

# ATELIERS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

2

Vol. \$ Numéro 5

Montréal 30 septembre - 30 décembre 1973

25 cents

**VENIR AU MUSÉE!**

AUTOSTADE  
DIRECTION EN POINTILLÉ  
VILLE MARIE  
UNIVERSITÉ  
AVE DU PARC  
SHERBROOKE  
ST DENIS  
PACÉ BONAVENTURE  
PACÉ VICTORIA  
PACÉ D'AMIS  
STÉ CATHERINE  
DORCHESTER  
MAISONNEUVE  
NOTRE DAME  
CRAIG  
ST HUBERT  
BOURVILLE  
MUSÉE  
FLEUVE ST-LAURENT  
RADIO CANADA  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN  
HABITAT 67  
EXPO THÉÂTRE

AUTOBUS N° 12  
COIN UNIVERSITÉ ET  
SAINT-ANTOINE  
BONAVENTURE

# ÉDUCATION-ÉDUCATION-ÉDUCATION



Ce numéro d'ATELIERS est consacré au programme des expositions d'octobre, novembre et décembre. Il s'adresse tout particulièrement aux visiteurs du Musée d'art contemporain liés par leur activité à l'enseignement, à la diffusion ou à la création des arts au Québec.

Les étudiants en arts plastiques des écoles secondaires, les étudiants des CEGEP et des universités et leurs professeurs peuvent l'utiliser dans la programmation de leurs cours et de leurs travaux de recherche et comme préparation à une visite au musée.

Des notes sur les artistes présentés font l'objet d'informations dans les pages suivantes. Des choix de bibliographies sont proposés. Tous les documents peuvent être consultés à la bibliothèque du MAC et sont généralement accessibles dans les bibliothèques universitaires. Le calendrier-affichette des pages centrales peut être posé dans les couloirs des universités, des CEGEP et des écoles secondaires.

Les expositions Jean McEwen, Borduas (New York - Paris), Peintres américains et Johnny Friedlaender, constituent l'essentiel de cet automne bien rempli, auxquels viennent s'ajouter les *Photodécollages* de Horvat.

Le fil conducteur du programme de cet automne pourrait être appelé "une poétique de la surface". En effet, le problème de surface apparaît comme la dominante qui peut être perçue chez chacun de ces artistes, dans ses relations avec les autres composantes plastiques.

Par exemple, la relation du blanc et du noir dans les toiles peintes à Paris par Borduas, la modulation de l'espace et la notion de plan médian chez McEwen peuvent être perçus comme une dialectique picturale. D'ailleurs les problèmes picturaux posés par Borduas depuis son séjour à New York jusqu'à sa mort à Paris sont aussi développés par la peinture de Jean McEwen dans *Les Pierres du Moulin* à la même époque (1955). La plupart des 12 artistes américains, en quelque sorte héritiers de la notion de surface *All Over* de Pollock, traitent aussi de problèmes de frontalité, d'absence de tridimensionnalité de l'espace et d'animation de la surface par la couleur, des années 1969 à 1973. Ni les tableaux de Borduas, ni ceux de McEwen, ni

ceux des Américains Olitski, Goodnough, Motherwell, Bannard, etc., ne posent le problème de la même manière mais il semble bien que l'on soit dans une problématique nord-américaine dégagée notamment par Clifford Still et Rothko dans les années 1955, où il y a solution de continuité ou de parallélisme entre les travaux de ces peintres quant à la modulation de la surface picturale et à l'absence de référence perspectiviste.



Enfin les rapports des signes centraux émergeant à la surface dans l'oeuvre de Friedlaender, bien que d'origine toute différente, peuvent relever d'une lecture d'approche analogue.

La grande valeur esthétique de ces expositions se double donc d'un intérêt didactique dont les professeurs sauront mesurer la portée.

Il s'agit là simplement d'une proposition de directions pour une meilleure perception des étudiants. Loin d'imposer un système rigide de visites commentées, le service d'animation du Musée offre simplement sa collaboration aux enseignants et aux étudiants pour une découverte commune de clés pour l'oeil.

Chaque exposition pose un nouveau problème de communication avec l'intention profonde de l'artiste. Chaque oeuvre permet la découverte d'une nouvelle structure picturale. Au sein d'une même oeuvre chaque objet, situé en relation avec les autres, garde pourtant les germes d'une analyse différente. Aussi nous nous garderons d'offrir des recettes infaillibles pour la visite et pour une meilleure compréhension des artistes représentés. Le langage artistique ne peut s'accommoder sans risques d'un discours pré-établi, mais nous pouvons proposer aux enseignants diverses approches pour permettre la meilleure communication possible aux étudiants. Ce n'est pas pour l'enseignant ou l'étudiant, mais en étroite collaboration avec eux que peut s'établir le dialogue, qui ne peut avoir de valeur didactique profonde que dans une continuité. Le premier pas semble résider dans une information solide sur l'artiste et sur le système général de références et d'évolution. Le germe de cette information se trouve dans ATELIERS et dans les dossiers d'information qui seront fournis sur la demande de professeurs désireux d'intégrer

les objets d'arts réels à leur enseignement en faisant certains de leurs cours au Musée.

Ainsi la structuration du développement créatif de l'élève de niveau secondaire, l'apprentissage des nombreuses techniques des arts plastiques, le cours d'histoire de l'art illustré de diapositives au CEGEP ou à l'université trouvent leur prolongement naturel et nécessaire dans la perception de l'oeuvre authentique de l'artiste qui pose le mieux les problèmes plastiques abordés dans l'enseignement. A ce stade d'information pourrait être consacré le cours précédant la visite au Musée, qui serait alors la continuité d'un cheminement au lieu d'être une découverte tâtonnante d'une réalité jusqu'alors inconnue de l'élève.

Dans cette hypothèse le contact des étudiants avec les expositions se déroulerait plus comme une discussion déjà élaborée sur le phénomène artistique que comme une visite guidée par un animateur omniscient. A un discours plaqué sur l'oeuvre et qui bien souvent empêche une bonne perception, nous préfererions substituer la rencontre des analyses subjectives des étudiants en une synthèse objective réalisée par le groupe entier en dialogue avec le professeur et l'animateur du Musée.



L'impact d'une expérience bien réussie trouverait son prolongement dans une visite individuelle de l'élève et dans une discussion de groupe qui pourrait faire l'objet du cours d'arts plastiques qui suit la visite.

Cette continuité peut faire l'objet de recherches théoriques ou de réalisations de documents audio-visuels ou magnétoscopiques par les étudiants, de travaux en ateliers d'arts plastiques sur les techniques employées par l'artiste étudié, d'exposés par les étudiants, etc...

C'est dire qu'au sein d'une même problématique la diversité des expériences individuelles est infinie... et les expositions se succèdent au rythme moyen de deux par mois.

Si le langage plastique de l'artiste est par son essence même communication avec le spectateur, bien souvent la complexité des éléments constitutifs de l'oeuvre empêche ou amoindrit le contact immédiat lorsque le système de signes employé dans cette communication est inconnu du

visiteur. Bien souvent, des habitudes intellectuelles empêchent le visiteur, de n'importe quel âge, de s'ouvrir à un mode de perception qui lui semble étrange, même si l'objet proposé est la plus haute expression de la créativité d'une société donnée, en l'occurrence la société québécoise ou même la civilisation nord-américaine en général. Le langage personnel de l'artiste traduit ou recrée, comme le fait le poète ou le musicien d'aujourd'hui, l'essence même d'une société sous forme de symboles. Les habitudes de perception passive de la société contemporaine à travers une sensibilité souvent agressée par un rythme fulgurant de messages auditifs et visuels, dont l'émission commerciale de télévision est un exemple quotidien, est en effet aux antipodes de la perception d'un objet d'art dans un musée.



Elle en montre d'autant plus l'urgente nécessité. Les composantes sensuelles et spirituelles d'un tableau, longuement perçues dans le silence, sont des données importantes dans l'évolution de la personne, et apportent à l'impact des données informatives un équilibre nécessaire à cette évolution. Mais cette expérience, située à un autre degré de conscience de l'homme contemporain, nécessite l'ajustement à des systèmes de valeurs autres que ceux qui lui sont habituellement proposés par les "mass média", tout en étant pourtant une autre expression, à un niveau moins immédiatement préhensible, de la même société.

Ainsi le choc d'un apport non élaboré précédemment peut résulter chez l'étudiant en une attitude négative due surtout au fait qu'il ne voit pas l'oeuvre qui lui est proposée. La démarche présente vise donc surtout à rechercher les clés de la perception dans l'oeuvre elle-même, la méthode d'analyse de l'objet provenant des structures mêmes de l'oeuvre. La re-création du cheminement de l'artiste à partir de la perception du projet du créateur, sa situation dans le cheminement global des artistes contemporains sont la première étape à laquelle peut succéder une perception libre de chaque étudiant. Le contact avec l'oeuvre peut résulter selon le type d'objet en une interrogation, puis en une découverte d'une forme de plaisir sensuel au-delà de laquelle la compréhension du système de signes peut aboutir en un jugement

# -ÉDUCATION-ÉDUCATION-ÉDUCATION-ÉDUC

esthétique sur l'oeuvre, à une compréhension du système des signes posés par l'artiste et dans le meilleur des cas à une communication profonde, sorte d'expérience spirituelle du contact avec le message de l'artiste qui est toute la raison d'être de l'oeuvre entière et le but ultime de l'artiste.

Ce résultat idéal peut être atteint si l'on considère qu'il est possible, en suivant le cheminement du créateur scientifique, de comprendre les fondements et les résultats d'une découverte technologique. Toutes les découvertes scientifiques sont liées par un cheminement ou un propos global et c'est pourquoi la découverte du phénomène artistique, et de ses implications esthétiques, philosophiques et sociologiques nécessite une continuité de contact. La visite du musée qui serait un accident dans l'année scolaire ou universitaire équivaldrait sans doute au point de vue didactique à une seule séance en laboratoire pour toute une année d'études scientifiques.

Et l'on peut dire que les problèmes esthétiques atteignent souvent le même niveau de com-

plexité que le phénomène scientifique, malgré l'illusion d'une compréhension immédiate.

Si l'on peut dire que l'art, pas plus sous la forme d'expérience plastique que littéraire n'est réductible aux seules nécessités de l'éducation, il reste que toutes les possibilités expérimentales en matière d'animation et d'éducation sont ouvertes, selon les besoins des étudiants, des enseignants et des artistes.

Constatons enfin que le but de l'art n'est pas l'éducation, mais l'enrichissement personnel et collectif des membres d'une communauté culturelle et que les méthodes d'animation sont au rang de moyens et non de fins, et ne doivent jamais risquer de faire



disparaître l'oeuvre derrière son propre commentaire. Dans la société post-industrielle du Québec contemporain, le phénomène culturel peut aussi être perçu comme une manifestation d'une civilisation des loisirs, dans la-

quelle les expressions de la sensibilité contemporaine tiennent une grande place. C'est dire que si les professeurs enrichissent leur enseignement en faisant visiter le Musée d'art contemporain à leurs élèves ou étudiants pendant la semaine, ces mêmes élèves peuvent enrichir leurs parents, en leur faisant partager leurs découvertes pendant la fin de semaine, comme le cas a pu souvent être vérifié. C'est ainsi que s'élargit progressivement l'intérêt pour les arts comme activités de loisirs dans une communauté culturelle. Les adultes sont souvent plus démunis que les plus jeunes devant l'évolution de l'art contemporain. Les réactions de surprise manifestées devant des toiles non figuratives, surprise ou malaise et quelquefois exprimées en attitude de refus existent encore, malgré l'évolution de la mentalité collective face à la rapide évolution des autres manifestations, par exemple d'ordre technologique, que présente l'évolution de notre société. L'attitude ouverte et non inhibée des plus jeunes, sans doute influencée par les phénomènes de la contre-

culture, pourrait aider à une meilleure compréhension et surtout à l'ouverture d'un oeil neuf. L'éducation par osmose reçue à la maison par l'élève pourrait ainsi jouer à double sens.



Il est très curieux de constater que le Musée d'art contemporain, disent les gens, est bien éloigné du centre-ville, il faut y aller... Or des matches de football ou de baseball se tiennent régulièrement à la porte même du Musée, qui attirent des centaines de milliers de spectateurs. Le trajet d'autobus de la ligne no 12 sur la rue Université, au coin de Place Bonaventure, dure exactement 6 minutes. Le trajet en automobile depuis la Place Ville-Marie dure même un peu moins, et le stationnement est gratuit devant le Musée. Le genre de plaisir offert par le Musée n'est pas tout à fait le même que celui offert par l'arène, mais la distance est la même...

**ALAIN PARENT**  
DIRECTEUR DES EXPOSITIONS

## EXPOSITIONS D'AUTOMNE

La rétrospective **JEAN McEWEN** 1953-1973 permet de retracer l'évolution picturale de l'un de nos plus grands peintres, qui a exposé à New York et à Toronto aussi bien qu'à Montréal. Son oeuvre entière constitue ce que l'on pourrait dénommer une poétique de la surface picturale. Les problèmes posés sont au coeur des préoccupations contemporaines parallèles situées par la pein-

ture de Clifford Still, de Rothko, de Barnett Newman.

L'exposition **BORDUAS (NEW YORK - PARIS)** est une première présentation à Montréal de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain. Cette collection fut acquise de la famille Borduas par la Corporation des Musées nationaux pour le Musée d'art contemporain. Il s'agit des tableaux peints à New York et Paris depuis 1953 jusqu'à la mort de l'artiste, de documents personnels, et d'esquisses sur des paquets de *Gitanes* dont certaines sont reproduites dans les pages suivantes (document inédit).

Malgré la proximité de New York, la peinture américaine con-

temporaine est paradoxalement peu connue du public montréalais. L'exposition "**DOUZE ARTISTES AMÉRICAINS**" offre un panorama assez complet des développements des problèmes de frontalité, d'animation de la surface par la couleur, d'absence de référence perspectiviste. De 1969 à 1973 les peintres sont représentés par des toiles de grand format. Il s'agit de Stella, Noland, Poons, Motherwell, Frankenthaler, Olitski, Ron Davis, Bannard, Good-nough. Les sculptures sont de Steiner et de Frankenthaler.

Des peintures récentes viennent s'ajouter aux travaux de **JOHNNY FRIEDLAENDER**. Cette

oeuvre, internationalement connue, montre un univers d'origine surréaliste, des qualités graphiques exceptionnelles. Friedlaender est considéré comme un maître par de nombreux graveurs québécois.

### Les PHOTODÉCOLLAGES de Horvat

L'oeil du peintre sélectionne et reconstitue une perception très sensible de la réalité urbaine des Amériques: morceaux de murs, affiches déchirées, etc. deviennent des compositions abstraites. Photos en couleurs et projections de diapositives des fameux graffitis du métro newyorkais.



A l'occasion du lancement des dernières parutions des éditions **Formart**, le Musée d'art contemporain a présenté en septembre les objets dont les techniques sont exposées: ici, la fonderie expérimentale, avec André Fournelle.

## LE "UN POUR CENT"

Pour l'embellissement des édifices publics

- Aux artistes du Québec engagés dans les arts visuels et intéressés à:
- 1- créer des oeuvres monumentales;
  - 2- travailler en collaboration avec des architectes du Québec;
  - 3- intégrer l'art à l'architecture.

Le Comité du "UN POUR CENT" voudrait recevoir, des créateurs concernés, les documents suivants, afin de constituer une banque d'information au service des architectes:

- a) "curriculum vitae";
- b) quatre diapositives 35mm de vos créations importantes.

Envoyez ces documents à:

**Le "UN POUR CENT", Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal 103, Québec.**

## EXPOSITION BORDUAS (NEW YORK/PARIS)

Le texte suivant est reproduit du catalogue-affiche de la Collection Borduas, avec la gracieuse autorisation de la Galerie Nationale du Canada et de l'auteur, mademoiselle Lise Perreault, agent d'éducation aux services éducatifs de la Galerie Nationale.

### Paul-Émile Borduas 1905-1960

Le gouvernement fédéral par l'entremise des Musées nationaux du Canada, faisait, en 1972, l'acquisition d'un groupe important d'œuvres du peintre Paul-Émile Borduas donné depuis, au Musée d'art contemporain, à Montréal. La collection qui provient de la succession de Borduas, comprend 46 toiles dont les dimensions varient entre 11 x 16 pouces (27,9 x 40,6 cm) et 72 x 119 $\frac{3}{4}$  pouces (282,9 x 304,2 cm). Elle comprend aussi 4 aquarelles, 3 gouaches, 21 esquisses à l'encre noire ou au stylo sur des paquets de *Gitanes* et une œuvre exécutée selon des procédés divers. De nombreux documents ayant appartenu à Borduas (lettres, manuscrits, coupures de journaux) font également partie de la collection.

Les œuvres exécutées entre 1942 et 1960 coïncident avec les grandes périodes de création du chef de file des automatistes et posent les jalons de son évolution picturale.

Nous tenterons ici de donner quelques précisions sur les préoccupations plastiques de Borduas en nous référant aux œuvres de la collection.

En 1938, l'essai "Le Château étoilé" d'André Breton, l'un des fondateurs de l'école surréaliste, paru dans la revue *Minotaure*, en 1937, aura une très grande portée sur la pensée de Borduas. Ce sera son premier contact avec le surréalisme (ensemble de procédés de création et d'expression utilisant toutes les forces psychiques en automatisme, rêve, inconscient libérées du contrôle de la raison et en lutte contre les valeurs reçues), mouvement intellectuel révolutionnaire qui prit beaucoup d'importance en Europe durant les années 20 et 30. Borduas redécouvrira personnellement des équiva-

lents picturaux à la libération de l'inconscient et à son extériorisation par l'écriture automatique, explorées déjà par les surréalistes. Les données essentielles de ce mouvement telles que prônées par Borduas, étaient de faire, sous la dictée de l'inconscient, une peinture de type gestuel en des circonstances où la création serait liée directement à la notion d'"accidentel".

L'exposition organisée par le père Wilfrid Corbeil, collectionneur et amateur d'art, au Séminaire de Joliette en janvier 1942 fut le point de départ de cette nouvelle conception picturale. Borduas exposa *Harpe brune*, et *Le Philosophe*, œuvres qu'il devait détruire par la suite, et un troisième tableau intitulé: *Abstraction verte*, 1941. Borduas dira de ce dernier:

"Il est le premier tableau entièrement non-préconçu et l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui monte déjà à l'horizon." (1)

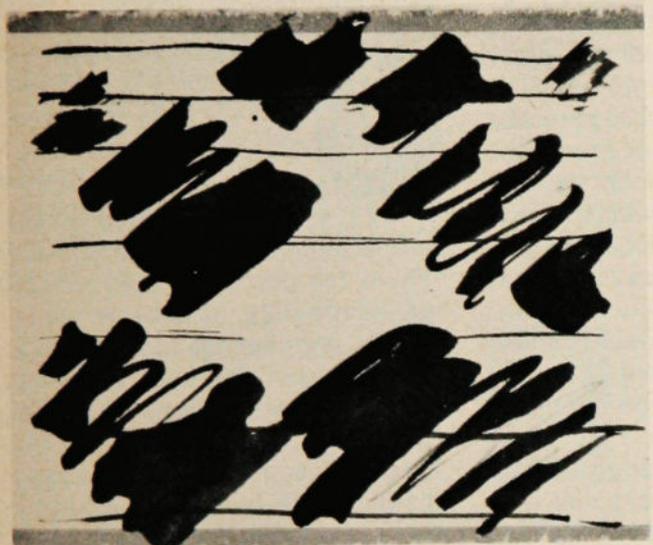
Il ajoute:

"Je dois beaucoup à cette exposition de Joliette ... Elle permit une prise de position, trop tragique sans doute, mais qui n'en a pas moins été le point de départ des libérations ultérieures." (2)

Au printemps de 1942, Borduas expose 45 gouaches au théâtre de l'Ermitage et intitule cette exposition "*Peintures surréalistes*." Borduas désire s'éloigner de la réalité figurative pour s'adonner à une plus grande libération gestuelle et à une plus grande spontanéité facilitées par le médium employé. Il rejette tout système de références plastiques lié à la représentation de l'objet. Ce passage vers la non-figuration se fera lentement: ses œuvres posséderont jusqu'en 1946, des éléments figuratifs. De cette exposition, Borduas dira:

"Les gouaches de 1942, que nous croyions surréalistes, n'étaient que cubistes. Il a fallu cinq ans pour le voir." (3)

Les trois gouaches qui font partie de la collection datent de cette époque et possèdent certains caractères communs. Il a une prédilection pour la ligne noire qui circonscrit le tableau et enserme les formes de couleurs, en contraste avec les taches rondes et irrégulières.



Sans titre (*La grimace*), 1943, (n° 4), a subi quelque peu l'influence des gouaches de 1942. Les mêmes taches y équilibrent la composition. Les différents cadrages du tableau suggèrent plusieurs plans de profondeur, type de composition qui se retrouve dans les gouaches. Le caractère cubiste que Borduas a su discerner dans ses gouaches se retrouve également dans ce tableau. Comme les cubistes, Borduas privilégie les formes quasi géométriques et traduit picturalement le volume en exploitant le plan bi-dimensionnel. La tête, circonscrite dans une forme géométrique triangulaire, les déformations du bras droit, les yeux et la bouche décentrés dans le visage, appartiennent au vocabulaire cubiste.

En 1946, *L'éternelle Amérique* (n° 6) illustre très bien les préoccupations automatistes de Borduas à l'époque: elles se traduisent dans ce tableau par des signes se détachant sur un espace de fond. Borduas, même s'il stylise ces formes et en rejette la représentation figurative, conserve toujours la structure de l'objet. Car ces signes, peints sous l'impulsion automatiste conservent toujours leur configuration et deviennent par le fait même, facilement identifiables. En organisant ses éléments de façon à flotter au centre du tableau et en négligeant le pourtour, qui restera flou et inexploré, Borduas veut rendre plastiquement la "qualité atmosphérique" si chère aux automatistes. Cependant, même s'il rejette toute perspective aérienne et indique à la fois le volume et la profondeur de champ au moyen de jeux de textures, de différences de valeurs et de dégradations de couleurs.

En août 1948, Borduas et les automatistes publient le *Refus global* document qui propose d'une part, la théorie de l'automatisme intégral comme l'unique source de création, et s'oppose violemment, d'autre part, à la trop grande influence du clergé et au système social de plus en plus écrasant, au Québec. Ce document fait scandale et Borduas est renvoyé le 4 septembre 1948, de l'École du meuble où il enseignait depuis janvier 1939. Il ira travailler dans son atelier à Saint-

Ces illustrations, tout à fait inédites, reproduisent une sélection des 21 esquisses exécutées par Borduas à l'endos de paquets de cigarettes "Gitanes". Ces esquisses trouveraient des échos dans certaines huiles de la période parisienne. Ces esquisses font partie de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain.

Hilaire et de 1949 à 1953, il participera à plusieurs expositions. En mai 1943, il part pour Provincetown (Massachusetts, E.-U.) et y réalise quarante nouveaux tableaux au cours de l'été. Il semble que la majorité de ces œuvres ait été détruite par la suite ce qui rend "l'évolution de son style (...) difficile, sinon impossible à suivre." (4) On peut tout de même considérer ce séjour comme une période de transition entre ses conceptions plastiques antérieures et celles qu'il exploitera pleinement à New York.

C'est à New York, où il s'établit de 1953 à 1955, que Borduas va dégager les moyens d'expression de ses nouveaux concepts picturaux. Ses contacts avec le milieu artistique américain et principalement avec les peintres expressionnistes abstraits l'ont mené à repenser ses théories picturales. Borduas dira de New York: "A New York nous avons cette communion qui est assez abstraite, mais avec l'Univers et qui a été pour moi un stimulant considérable." (5)

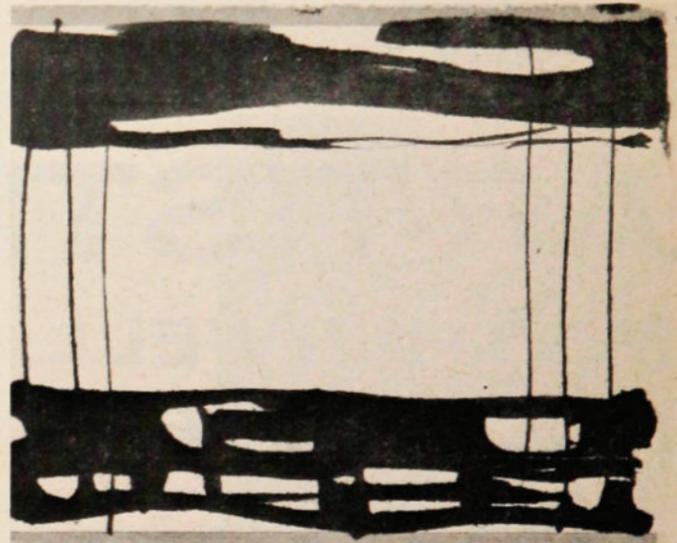
Dans son œuvre, c'est l'apparition d'une nouvelle conception de la forme et de l'espace. Il dit alors de ses tableaux:

"Toujours les miens semblent faire une synthèse émotive d'éléments très nombreux. C'est ce besoin émotif qui masque tout. Ne sont gardés que les tableaux qui m'échappent. Si par hasard il en vient un au sens clair et facile il devient vite insupportable. Mon seul "jugement" valable en face de mon travail est le "vertige" d'une reconnaissance essentiellement émotive provoquée par la sensation d'une synthèse généreuse." (6)

*Composition*, 1953 (n° 8) porte déjà l'empreinte de sa nouvelle démarche. De son séjour à Provincetown, il ne reste plus rien paraît-il; la nouvelle conception de ce tableau laisse pourtant deviner l'exploitation des recherches picturales effectuées lors de ce séjour. Borduas dira de son été à Provincetown:

"J'ai ignoré la mer, et le sable, et les dunes, mais je crois qu'on les retrouve un peu dans ma peinture." (7)

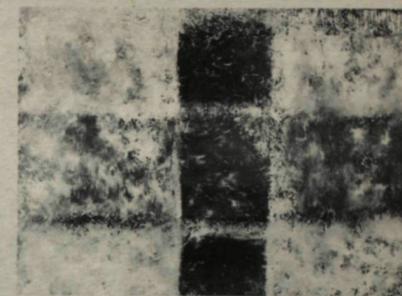
Des brun-beige couleur de sable, des blanc essuyé, des rose-saumon et des noirs rappellent les couleurs que l'on retrouve au bord de la mer. La ligne ver-



Suite à la page 8

**JEAN McEWEN VINGT ANS DE PEINTURE 1953-1973**

30 SEPTEMBRE-28 OCTOBRE



**BORDUAS (NEW YORK-PARIS)**

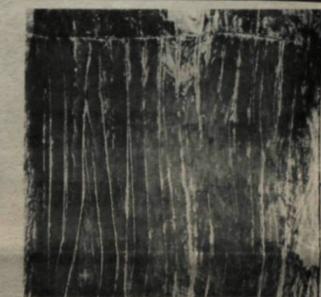
4 OCTOBRE-25 NOVEMBRE



**ARTISTES AMÉRICAINS**

MOTHERWELL - FRANKENTHALER - NOLAND - STELLA - OLITSKI - POONS -  
GOODNOUGH - RON DAVIS - BANNARD - DZUBAS - STEINER -

4 NOVEMBRE-2 DÉCEMBRE



**FRIEDLAENDER**

GRAVURES - PEINTURES RÉCENTES

9 DÉCEMBRE-30 DÉCEMBRE



**PHOTO DÉCOLLAGES**

Horvat

18 NOVEMBRE-30 DÉCEMBRE



**DÉBATS - RENCONTRES**

LE DIMANCHE À 15h.

14 octobre - FRANÇOIS GAGNON  
"La période parisienne de Borduas"

21 octobre - JEAN-ÉTHIER BLAIS  
"Borduas et ses idées esthétiques".

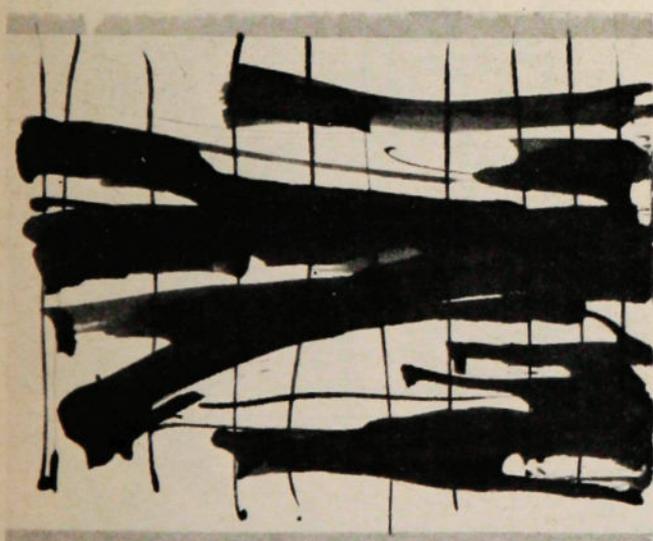
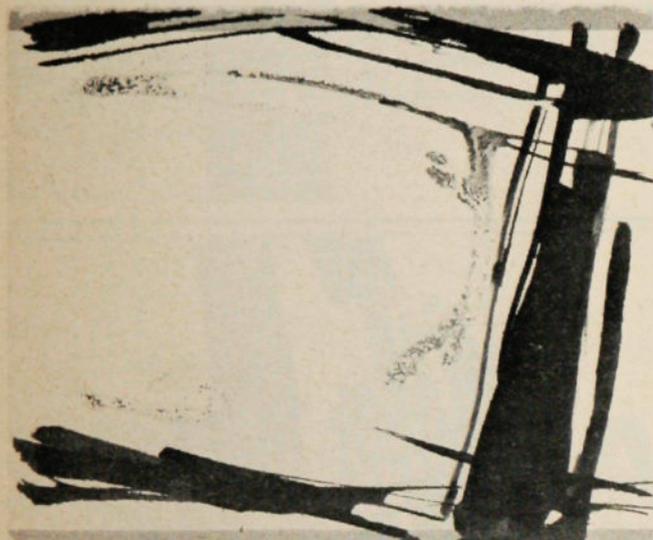
4 novembre - MARCEL RIOUX  
"Le Refus global et la société québécoise actuelle".

18 novembre - JACQUES GODBOUT  
"Comment j'ai fait un film sur Borduas".

- Présentation du film "Borduas" réalisé par l'Office national du film.

## EXPOSITION BORDUAS

Suite de la page 5



ticale, l'élément exploité au niveau de la touche dans ce tableau, ne se retrouve tel quel qu'à cette période. Il la réutilisera en 1957 et en 1958 en lui donnant toutefois une nouvelle signification: la verticalité sera alors rendue dans la succession des masses sensiblement de mêmes formats.

Avec *Pâques*, 1954, (n° 14), on retrouve encore des bandes verticales avec quelques "explosions" rendues au sommet par de larges coups de spatule s'étalant en des directions opposées. Les masses rouges, brunes et noires dirigent l'œil de bas en haut et de gauche à droite, et l'alternance des textures tantôt lisses, tantôt épaisses constitue un élément rythmique qui équilibre la composition. Ici, Borduas place au centre de son tableau les éléments picturaux les plus importants et néglige la périphérie de sa toile. Néanmoins, ce tableau est déjà plus flottant, plus libéré que les précédents. Peu à peu, sa palette s'éclaircit et les masses de couleur blanche commencent à prendre de plus en plus d'importance. C'est le cas de *Sans titre* 1955 (n° 18) où Borduas contrôle sa composition et anime toute la surface.

En septembre 1955, Borduas quitte New York et Montréal pour s'établir à Paris jusqu'à sa mort en 1960. Là-bas, il apporte à son œuvre des changements importants et élimine peu à peu les couleurs autres que les noirs et les blancs. En diminuant ainsi ses moyens, il aspire à une nouvelle dimension spatiale. Ce côté "réductif" ou "minimisant" ressort de l'œuvre de ses quatre dernières années (1956-1960). Borduas dira:

"Il n'y a plus de perspective, ni aérienne, ni linéaire, mais quand même toujours, la troisième dimension qui est exprimée sans le secours de toute une série de plans. Dans les derniers tableaux, la couleur jouait justement ce rôle d'intermédiaire, d'un plan à l'autre. Et comme les intermédiaires ont sauté, la couleur a sauté avec..." (8)

Et celui-ci d'ajouter:

"Cette perte de la couleur s'est faite graduellement pour rejoindre une plus grande efficacité, une plus grande visibilité, une plus grande objectivité de contraste." (9)

Ses tableaux deviendront "réversibles" c'est-à-dire qu'ils peuvent "être considérés (grâce à l'interchangeabilité des plans) soit en blanc sur fond noir, soit l'inverse." (10) *Composition en noir et blanc* (n° 27) illustre cette nouvelle conception et nous l'interprétons ainsi: des masses noires mues par un mouvement interne s'entrechoquent légèrement et restent jointes les unes aux autres à leur extrémité. D'autres se détachent et semblent glisser doucement vers l'extérieur du tableau. Le blanc occupe un espace équivalent et on ne peut dire s'il s'agit ici de masses noires sur fond blanc ou l'inverse. Cette double articulation se perçoit visuellement. Vues de très près, les masses noires semblent enchâssées dans une épaisse pâte blanche et le relief créé par cet agglomérat découpe des zones d'ombres. Vues de plus loin, les masses noires semblent être des "percées" vers l'infini découpées sur une surface totalement blanche. Borduas détruit ainsi toute perspective afin de rejoindre une troisième dimension perçue dans un espace illimité. Cette structure "ouverte" devient l'élément de base jusqu'à la fin. Borduas voulait parvenir à un langage plastique pur par une très grande simplification de ses moyens. Il semble toucher au but.

L'intransigeance morale, les revendications sociales et artistiques de Borduas en ont fait un peintre dont la qualité et l'importance sont inestimables. Sa vie est une suite de curiosités artistiques et intellectuelles, ainsi qu'une longue série de principes remis en question et de nouvelles découvertes. C'est ainsi qu'en 1958, dix ans après la publication de *Refus global*, Borduas se redéfinit et nous avoue:

"Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable, de ce texte, je le situerais dans une tout autre atmosphère: plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à respirer ... Plus urgent apparaît la reconnaissance dans la foule des âmes ardentes susceptibles de transformer profondément l'aventure humaine que de se lier aux quantités sans espoir." (11)

Lise Perreault

## Références

- 1 Musée des beaux-arts de Montréal, *Paul-Emile Borduas, 1905-1960*, catalogue de l'exposition, Montréal, 1962, p. 51
- 2 *ibid.*, p. 51
- 3 *ibid.*, p. 51
- 4 *ibid.*, p. 32
- 5 "Borduas parle", entrevues radiophoniques du 19 et du 21 décembre 1950, du 1er octobre 1954 et de mai 1957, à Radio-Canada, dont des extraits ont été publiés dans *Liberté*, Montréal, t. 4, n° 19 et n° 20 (janvier-février 1962), pp. 5-16
- 6 Musée des beaux-arts de Montréal, *Paul-Emile Borduas, 1905-1960*, catalogue de l'exposition, Montréal, 1962, p. 51
- 7 *ibid.*, p. 32
- 8 *Liberté*, Montréal, t. 4 n° 19 et n° 20 (janvier-février 1962), p. 16
- 9 *ibid.*, p. 16
- 10 Gachon, Jean, "le peintre P.-E. Borduas parle de son art à un journaliste parisien", dans *La Presse*, Montréal, col. 3, 20 mars 1957, p. 19 "Enquête sur l'automatisme, réponse de Paul-Emile Borduas".
- 11 Dans *Situations*, Montréal, t. 1, n° 2 (février 1959), p. 34.

## PAUL-ÉMILE BORDUAS 1905-1960 BIBLIOGRAPHIE

- Paul-Emile Borduas:
- 1943: "Manière de goûter une oeuvre d'art". *Américaine française*, vol. II, no 4. Janvier 1943. Montréal.
  - 1948: "Refus global". Mirthra-Mythe, Montréal, 1948. 6 p.
  - 1949: "Projections libérantes". Mirthra-Mythe, Montréal, 1949. 40 p.
  - 1953: "Monsieur Ozias Leduc". *Canadian Art*, vol. X, no 4. 1953. Ottawa.
- .....
- Etudes:
- 1940: Gagnon, Maurice, *Peinture moderne*, B. Valiquette, Montréal, 1940. 214 p. 56 pl.
  - 1943: Elie, Robert. *Borduas*. L'Arbre, Montréal, 1943. 24 p. 20 pl. coll. Art Vivant.
  - 1962: Catalogue de l'exposition "Paul-Emile Borduas 1905-1960". Musée des Beaux-Arts de Montréal. 1962.
  - 1963: Film de Jacques Godbout "Paul-Emile Borduas", à l'Office National du Film.
  - 1965: Ethier-Blais, Jean. *Paul-Emile Borduas*. Canada's Past and Present. Edited by R.L. McDougall, University of Toronto Press, 1965, p. 41 - 58.

- 1968: Saint-Martin, Fernande. *Structures de l'Espace Pictural*. HMH, Montréal, 1968. 172 p.
- 1969: La Barre du Jour. "Les Automatistes", éd. La Barre du Jour, Montréal, 1969, 389 p. 8 pl.
- 1971: Catalogue de l'exposition "Borduas et les Automatistes", ministère des Affaires culturelles du Québec, Editeur Officiel du Québec, 1971. 150 p.
- 1972: Robert, Guy, *Borduas*, Presses de l'université du Québec 1972, 340 p. 8 pl. couleur, 78 noir et blanc.

## Borduas vu par une Américaine

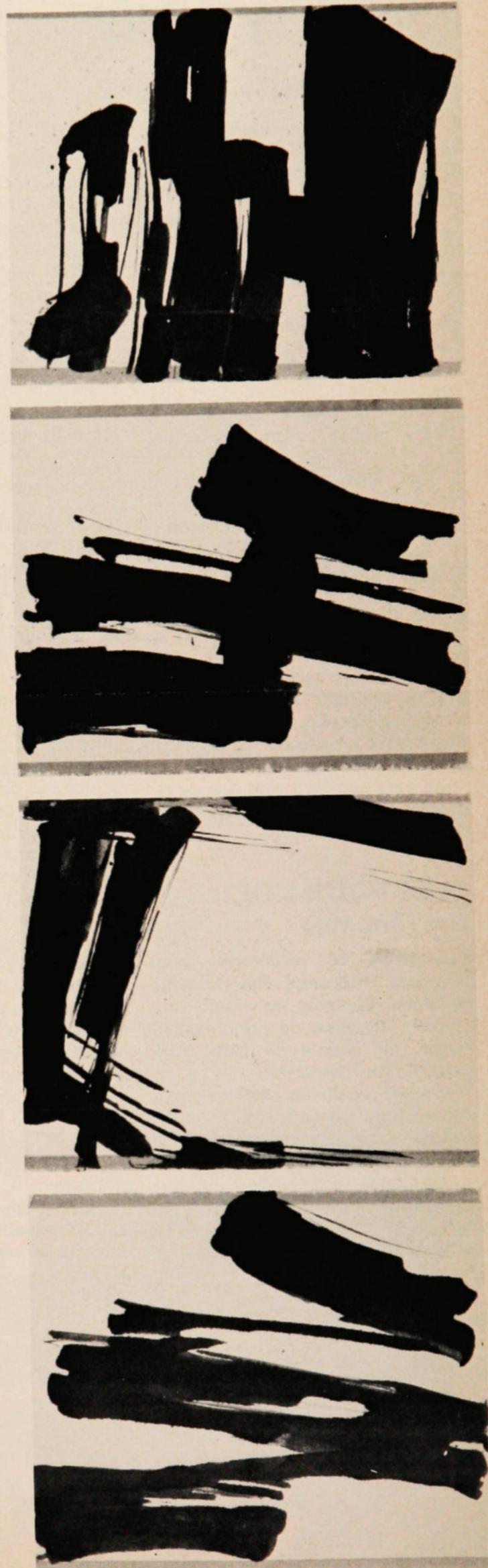
1960: Extrait du catalogue de la rétrospective du Stedelijk Museum, Amsterdam.

So legion are those who now claim for their art a basis in complete spontaneity that one tends to forget the struggle in which these freedoms were won and the special meaning it had for those who like Paul Borduas, were leaders in its crucial engagements. The time and place of the break through of limiting conventions was different for Borduas than for the Americans with whom he felt a deep bond. Just because his struggle took place in the isolation of Canada, against the background of Catholicism and, in truth, as an oblique extension of his own profoundly religious feeling, Borduas' abstract-expressionism was bound to be different in character from that prevailing in New York. As compared with the work of the Americans he admired from afar and came to know during his sojourn in New York City, his art is less tough-minded, more light-saturated and mysterious, less blunt and muscular, more tremulous and detached. It is the difference between the fervent and the vehement. What Borduas enacted with the sweep of the palette knife and the densities of paint was not a demonstration of style but a litany of light and darkness, perhaps even of good and evil.

Dorothy Gees Seckler

## À TRAVERS LE CANADA

La collection de Borduas: une exposition d'œuvres acquises par le gouvernement fédéral pour le Musée d'art contemporain, à Montréal, et présentée en tournée par la Galerie Nationale du Canada.



# McEwen

## 1953-73

### L'ÉVÈNEMENT

L'exposition Jean McEwen groupe un choix de 33 tableaux — les meilleurs témoignages de la production de l'artiste depuis 1953. Il s'agit là d'un événement majeur dans la vie artistique du Québec. La peinture de McEwen est appréciée depuis longtemps à New York, à Toronto, mais ces oeuvres de grandes dimensions des années 1955, 1962, 1965 et 1966 sont encore inconnues du public québécois.

Depuis l'exposition de 1951 à la Galerie Agnès Lefort, les expositions solo se succèdent à Montréal, Ottawa, Toronto, Paris, et New York, ainsi que plus d'une trentaine d'expositions de groupe.

### L'ARTISTE

McEwen: "J'ai toujours aimé joindre les formes libres aux formes géométriques".

"Si les structures de la réalité tridimensionnelle ne m'ont jamais touché profondément, j'ai toujours eu un besoin essentiel de rejoindre une structure spatiale réelle".

"Il ne s'agit pour moi que de rejoindre le plus adéquatement des résonances intérieures..."

### CLÉS POUR L'OEIL (en résumé)

**Système de références** pour l'étudiant: influence déterminante de Monet (comme sur Sam Francis) cf. influence de l'Impressionnisme sur l'école de New York (Still, Rothko, Newman).

**Propos:** synthèse des préoccupations impressionnistes de la lumière, du lyrisme de Borduas et des tendances structuralistes post-automatistes au Québec. Importance déterminante de la notion de surface et de la modulation de la lumière. Importance des cycles

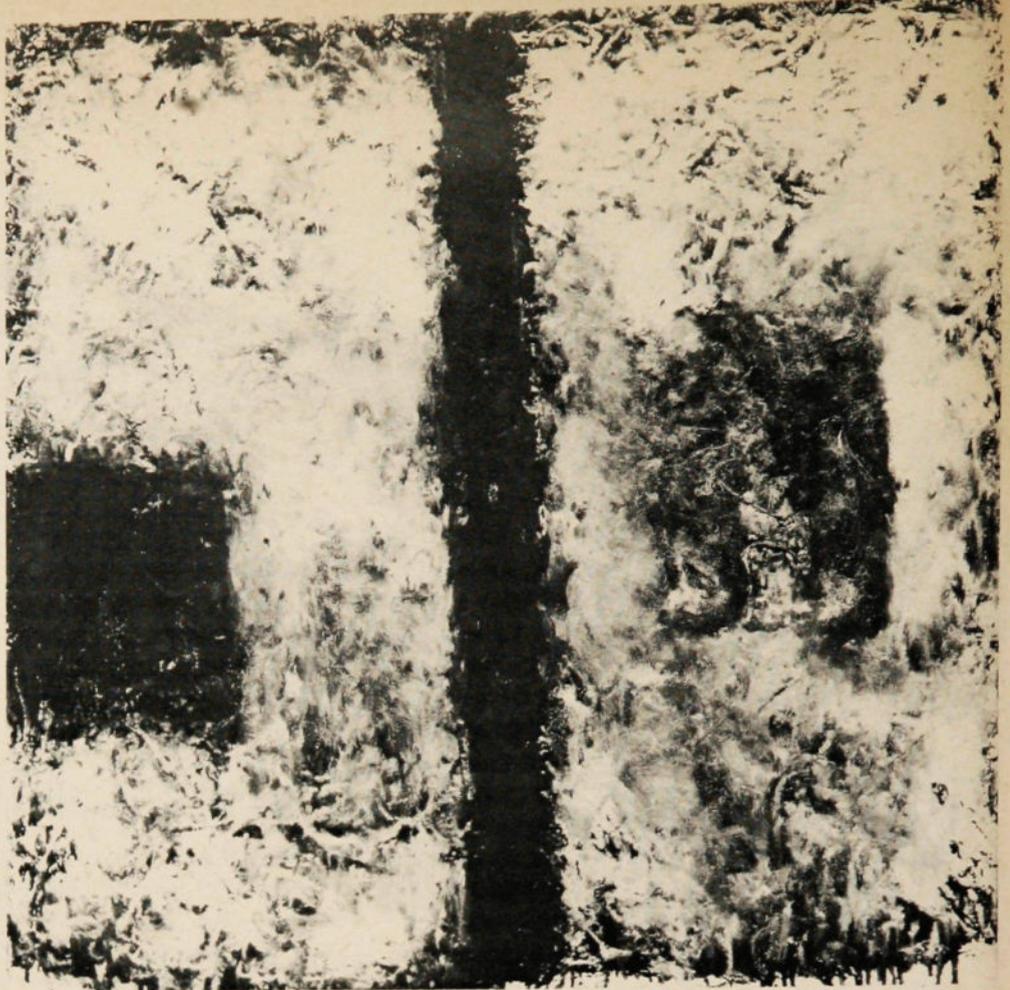
(liaisons entre plusieurs tableaux issus d'une même matrice). Recherches des possibilités dynamiques de la couleur. (Vibrations, agglomérations) L'affirmation de la surface a pour corollaire l'anéantissement de la notion d'objet (contrairement à l'espace tridimensionnel des Automatistes). Importance de la structure: Axe médian, et jeu des surfaces entre elles de part et d'autre de la surface médiane. Importance des textures et de la périphérie du tableau.

### JEAN MCEWEN

extraits de l'article de Jean Cathelin. *Cimaise*, Paris, septembre 1965

"Si l'exposition de 1951 manifestait encore un léger attachement au sujet, le prétexte figuratif disparaît dès l'année suivante, alors qu'avec Riopelle qu'il a retrouvé à Saint-Germain-des-Prés, il expose rue du Dragon, chez Nina Dausset, dans un groupe. Lorsqu'il part, c'est pour aller peindre les fonds marins où l'homme de laboratoire décèle une structure organique qu'il installe par besoin de solidité dans la toile informelle. Des verts glauques, il passa aux éclaboussures de lumière, avec déjà le souci de donner à sa matière très soignée une structure interne, non apparente presque, où quelques lignes qui sont plutôt des fêlures telluriques quadrillent le champ visuel. Rentré à Montréal en 1954, il y donne sa seconde exposition personnelle. C'est alors qu'il se dirige vers la monochromie: de grandes toiles blanches avec un noir sous-jacent, souvent indistinct, mais qui fait la profondeur du champ. Il prend dès cet instant l'habitude des formats carrés ou presque, l'oeuvre étant toujours en hauteur.

Le noir subsiste, mais le rouge remplace bientôt le blanc, un rouge ténu qui laisse sentir le grain de la



toile. On part de l'aspect tissulaire de la coupe biologique pour arriver bientôt à un "mouvement immobile", à une peinture méditative qui n'est pas sans invoquer une pensée et un art extrême-orientaux.

De 1956 à 1958, trois expositions à l'Actuelle et chez Denyse Delrue marquent cette évolution vers un contrôle de plus en plus lucide de sa poétique. Au fur et à mesure que la matière s'enrichit de glacis précieux, que sont ménagées des transparences subtiles, des ocrés et des bleus, puis des jaunes et des violets, voire des terres brûlées viennent s'ajouter à la palette; en même temps une nouvelle géométrie apparaît en filigrane — et quelquefois ouvertement — dans les délimitations statiques de laquelle viennent s'inscrire, se grouper des mouvements vibratiles, antithétiques d'une case, d'un registre à l'autre: c'est la conjonction de l'espace perçu (extérieur) et de l'espace vécu (intérieur)..."

(1961) ... "sans prescrire de limites à son expression, en prenant tous les risques par rapport aux catégories traditionnelles de la signification occidentale, il s'efforce d'accroître sa lisibilité, faisant la synthèse d'une géométrie élémentaire et de la vibration informelle" (...)

(1966) ... "tendance désormais manifeste à inscrire sa poésie tachiste dans une architecture géométrique non plus sous-jacente mais apparente au premier plan: le flou lyrique devient marginal pour laisser la place essentielle à la construction raisonnée. Les nombreux travaux qu'il a faits ces dernières années pour des architectes semblent l'avoir éloigné de la peinture de chevalet pour le porter vers une conception personnelle de l'art mural" ...

### CE QU'IL FAUT LIRE SUR MCEWEN

*Vie des Arts*, printemps 1961, Jean Cathelin.

*L'évolution de l'art au Canada*, 1963, R.H. Hubbard.

*La peinture moderne au Canada français*, 1964, Guy Viau.

*Cimaise*, Paris, Septembre 1965, Jean Cathelin.

*Peinture au Canada, de ses origines à nos jours*, 1966, J. Russel Harper.

*Peinture au Canada*, 1967, Barry Lord.

*Un siècle de peinture canadienne*, 1971, J.R. Ostiguy.

*Four Decades*, Toronto, 1972, Paul Deval.

*Vie des Arts*, Automne 1973, Fernande Saint-Martin.

*Catalogue de l'exposition "Jean McEwen", vingt ans de peinture, 1953-1973*, Musée d'art contemporain, Montréal, octobre 1973.

L'oeuvre de Jean McEwen est représentée dans les collections suivantes:

Musée d'Art Contemporain, Montréal.

Musée du Québec, Québec.

Musée des Beaux-Arts de Montréal. Galerie Nationale du Canada, Ottawa.

Art Gallery of Ontario, Toronto. Walker Art Center, Indianapolis, U.S.A.

Musée d'Art Moderne, New York. Albright Knox Art Center, Buffalo.

Université Sir George Williams, Montréal.

Hart House, Université de Toronto. Winnipeg Art Gallery.

Edmonton Art Gallery.

Art Gallery of London.

Vancouver Art Gallery.

Queen's University, Kingston, Ontario.

Confederation Art Center, Charlot-tetown.



# ARTISTES AMÉRICAINS

## CLÉS POUR L'OEIL

Il s'agit d'un panorama assez complet des meilleurs exemples de la peinture américaine contemporaine: **Motherwell, Frankenthaler, Noland, Stella, Olitski, Poons, Goodnough, Ron Davis, Bannard, Dzubas, Steiner.**

Système de références pour l'étudiant: *Post-Painterly Abstraction* et *Color Abstraction*, dérivés de Still, Rothko, Newman, Reinhardt dans la fin des années 1950 à New York. Par rapport à l'*Abstract expressionism*, ces artistes introduisent le *Color field painting* ou l'abstraction chromatique. (cf Newman: référence à Monet, Matisse). Donc différenciation par rapport au gestuel et à la notion de surface des premiers Expressionnistes abstraits. Introduction du statisme et d'éléments plus géométriques (Bandes de Newman, rectangles de Rothko) qui trouvent leur prolongement dans l'art minimal (Stella). Grandes surfaces. Tendance à renverser la notion d'arrière-plan en celle de frontalité. Frank Stella, Kenneth Noland: couleurs en aplats, très vives, formes géométriques. Tendance minimale. Importance des structures par la couleur. Frankenthaler,

Dzubas: utilisation de transparences, lyrisme, pigments dilués, luminosité, liquidité. Davis, Poons, Motherwell, Goodnough, Olitski, Bannard: affirmation de la surface. Modulations très subtiles. Emploi de couleurs plus neutres. Textures. Connotations atmosphériques. Illusionnisme. Absence de référence perspectiviste. "Flatness". Espace défini par les relations des couleurs.

### Ce qu'il faut lire:

Barbara Rose: *Peinture américaine. Le XXe siècle.* Skira.

Harold Rosenberg: *Artworks and packages.* Delta.

*Minimal Art. A critical anthology* edited by Gregory Battcock. Dutton sur *Goodnough: Art in America.* Janvier 1972. Sur *Olitski: Arts Canada* Octobre 1972. *Art News*, Eté 1972. Sur *Motherwell: Art Journal* Automne 1970, *Art News* Janvier 1970. Sur *Poons: Art Forum*, Décembre 1970. *Art and Artists*, Février 1969. *Stella: Art Forum*, Novembre 1971.

*Abstract painting in the seventies* par John Elderfield. Catalogue de l'exposition "Peintres américains", Musée d'art contemporain, Montréal.

**Note:** Ces articles peuvent être consultés à la bibliothèque du MAC.



# JOHNNY FRIEDLAENDER

## CLÉS POUR L'OEIL

Recherche graphique parallèle à l'essor de l'art québécois contemporain (prolongements de l'automatisme surréaliste, convergences avec l'univers de Borduas, abandon de la figuration) — Rôle essentiel des interactions comme nouvelle expérience de spatialité. Moyens d'affirmation de la surface: couches asymétriques, étagement de taches, de transparences, superposition de lignes structurales. Rythmes. Musicalité. Elaboration plus poussée des régions médianes non opaques dans leur rapport avec les modulations du fond.

### Ce qu'il faut lire:

Dictionnaire des artistes contemporains, p. 65, p. 140. Catalogue Galerie Orangerie Juillet 1973. Cologne.

### FRIEDLAENDER

21 juin 1912: Naissance à Pless (Haute-Silésie).

1928: étudie la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Breslau avec Otto Müller, puis Carlo Mense. Premières gravures.

1936: première exposition personnelle de gravures à MORAWSKA-OSTRAVA.

1937: à travers l'Autriche, la Suisse, la France, la Belgique et la Hollande: exposition de gravures et aquarelles à la "Maison de la Paix" à LA HAYE. fin 1937: il s'établit à Paris.

André Lhote remarque Friedlaender dans la Nouvelle Revue Française.

1938: illustrateur à l'hebdomadaire "MARIANNE".

1939-43: camp d'internement, résistance.

1944: 12 eaux-fortes "Images du malheur"

1945: s'installe à PARIS.

1948: première exposition particulière à LA HUNE - 12 eaux-fortes "Rêves Cosmiques" - texte de Gaston Dhiel.

1949: exposition LA HUNE (où il exposera ensuite chaque année) - 13 eaux-fortes pour "La Saison des Amours" de PAUL ELUARD - Christian Zervos écrit sur lui dans CAHIERS D'ART - il ouvre l'atelier de gravure "L'ERMITAGE".

1950: invité à NUREMBERG par la Bibliothèque française pour une exposition de son "Oeuvre Gravée".

### Expositions organisées par des musées de l'oeuvre de Friedlaender:

1951: Musée de Neuchâtel (Suisse)  
Musée de Lucerne  
Musée Rath - Genève

1952: Künstlerhaus - Salzbourg  
- grave une série d'eaux-fortes en couleur pour des poèmes d'Atterborn (édité à Stockholm)

1953: Musée de Neuchâtel  
Musée d'Art Moderne de Sao Paulo  
- grave 10 eaux-fortes pour l'Illiade d'Homère (édité à Stockholm)

1954: Le Musée d'Art et d'Histoire (Cabinet des Estampes) - Genève  
expose 60 planches en noir et couleur.

1955: Christian Zervos écrit sur lui dans CAHIERS D'ART

1956: Museum of Art - Cincinnati  
Art Colony Museum - Cleveland

1957: Jakipiyev Pavillon - Ljubljana  
rétrospective 1949-57

1958: Musée Allerheiligen - Schaffausen  
première exposition d'Aquarelles à La Hune (Paris)  
représente la France à la Biennale de Venise (gravure)

1959: Musée d'Art Moderne - Rio de Janeiro (invité par l'Unesco pour ouvrir un cours de gravure au Musée).  
Musée d'Art Moderne - Sao Paulo.

1960: rétrospective 1949-1960 au Musée de Braunschweig

1963: La Hune: aquarelles et gravures, sous la présidence de M. Adhémar

(conservateur en chef du Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale)

1966: Bezalel National Art Museum - Jérusalem.

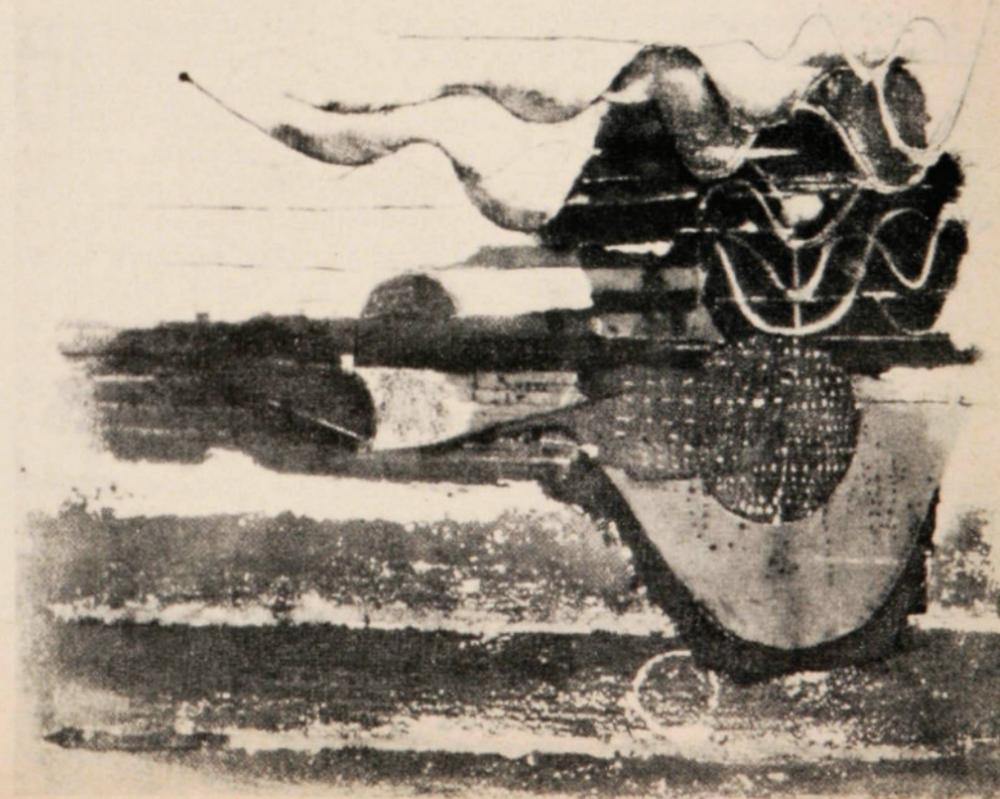
1967: Chevalier des Arts et Lettres.

### PRIX

1955: Ljubljana

1957: Tokyo

1958: Lugano.



# HORVAT: photodécollages

La photographie n'est pas chez Horvat un domaine accessoire ou une distraction du dimanche, mais une partie importante de son oeuvre. L'appareil photographique est un outil qui lui permet de faire le **décollage** d'un morceau de mur, d'une affiche lacérée ou d'un graf-

fiti. Dans ces éléments, banaux en apparence, Horvat **découpe** des compositions très belles, le plus souvent très strictes et très pures dans lesquelles on retrouve très bien sa forte personnalité de peintre.

On sait que jusqu'il y a quatre

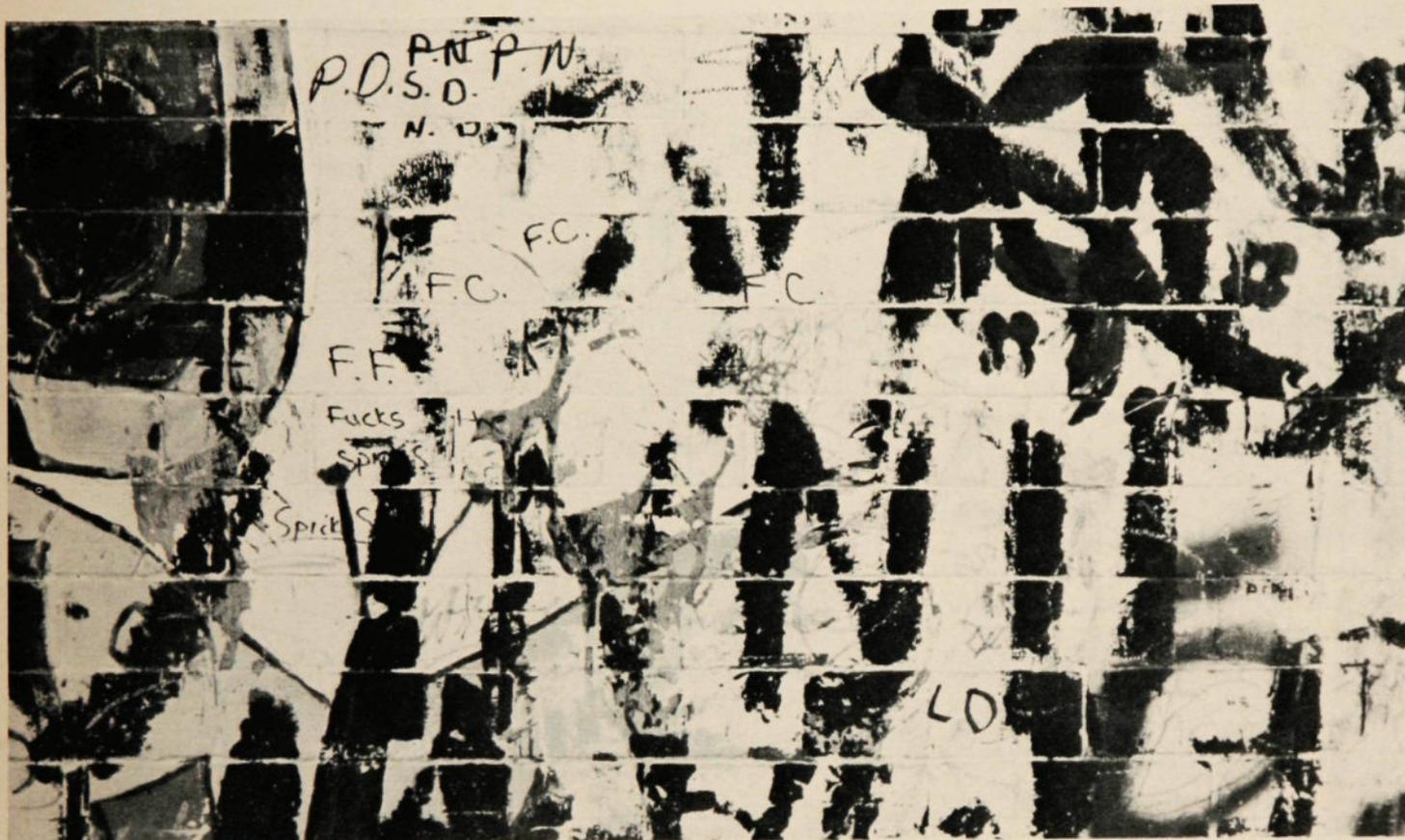
ans Horvat faisait des tableaux qui étaient des collages réalisés avec des matériaux déchirés, des tissus collés, noyés dans la peinture, noyés dans le blanc. Le lien est très fort avec son travail actuel de photographe et l'on retrouve dans ces deux activités les mêmes qua-

lités de sobriété et de brio dans la composition, à tel point que l'on se surprend souvent à s'arrêter à une photo pour se demander si ce n'est pas en fait la photo d'un de ses tableaux. La réponse vient, négative: c'est une photo prise à Montréal, à New York, à Paris, à Naples ou à Buenos Aires. Ce qui est intéressant c'est que l'on photographie d'ordinaire les villes à une échelle où elles sont facilement identifiables: la rue, la maison, alors que Horvat photographie les villes à l'échelle de son microcosme et que les documents qu'il rapporte témoignent avant tout de sa vision à lui, en même temps qu'ils nous permettent d'accéder à quelque chose d'universel.

Miljenko HORVAT, né en 1935. Architecte diplômé; peintre et graveur. Vit à Montréal.

Quelques expositions récentes:

10e Biennale de la gravure, Ljubljana. Nouvelles Tendances 5, Galerie d'Art Contemporain, Zagreb, Interact, Edimbourg, Ecosse. 2nd American Biennial of Graphic Arts, Museo la Tertulia, Cali, Colombie. Ordinateur et Création Artistique, Espace Cardin, Paris.



## BIBLIOTHÈQUE. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

La bibliothèque du Musée est ouverte au public du mardi au vendredi de 10 heures à 17 heures. C'est une bibliothèque spécialisée en art contemporain dont le but est de servir le personnel du Musée, les chercheurs, les critiques, les professeurs, les étudiants et le public qui s'intéresse à l'art. La collection a été choisie et organisée en fonction de cela.

### DOCUMENTATION ÉCRITE

La bibliothèque peut maintenant mettre à la disposition du public une documentation de 1350 volumes. De plus, les chercheurs y trouvent des documents précieux: 1600 catalogues d'expositions que nous recevons des institutions artistiques de différents pays sur une base d'échange, 525 dossiers d'artistes canadiens et 375 dossiers d'artistes étrangers, de galeries d'art, de musées et de mouvements artistiques. Ces dossiers sont, en général, constitués d'une biographie de l'artiste, de coupures de journaux et de dépliants annonçant les différentes expositions. De plus, nous recevons régulièrement 78 périodiques publiés dans différents pays.

La bibliothèque présente donc un échantillonnage varié des meilleures parutions sur l'art contemporain, depuis les grandes

monographies jusqu'aux divers catalogues d'expositions internationales. Il est à noter que la documentation écrite ne sort pas de la bibliothèque et doit être consultée sur place.

### DOCUMENTATION VISUELLE

La photothèque n'est pas encore établie sur une base solide; elle s'enrichit cependant de documents essentiels à la connaissance de l'art contemporain. Nous avons environ 7500 diapositives dont celles de la collection permanente et celles des diverses expositions qui ont eu lieu au Musée sont conservées en plusieurs exemplaires. Nous avons également près de 7000 photos en noir et blanc des oeuvres de la collection ainsi que celles des expositions.

Cette documentation visuelle nous est fournie, d'une part grâce à la collaboration de l'Office du Film du Québec et, d'autre part, par les artistes eux-mêmes.

### PHOTOCOPIE

Nous pouvons sur demande fournir des photocopies de certains documