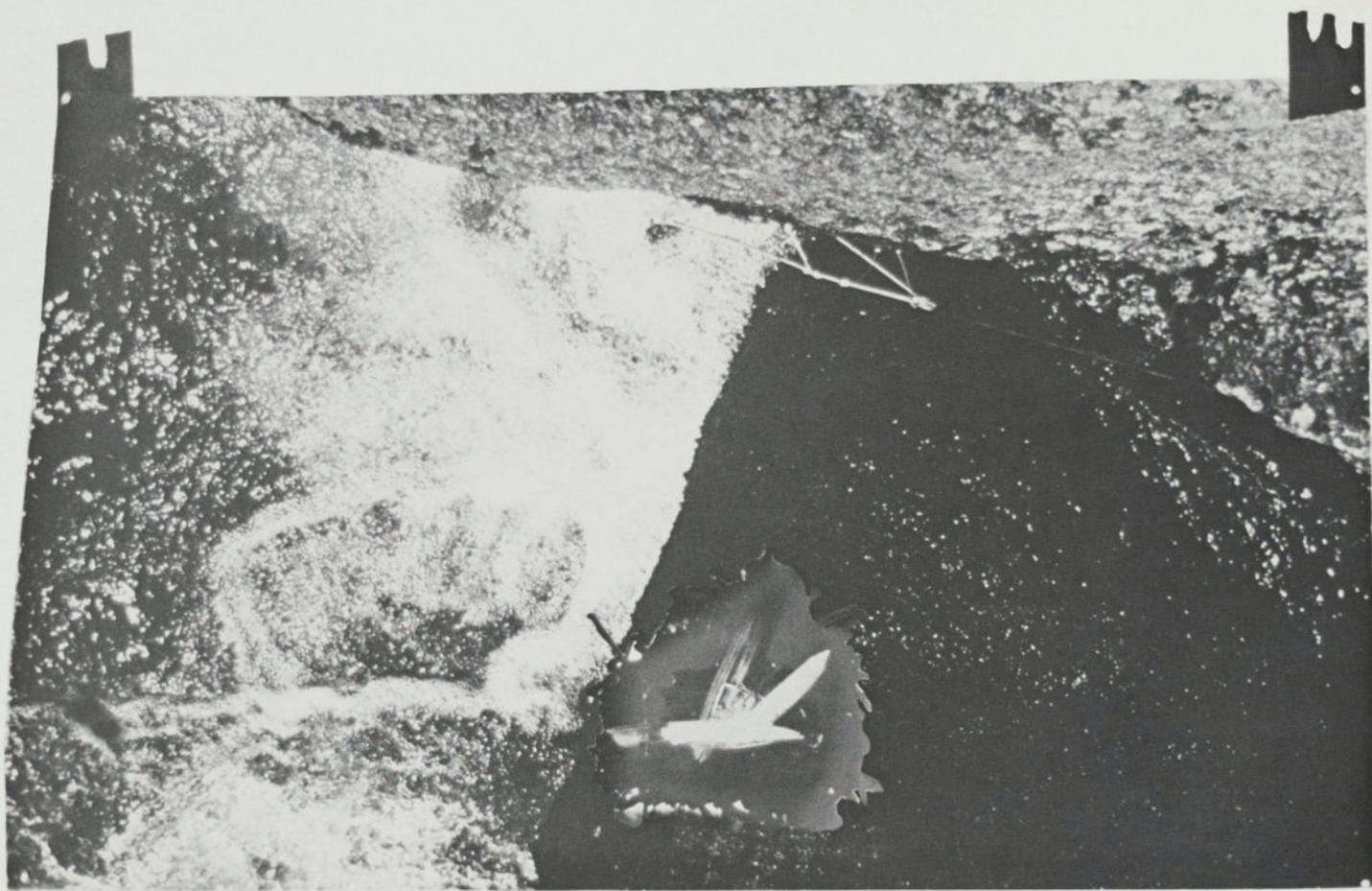


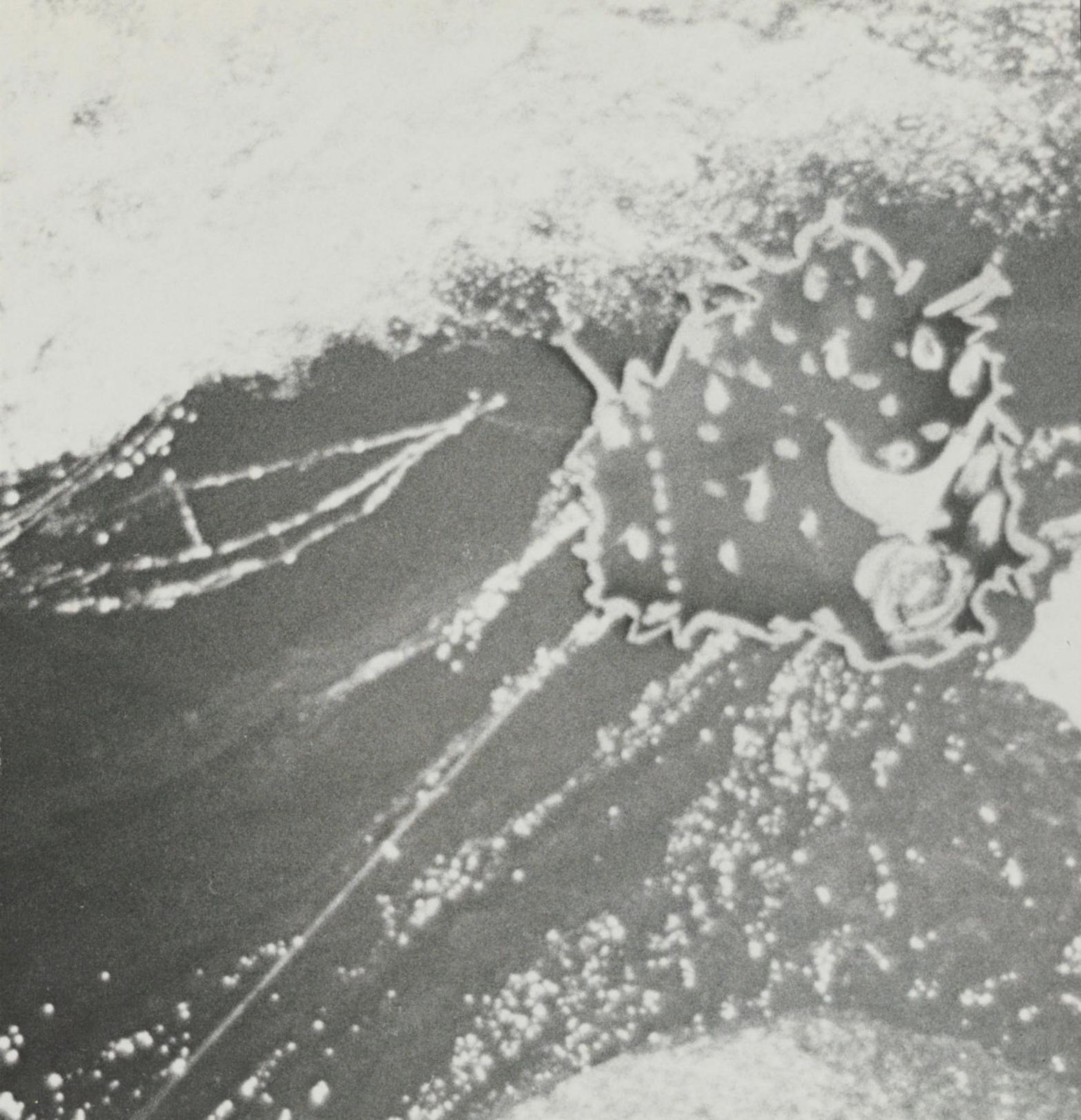
A





Dans la toute récente série des **Rivières**, nous trouvons des *images directes d'objets* extraits de leur contexte réel, plutôt que des traces de mémoire ou de culture. Cette fois les éléments sont simples, peu nombreux et combinés selon une multiplicité de variantes : il y a le cours sensuel de cette vraie rivière, au fond des bois, à la campagne ; il y a cette petite structure d'un canot, aux prises avec les intempéries du coeur et de l'imaginaire ; et cette boule de clous, objet étrange, objet de collection et de curiosité, symbole de mille noeuds possibles. Voilà donc que les images supposément directes se désagrègent...







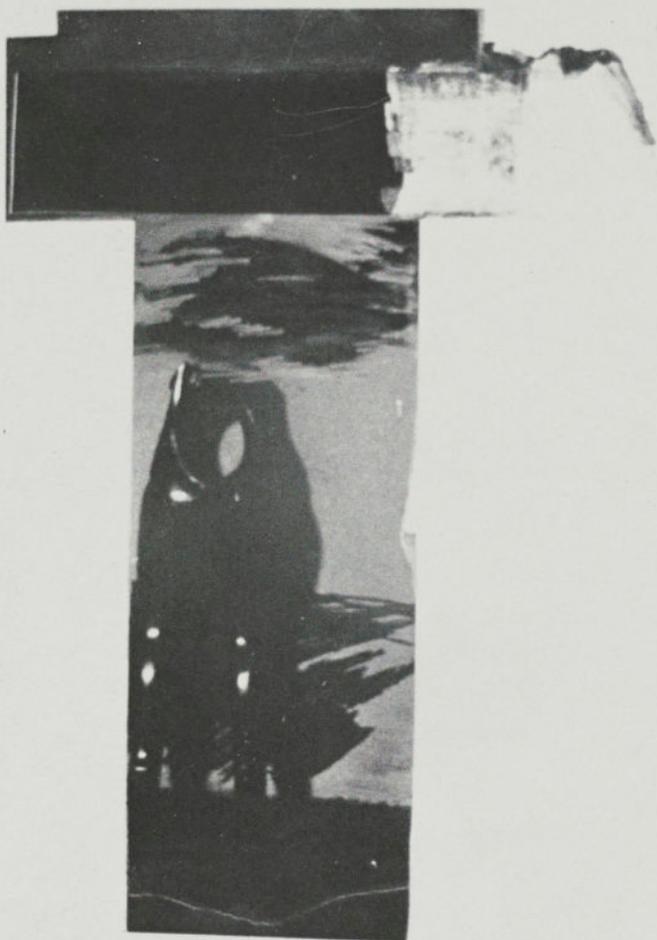
La photographie corrodée Ce qui est retranché de la photographie, ce qui est ajouté : il semble donc que cette technique soit insuffisante ici. Il faut plus, il faut un surplus, des accentuations.

La photo écorchée vive : réflexion sur le cadre, le support, les limites de l'image que l'artiste fait déborder. En même temps que le matériau peinture vient détruire l'illusion photographique, il importe de rendre la photo plus vive, plus vivante, lui donner une sur-vie. Ajouter un colorant, comme pour les matières alimentaires, les produits industriels.

Parallèlement à la peinture (avec un passé de peintre) il y a ces interventions sur la photographie. Les tracés, les découpages sont-ils des agressions ? Peut-être, si l'on continue de croire au caractère intouchable et sacré des images... Lise Bégin répond qu'elle chatouille, qu'elle caresse l'image — c'est la griffe douce. Le dessin agit comme bruit, comme interférence, comme adjonction porteuse de sens.

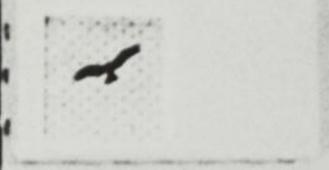
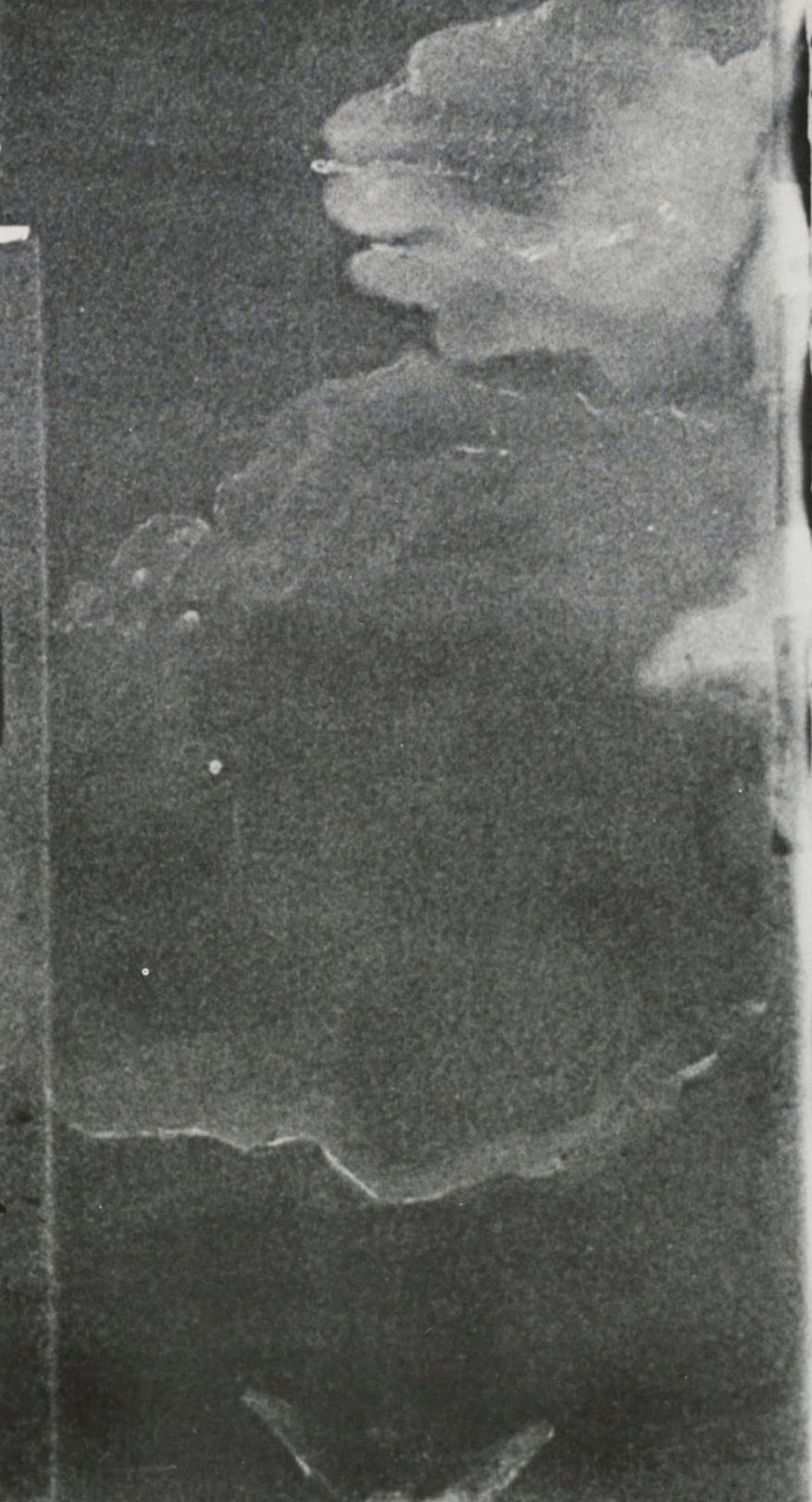
Création d'un ou plusieurs *faux trompe-l'oeil* : la dé-maîtrise du dessin s'associe aux effets techniques délibérément introduits dans les oeuvres. Les balayages de graphite répondent aux textures xérographiques. Il y a des débris non identifiés, des poussières, des images d'insectes même. La photo paraît ramenée à un matériau dur, de par l'effet métallique des frottages au crayon. Graphite et pastel engendrent des nuages, des cernes, des pollutions, des traces liquides à côté des graphismes blancs et durcis qui se superposent aux images, qui proposent de nouvelles ossatures.

À la fin du XIX^{ème} siècle, les photographies d'un William Notman pouvaient être agrandies, reportées sur toile puis coloriées, comme si l'on allait retourner à la peinture... Au départ certaines de ces images étaient déjà des fabrications, des montages. Elles suggèrent aujourd'hui l'idée de l'avant et de l'après, la question de l'organisation des matériaux photographiques de départ, pour former un assemblage supposément plus vivant, plus conforme à la réalité. L'inventaire de ces images forme une fascinante gamme de degrés de réalisme et d'efforts d'intégration des techniques de collage et de coloriage. La peinture intervenait alors pour ajouter, mais surtout pour corriger : l'idée plastique de la retouche ne pouvait se concevoir que dans une optique fonctionnelle, alors que dans l'oeuvre de Lise Bégin, il s'agirait plutôt de défaire l'image, de la faire tenir en un bel équilibre instable entre peinture, sculpture et photographie.

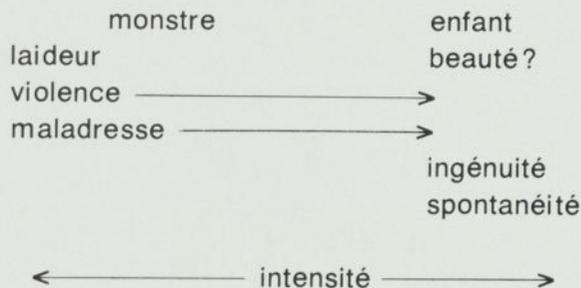








Deux idées qui miroitent En abordant l'oeuvre de Lise Bégin, deux concepts pervers nous sautent au visage : le monstre et l'enfant.



Du monstre, l'enfant conserve la violence, la maladresse. Tous deux partagent l'intensité, l'excès dans la force de leurs agressions, petites ou grandes. La beauté se range mal du seul côté de l'enfant, même si c'est cette image qu'on a toujours voulu en donner. Rien ne se tranche. Si je pense à *La Belle et la Bête*, je suis sûr que cette dernière possède sa propre beauté. Les enfants : ne les appelons-nous pas, de temps à autre, les "petits monstres" ?

Danger : sables mouvants. Car il ne s'agit pas pour ce qui nous occupe d'une fable d'ogre et de marmot ! Mais on voit chez Lise Bégin une fascination pour les objets, les machins, les "bibittes", tout le "petit bizarre" qui constitue la lisière du quotidien. En même temps c'est une fascination pour les matières, qu'on aurait presque envie de goûter, de manger même. Certains éléments ont l'air comestibles et peut-être empoisonnés. L'artiste a réussi à détourner la matière, à lui donner une nouvelle puissance d'évocation. Dans la composition au réfrigérateur de **Danger/Images/Romance** (1983), un petit "vase" de plasticine avec des graines colorées de "nourriture", posé sur le rebord d'un des tableautins, paraît à la fois comme un objet-contenant et comme un monstre à petite queue. Images de "monstres" : Casanova s'enfuyant sur les toits, une séquence de film photographiée à partir de la télévision, donne l'impression d'une sorte de gorille.



Objets-énigmes. Ce qu'on aurait pu dénicher dans les cabinets de curiosités des princes. Ce qui rebute aux sens ou à l'interprétation est rapidement classé comme monstre. Gilbert Lascault a bien perçu les dangers de l'idée du monstre :

Le monstre constitue une réalité fuyante dont les caractères effarants et équivoques doivent être préservés, non pas abolis... Il y a peut-être contagion entre l'objet du discours et le discours lui-même... (...) [le monstre dans l'art] désigne ce que nous ne voulons pas ou ne pouvons pas reconnaître en nous, ce qui ne peut être vécu par nous que comme ce qui nous nie: le néant que nous portons en nous et qui, peut-être, nous constitue. (1)

Avant toute iconographie, le collage et l'assemblage sont déjà tout de suite des monstres, par leur caractère hybride. Griffons, chimères des arts. Le concept plus général de la "forme m" établi par Lascault procure un nouvel éclairage :

À première vue, le spectateur veut la définir [forme m] comme par l'imagination humaine d'un "être matériel" que son créateur n'a pas pu voir en réalité ou en photographie ; peu importe que ce créateur ait cru ou non à son existence dans une contrée lointaine ou mythique, qu'il ait eu ou non, au moment de cette création, l'intention consciente d'instaurer ainsi un écart par rapport à la nature. (2)

Au sens littéral, la photographie ne peut trouver seule, dans sa réalité, dans sa *nature*, les êtres-objets que Lise Bégin fabrique. Voilà que l'écart par rapport à la nature deviendrait *l'écart par rapport à la photographie*. L'idée de monstre se porte alors à un second niveau, celui de la pratique artistique et de ses mélanges : "définie comme un écart formel par rapport aux êtres naturels que d'autres formes prétendent imiter, la forme *m* transgresse les classifications éthiques comme les classifications esthétiques traditionnelles." (3)

Severo Sarduy, traitant de la nouvelle peinture, a parlé d'un "art monstre" (4). Toutefois ce qui était d'abord conçu comme un anti-stéréotype pictural est devenu un nouveau conformisme. C'est à ce point de jonction que l'image d'un "monstre" passe dans la *Leçon* de Roland Barthes: "les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent; le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort ce monstre: un stéréotype..." (5).

L'oeuvre de Lise Bégin n'est pas insouciant; elle blesse et carresse, mais après mûre réflexion. Suivant le mode du jeu bien sûr, mais par-delà la puérité et l'infantilisme. Car ce qui manque à l'enfant souvent, c'est la conscience.

L'espace des travaux de Lise Bégin se situe également assez loin du réel "en agonie" que nous présenterait la figuration libre, car qu'y voit-on de tout ceci:

Les signes de la résignation sont partout. Les post-modernistes disent qu'il n'est plus le moment de parler de futur, d'espoir ou d'utopie, quelque concrète et réalisable qu'elle puisse être selon la conception de la philosophie d'Ernest Bloch. En Italie on constate le rapport inéluctable entre la crise économique mondiale et l'art de nos jours et on déclare la trans-avantgarde un art de catastrophe. La conséquence: une attitude sceptique et conservatrice, la fuite dans un irrationnel non rationalisable, la retraite dans une intimité qui ne cherche plus à se communiquer, un infantilisme comme stratégie d'autodéfense en réponse à un état de choses devenu inintelligible. (6)

(1) Gilbert La scault, *Le monstre dans l'art occidental*. Paris, Klincksieck, 1973. P. 13.

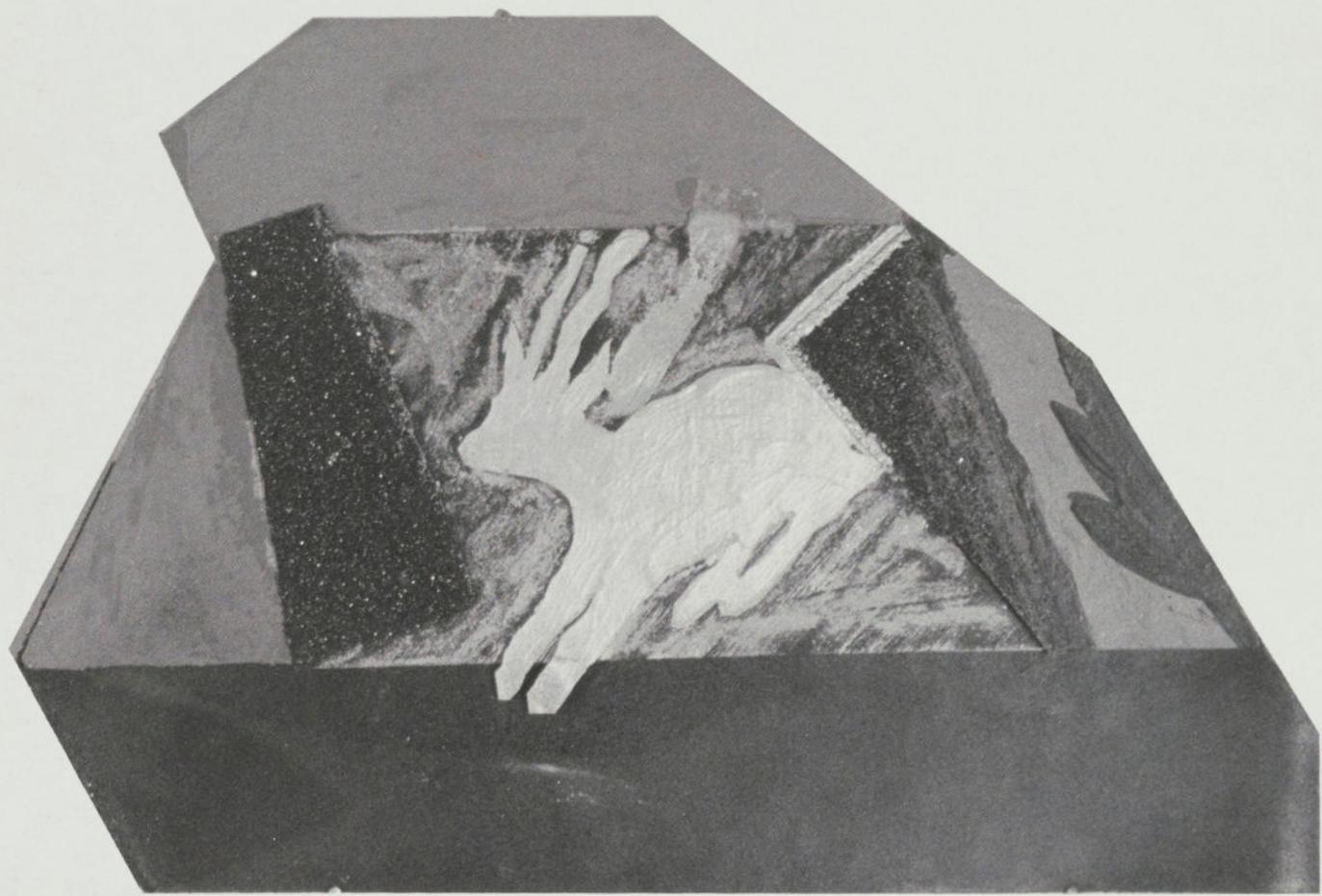
(2) *Idem*, p. 21.

(3) *Idem*, p. 24.

(4) Severo Sarduy, "Un art monstre", *Baroques 81*. ARC —Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1981. P. 25-28.

(5) Roland Barthes, *Leçon*. Paris, Seuil, 1978. P. 15.

(6) Marie Luise Syring, "Infantilisme comme stratégie. Quelques réflexions sur la figuration "libre"", *Figures imposées* —Hiver 83, Lyon, ELAC, 1983. s.p.



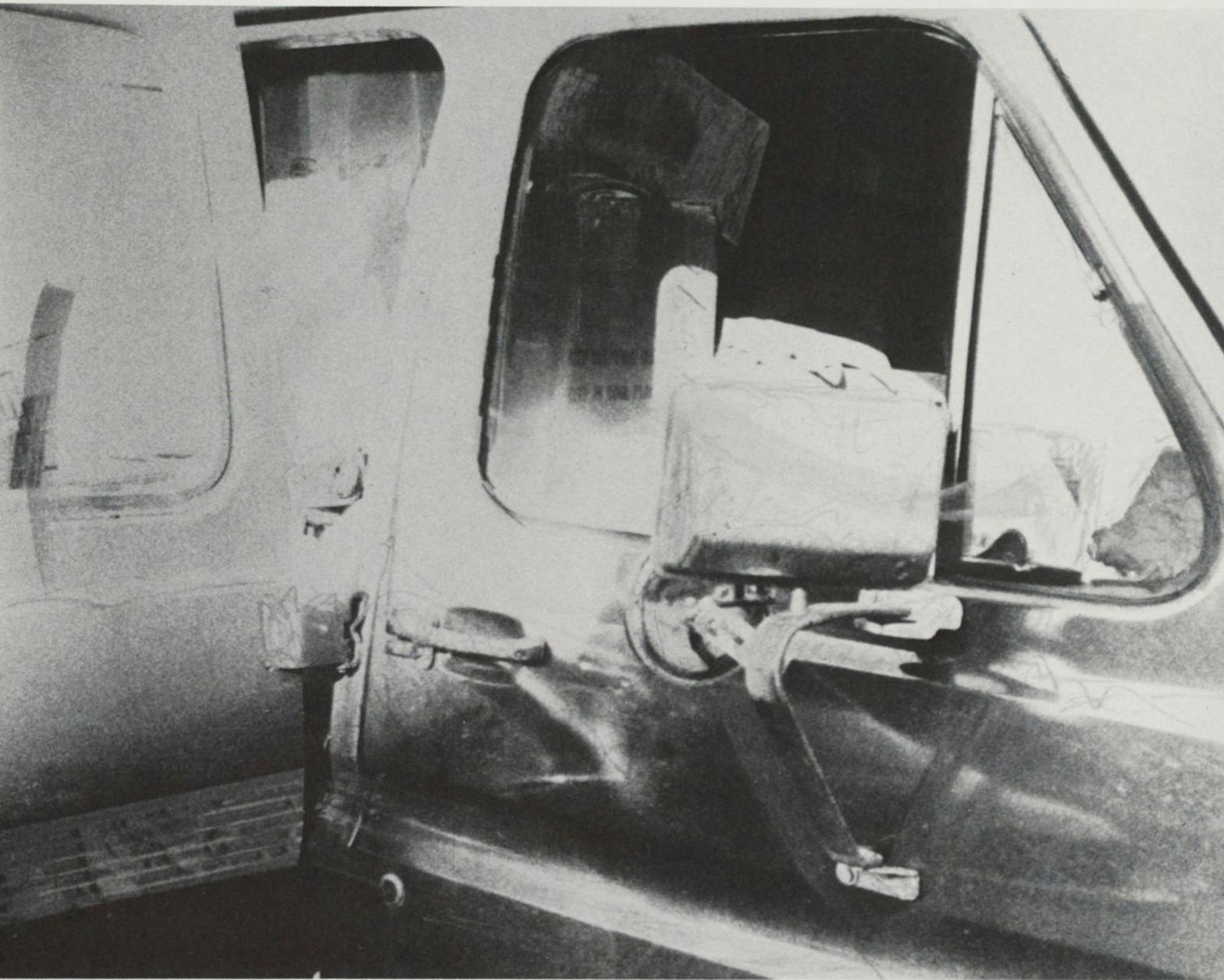












S'installer, s'introduire Des territoires, des prises de possession, des appropriations. Lise Bégin capture des images. Au fil de la vie courante passe un flux d'objets, de spectacles, de souvenirs : certains seront utilisés. Le quotidien est une matière compacte, sa trame est serrée. L'oeuvre sera la loupe d'un moment de ce tissu. Choisir ce simple grain de sable plutôt que quelque chose d'autre —cet îlot noyé dans un vaste espace duquel on le repêche, et que l'on expose. À partir de ce point, les éléments venus de partout vont se rencontrer selon différents modes.

Ainsi, pour l'installation **Bacchus le chien** (1979), l'événement-prétexte se lit comme suit sous la surface : une petite fille avait fait des dessins qu'elle plaça dans la cage du chien, envahissant donc son domaine. Depuis ce fait, l'artiste redouble et réaménage l'espace du souvenir et saute sur l'occasion de redessiner les dessins qu'elle avait saisis par la photographie.

Le rapport de l'animal à l'humain n'a pas cessé d'occuper l'oeuvre. **La Touche de la bête** phase 2 (1979) proposait une série de portraits photographiques marqués ici et là de l'empreinte (picturale) d'une patte. Lise Bégin avait préalablement remis à ses connaissances proches un fragment d'une installation qui avait ceinturé les murs de la galerie ; elle revenait maintenant chercher l'image de ces personnes sur les lieux mêmes de leur vie, pour y passer cette griffe, la sienne, doucement semble-t-il...

De même avec l'installation **Entre Lacan et Monet** (1980) l'oeuvre s'approprie l'espace, c'est elle qui indique son propre territoire, et les paroles écrites sur le sol rappellent l'action de l'animal qui délimite son espace vital par son odeur. Et l'image de la bête ponctue les assemblages de **Un à Un** (1982), associée à celle de l'humain par des autoportraits qui recréent des poses parallèles.

s'installer s'introduire

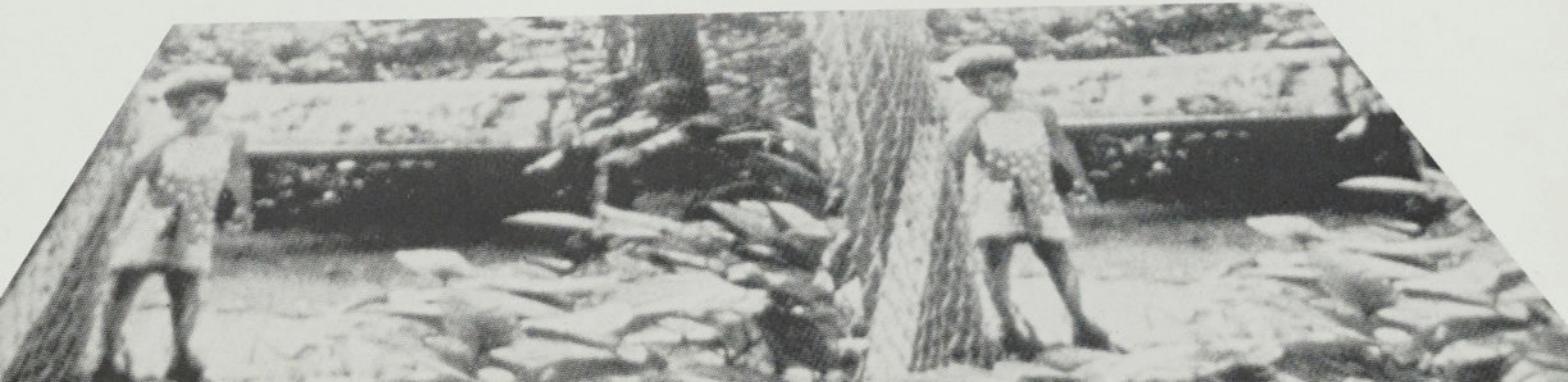
être discret être sauvage

mais présent

(des liens, des émotions, des ruptures)

disposer placer installer

(des assemblages, des environnements)







Le corps avec l'oeuvre D'une part, cette oeuvre est bien sûr la représentation d'une femme, de son corps, et à l'occasion, de ses métamorphoses possibles —surtout dans **Un à Un** (1982). Ce sont les fragments d'une biographie (amours, amis, événements).

D'autre part, l'oeuvre peut agir comme véritable vêtement d'un espace. Une ceinture photographique et picturale habille les murs de la galerie (**La Touche de la bête** phase 1, 1979) ou la rampe d'un escalier (**Bronze**, 1982). Je pensais à une oeuvre de Mel Bochner, *3 Ideas + 7 Procedures* (1971) (1) : une bande de ruban-marqueur simplement couverte de chiffres tracés à la plume-feutre parcourt les murs d'une galerie, à hauteur constante. Au contraire de l'oeuvre post-minimale, chez Lise Bégin l'émotion affleure, de la même façon que la texture.

Parfois les interventions de couleur vont "attaquer" la personne représentée en photo (mais surtout en périphérie).

Photo + dessin = image du corps + geste du corps

(1) Voir Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*. New York, Out of London Press, 1977.



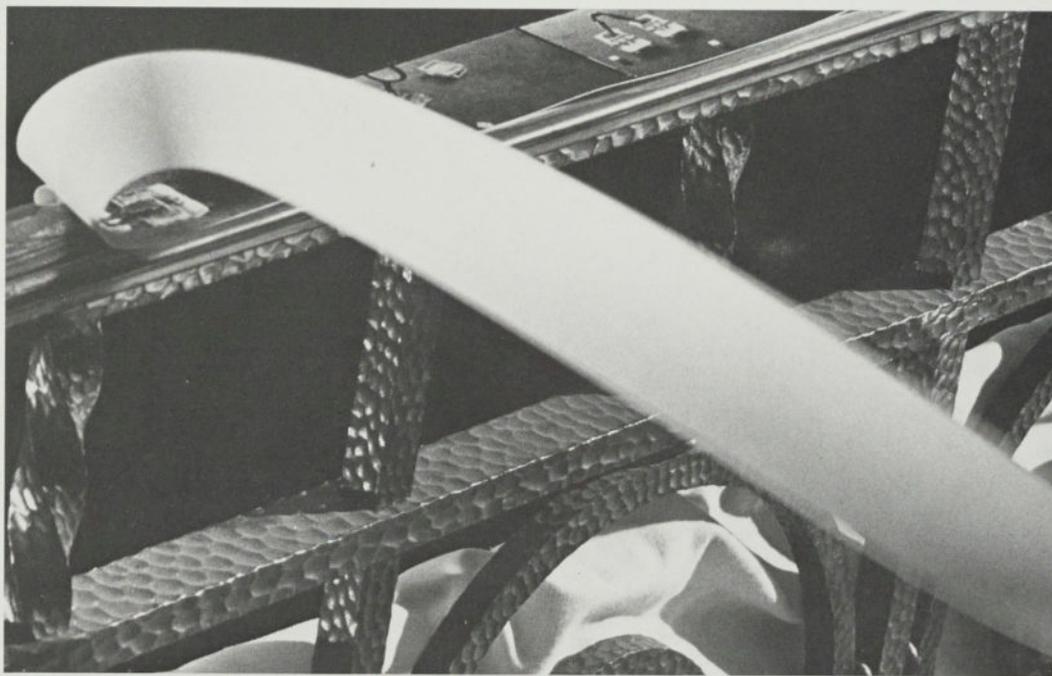
BRONZE

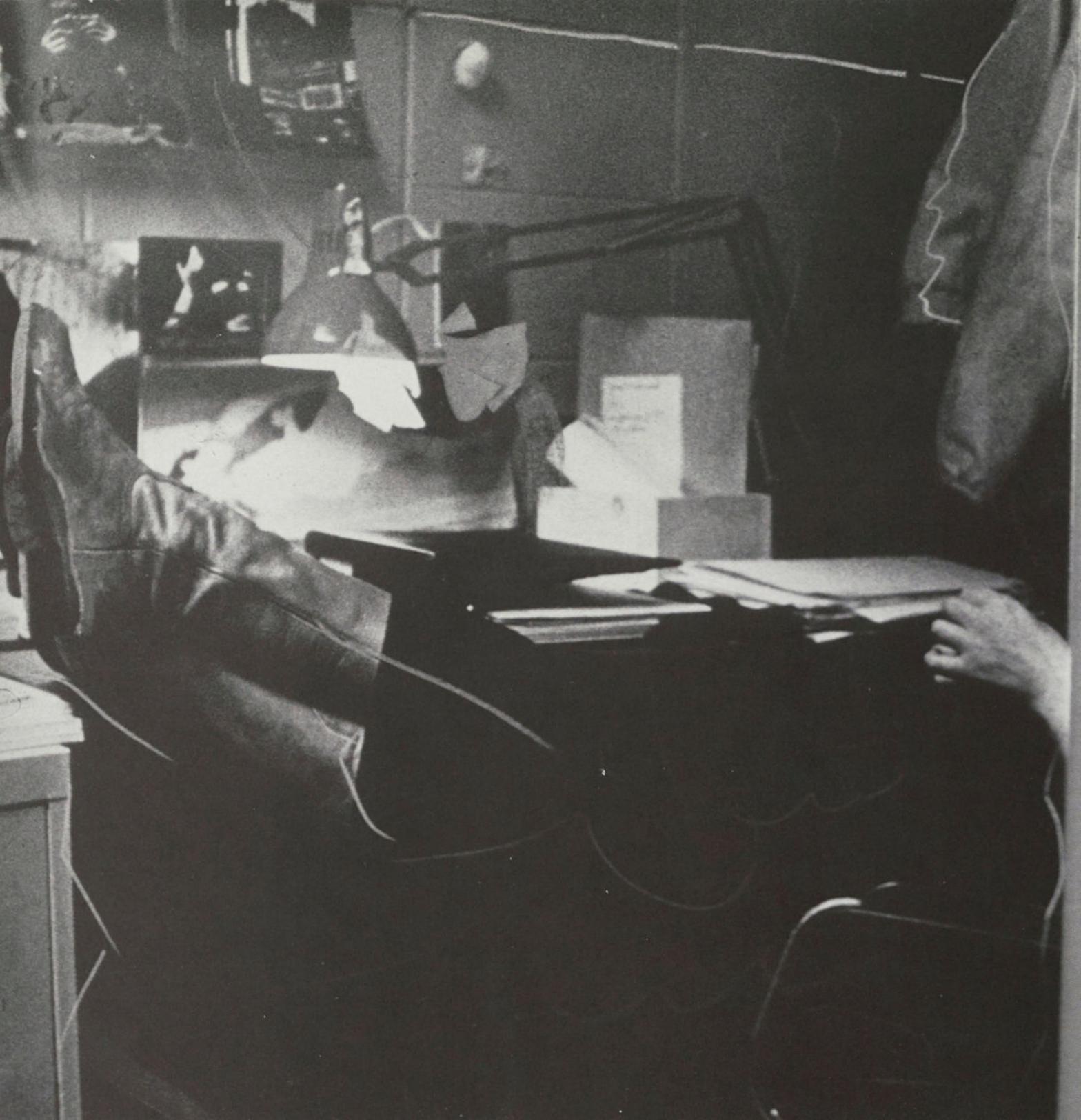
Un tissu photographique, un ruban ponctuant la géométrie de la salle; des images venues par effets d'analogies passant du bronze, à la chair, du trait au poil, de la photo/noir/blanc, à la couleur. De la femme à l'homme; des pierres aux bêtes invitant physiquement le/la passante déambulant à porter appui de son propre corps à ce corps imagé, répandu, étendu sur la rampe mince, ce filet de métal, de bronze, cet âge. Ce long temps. Cette présence complexe et discrète. Juste en bas du coeur... invitant la tête à se pencher doucement pour voir... rejoindre son ventre.

Québec 20 février 1982. Lise Bégin.



Bronze

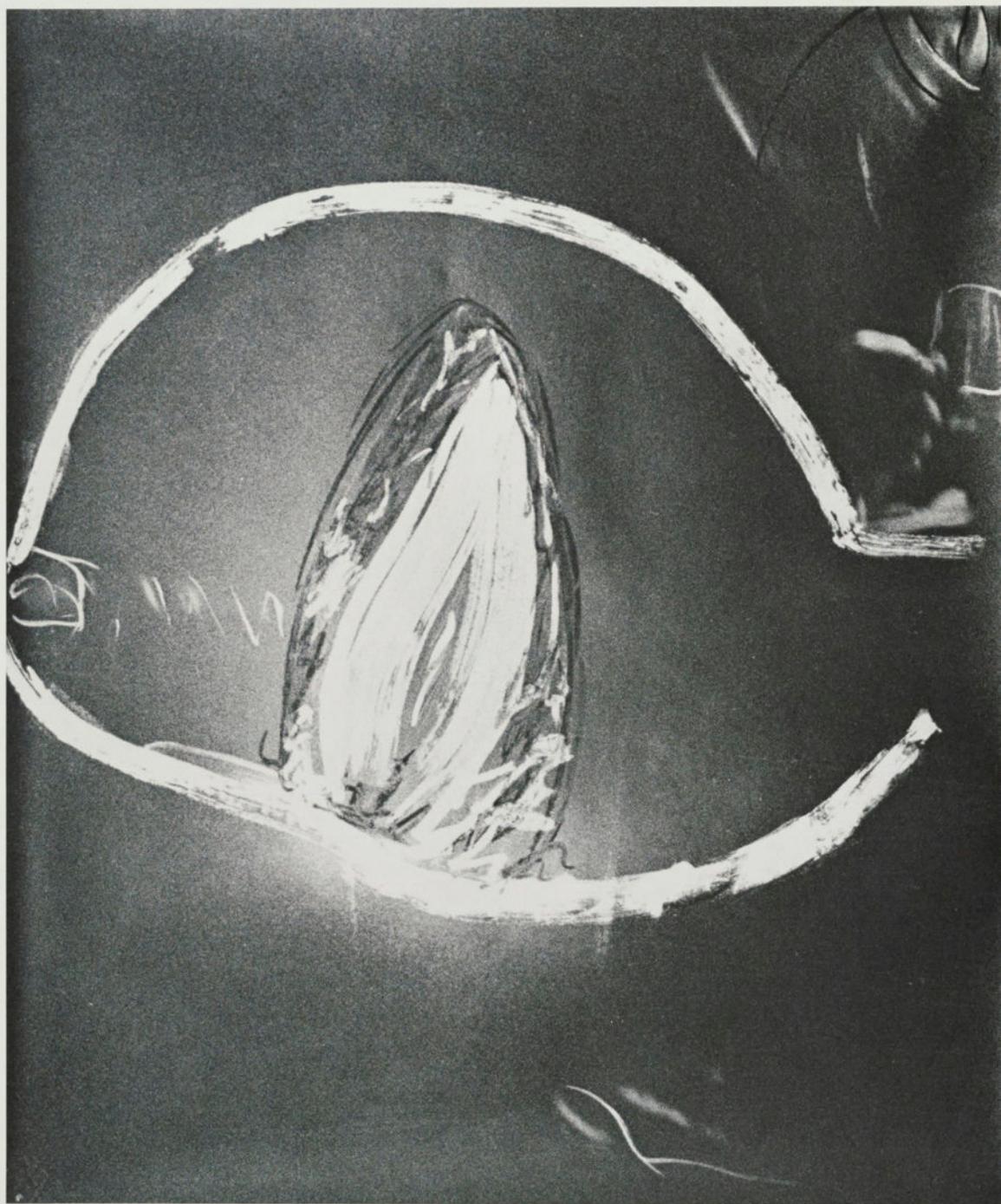




Le jeu des échelles Constamment dans l'oeuvre, un mouvement du petit au grand, et vice-versa. Comme s'il importait d'aller contre et de jouer à ce jeu : rapetisser ce qui est imposant, agrandir ce qui est minuscule.

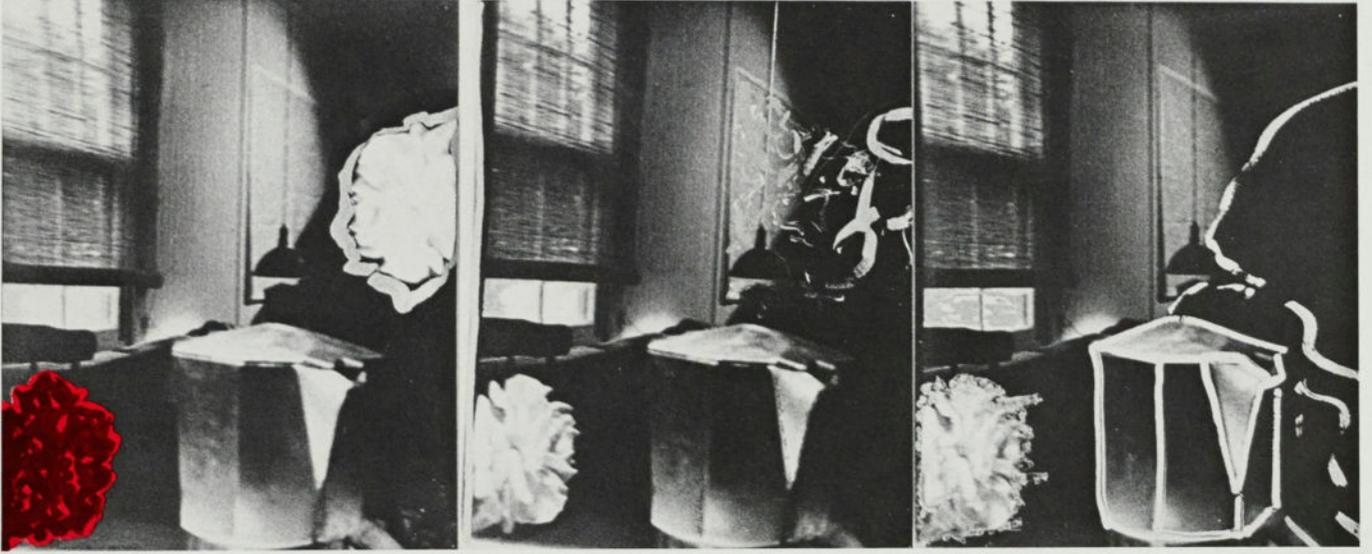
Deux illustrations : dans une oeuvre de la série **Mouvement tragique/Clichés dorés** (1981) Lise Bégin superpose la reproduction d'une peinture en format carte postale, à sa photographie noir et blanc presque grandeur nature, en inversant les images. Devinette (qu'y a-t-il de plus vrai, ce qui est coloré mais de petite taille, ou ce qui est grand mais dépourvu de chlorophylle?). Du côté de **Danger/Images/Romance** (1983), un paysage avec maisons est contenu tout entier sur une latte du parquet. Parallèlement, c'est un toit qui abrite un séquoia géant avec au-dessus, la reprise du même paysage vivement coloré cette fois, reporté sur toile. Le paysage est encore plus miniaturisé par ces "pierres" de plasticine posées sur le bord du petit tableau comme sur une tablette.

Échelles, couleur et non-couleur.





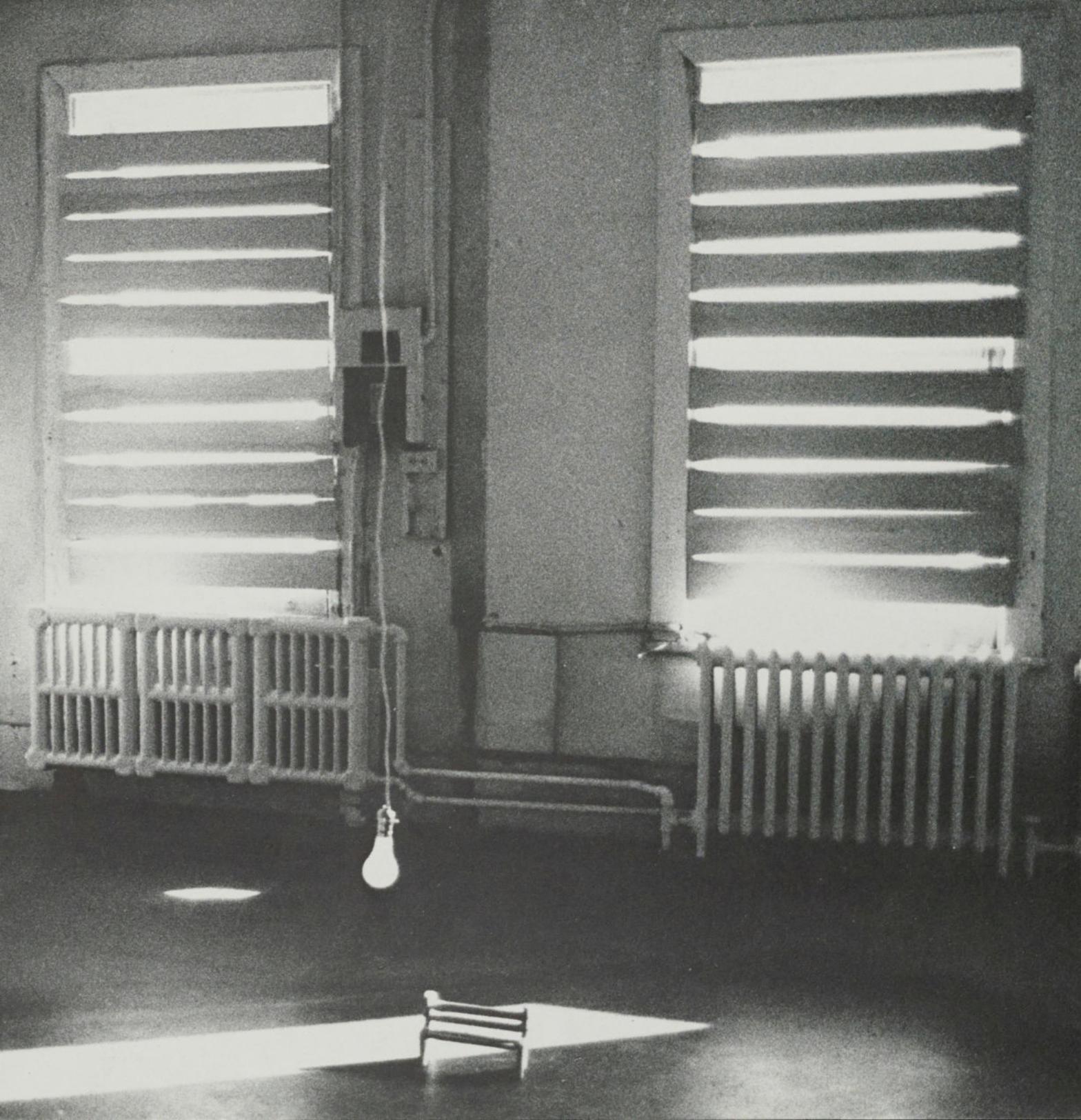
Mouvement tragique / Clichés dorés

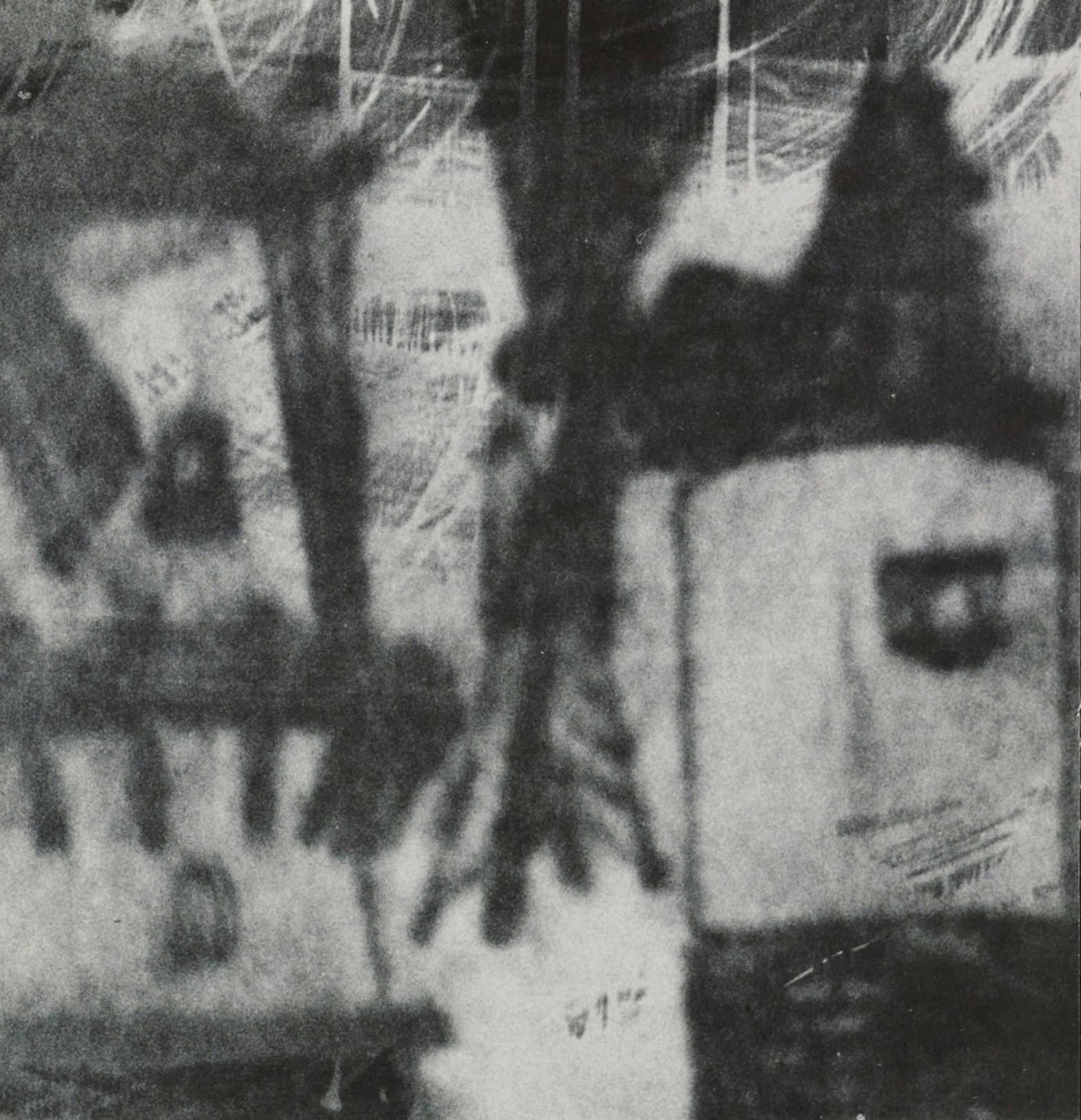


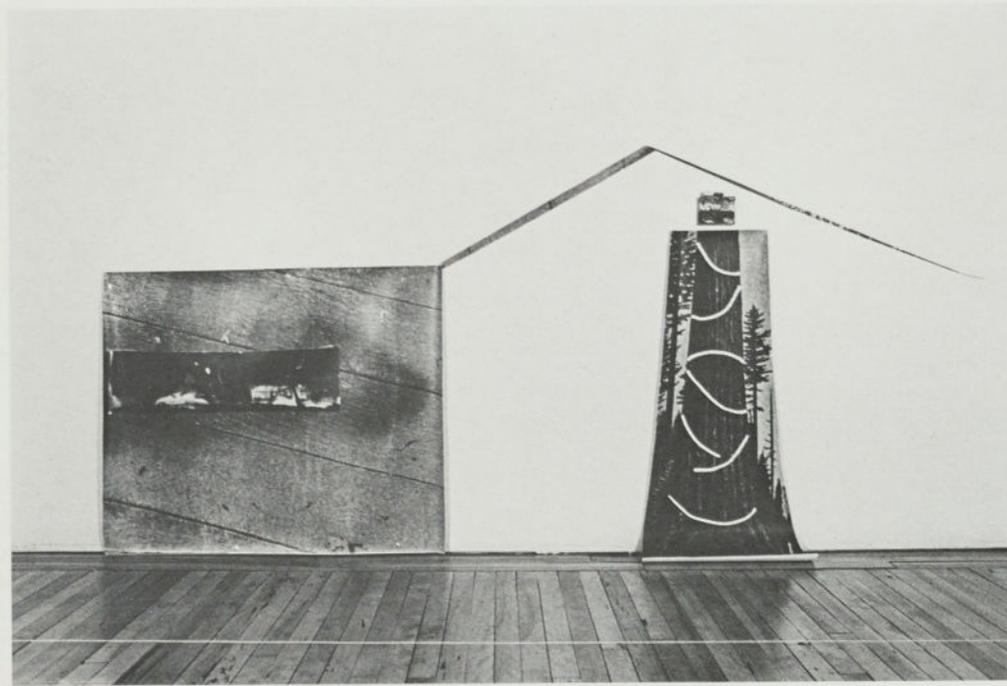
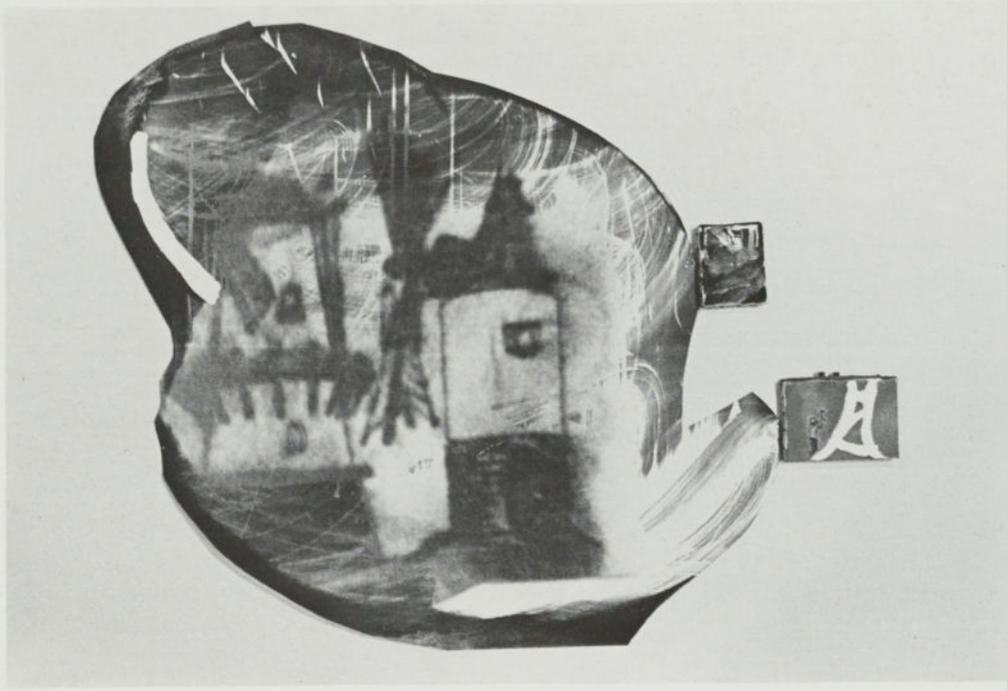


Écran tus









Le divorce des genres Oui, plus qu'un mariage, c'est un éloignement de choses qui se touchent encore. On sent davantage une dislocation voulue qu'une cohésion délibérée des disciplines. "Peinture" et "sculpture" côtoient la photographie, elles s'y plongent. Essayer de faire tenir tout cela ensemble, tout en montrant la précarité: un **Autoportrait** de 1979 décrit merveilleusement ce principe: une photographie de l'artiste sur laquelle est tracée une palette de peintre, le tout ficelé sur une boîte de papiers-mouchoirs. Tout est là: l'artiste-sujet et ses émotions, la photo, la peinture, le tridimensionnel. (1)

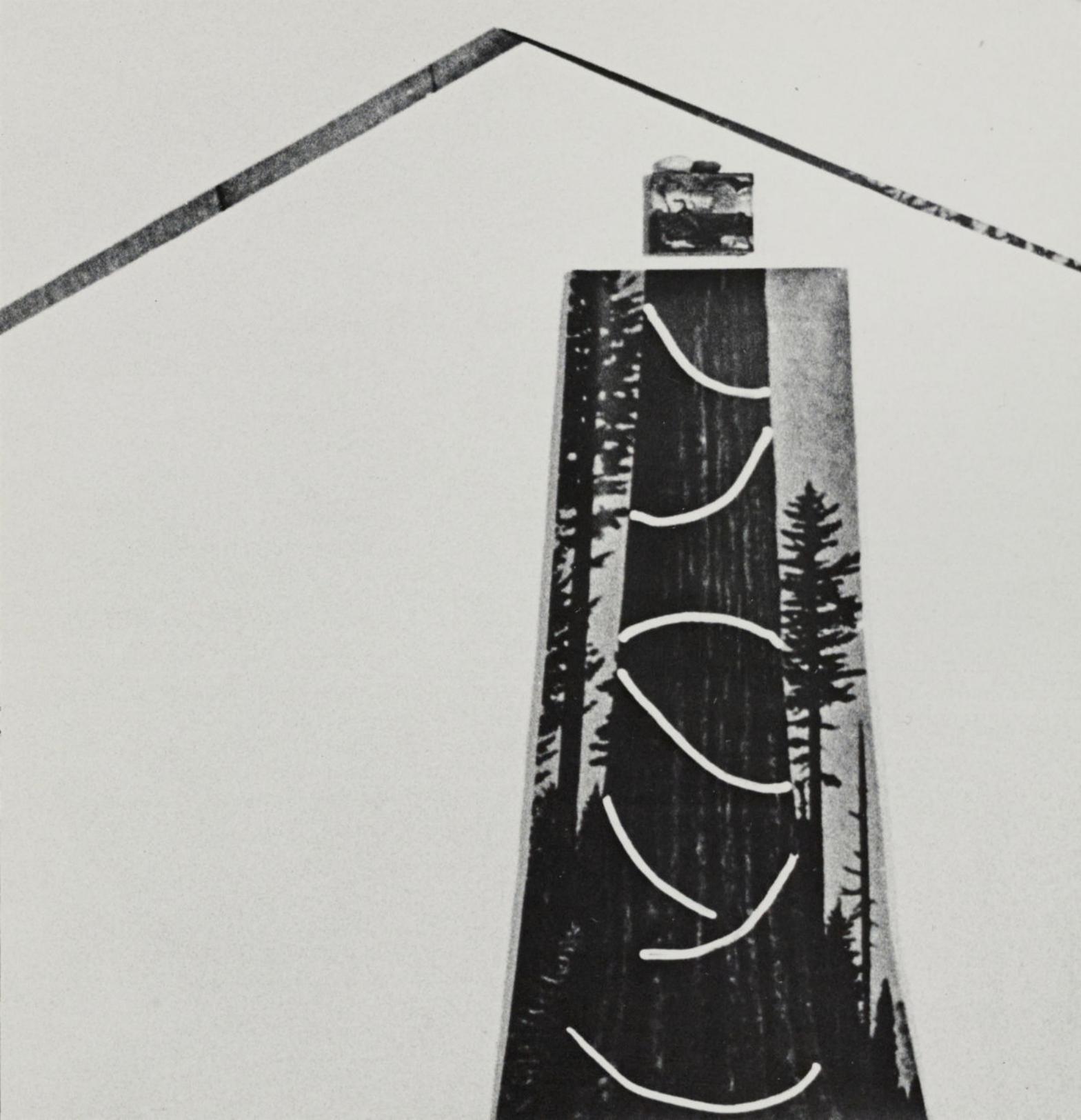
Force de la peinture, qui invite l'artiste à photographier un chef-d'oeuvre et à le "repeindre" (**Mouvement tragique/Clichés dorés**, 1981). À leur façon, les petits tableaux de **Danger/Images/Romance** (1983) sont des sourires en coin, des caricatures, des critiques amusées de la peinture.

Beaucoup plus que les photographies initiales, ce sont les assemblages que Lise Bégin fera à partir de ces images télévisées d'animaux, qui distilleront leur mystère, qui l'offriront au spectateur en effectuant un pas vers le sculptural. À la limite la photographie se perd, devenant plus ou moins reconnaissable, parfois complètement recouverte de pigment (**Un à un**, 1982).

Surfaces, objets, tablettes. Avec l'École des arts visuels de l'Université Laval à Québec, et la galerie expérimentale La Chambre blanche, s'est développée une situation esthétique traversée par une série de variations personnalisées. On pensera aux constructions de Jocelyne Allouche, de Lise Bégin, Serge Murphy, Cyril Reade, Helga Schlitter; aux dessins de Michèle Waquant; aux objets de Louise Viger, aux peintures de Guy Pellerin, aux études préparatoires de Raymond Lavoie... Découpages, assemblages, ces oeuvres jouent sur l'interchangeabilité des éléments. Nous rejoignons ici l'esprit des *Menues manoeuvres*. (2)

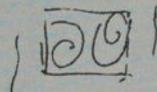
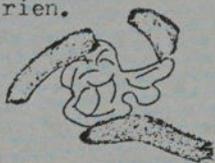
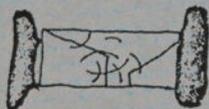
(1) Voir Chantal Boulanger, "L'autoreprésentation: la déroute des codes", *La Chambre blanche '79-'80*, Québec, p. 27.

(2) *Menues manoeuvres*, une exposition des oeuvres de Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy et Yana Sterbak, préparée par France Gascon, Musée d'art contemporain, Montréal, 1982.



Peut-être ces images disparaîtront-elles bientôt
Déjà elles semblent en parler entre elles.
Le système congruent fait son petit ravage intime.
Les graines/grains s'éparpillent à tout vent .
" _____ *ne vois-tu rien venir?
Le processus est amorcé.

De près, on n'y voit rien.



De loin _____ ...

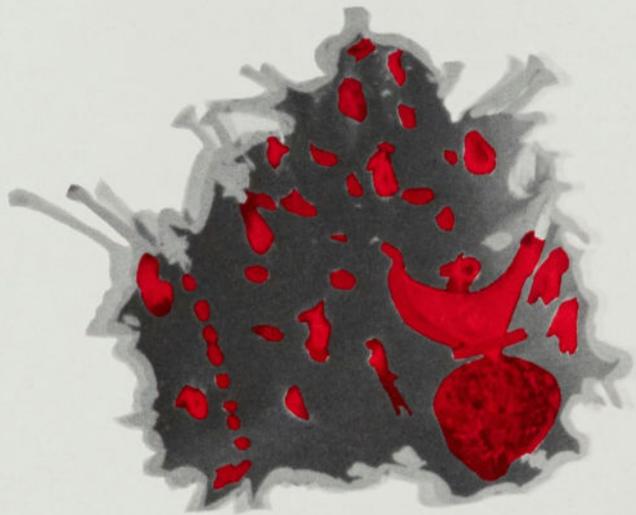
Vite prends des photos de ces photos.
Use ces images par tes procédés du coeur , de l'esprit.
Avant... " Pour la route" Pour l'album. En couleur.

De loin, noir et blanc. Le réel.
La couleur/vie quotidienne informée.
Phares/Moulins à vent.
Blanc prend. Noir regarde. Gris bouge.
Cette fiction réelle s'envole en laissant une éblouissante lumière.
" La mémoire et la mer ".
Installée sur la véranda derrière des collines de sable, j'ai peint tout
cela frémissante aux brises du vent,
échappant cette palette sur l'herbe.
Tout penche à gauche, du côté bleu, du côté coeur, faisant tanguer cette image.
Si mal cadrée .

L'enfant prend la hache.

Lise Bégin 25 mai 1983.

La carte du tendre



Liste des oeuvres exposées

Danger/Images/Romance, 1983

Sept oeuvres

Photographie, acrylique, crayon chinois et plasticine
150 x 300 cm en moyenne

La carte du tendre (1) (Rivière), 1983

Sept oeuvres

Photographie et pastel à l'huile
52,5 x 90 cm

Liste des oeuvres du catalogue

Danger/Images/Romance, 1983

Sept oeuvres

Photographie, acrylique, crayon chinois et plasticine
150 x 300 cm en moyenne

La carte du tendre (1) (Rivière), 1983

Sept oeuvres

Photographie et pastel à l'huile
52,5 x 90 cm

Un à un, 1982

Trois séquences de seize oeuvres chacune

Photographie, acrylique et collage
12,5 x 17,5 cm

Bronze, 1982

Installation

Photographie

3,7 x 700 cm

Écran tus, 1982

Installation (avec Louise Viger)

Mouvement tragique/Clichés dorés, 1981

Huit oeuvres

Photographie, acrylique et crayon chinois
50 x 60 cm

Entre Lacan et Monet, 1980

Installation

Photographie, papier journal et acrylique

Déménagement, 1979

Cinq oeuvres

Photographie, acrylique et crayons
40 x 50 cm

Bacchus le chien, 1979

Installation

Photographie et acrylique

Jeu de feu, 1978

Une oeuvre

Photographie et acrylique
40 x 50 cm

(1) Le titre est de Denis Lessard.

LISE BÉGIN est née à Québec en 1945. Elle a fait des études en arts plastiques à l'École des arts visuels de l'Université Laval, Québec. Elle enseigne au département d'arts visuels du Cégep de Lévis-Lauzon depuis 1973.

Expositions individuelles

- 1983 Galerie Jean-Louis Helstroffer, Québec
- 1982, 1981 Galerie Hasart, Québec
- 1980, 1979 La Chambre Blanche, Québec

Principales expositions de groupe

- 1983 *New Image, Contemporary Quebec Photography*, 49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York
- 1983 *Photographie actuelle au Québec*, Centre Saidye Bronfman, Montréal
- 1982 Galerie Vu, Québec
- 1982 *Réseau Art/Femmes*, Musée du Québec et Gare du Palais, Québec
- 1980 Galerie Sans Nom, Moncton, Nouveau-Brunswick
- 1979 *Dire 3*, Galerie Jolliet, Québec
- 1978 *Tendances actuelles au Québec: la photographie*, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1978 Tour des arts, Université Laval, Québec
- 1971 Galerie Jolliet, Québec

Bibliographie choisie

Catalogues d'exposition

Tendances actuelles au Québec, le texte "La photographie" par Sandra Marchand, Musée d'art contemporain, Montréal, 1979. 168 p.

Dire 3, textes de Jean Tourangeau et des artistes, Galerie Jolliet, Québec, 1979. s.p.

Photographie actuelle au Québec, Quebec Photography Invitational, avant-propos de Peter Krausz, textes de Jean Tourangeau, Katherine Tweedie et des artistes. Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1982. 48 p.

Réseau Art/Femmes, texte de Chantal Boulanger. Musée du Québec, Québec. (à paraître)

Périodiques et articles de presse

Lucie Bernard, "Quoi faire?...Quoi voir?" LE SOLEIL, Québec, 13 février, 1982.

Chantal Boulanger, "L'autoreprésentation: la dérouté des codes", LA CHAMBRE BLANCHE 1979-1980, p. 27-28.

Chantal Boulanger, ""Vacances '80" comme une réintégration de mes espaces", LA CHAMBRE BLANCHE —BULLETIN no 8, février 1981, p. 3-5.

Chantal Boulanger, "Lise Bégin, Galerie Jean-Louis Helstroffer, Québec", VANGUARD, mars 1984.

Marie Delagrave, "Lise Bégin: la transfiguration du quotidien", LE SOLEIL, Québec, 26 novembre 1983.

Sylvie Gauvin, "Réflexions et analyse sur un événement vécu..." LA CHAMBRE BLANCHE —BULLETIN no 7, février 1980. p. 3-4.

Yolande Racine, "Lise Bégin: Mouvement tragique/
Clichés dorés", PHOTO SÉLECTION, vol. 1, no 1,
mars-avril 1981, p. 36-39.

Jean-Claude Saint-Hilaire, "Vacances 80: essai de
critique d'art", LA CHAMBRE BLANCHE
—BULLETIN no 8, février 1981, p. 5-7.

Gilles Toupin, "Au Centre Saidye Bronfman: culte
du coin de rue et nouvelle photo", LA PRESSE,
Montréal, 15 janvier 1983.

Jean Tourangeau, "Québec — Quatre expositions",
VIE DES ARTS, no 95, été 1979, p. 65.

Michèle Waquant, "Le territoire griffé", LA
CHAMBRE BLANCHE — BULLETIN no 1, 1979.

Textes de l'artiste

"Les vitres d'auto...", *Dire 3*, Galerie Jolliet, Québec,
février 1979.

"Au spectateur/lecteur/d'oeuvres...",
Communiqué de la Chambre Blanche, Québec,
janvier 1981.

"Bronze", accompagnant l'exposition *Réseau
Art/Femmes*, Musée du Québec, Québec, février
1982.

"Peut-être ces images... /Perhaps these images...",
accompagnant l'exposition *New Image:
Contemporary Quebec Photography*, 49e Parallèle,
Centre d'art contemporain canadien, New York,
mai 1983.

Vidéographie sur Lise Bégin

par Fernand Lacroix et Thérèse Rosciszenslci, 1982

Le Musée d'art contemporain
et Lise Bégin tiennent à
remercier le Conseil des arts
du Canada pour son appui
généreux à la réalisation
de cette exposition.

Lise Bégin et



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain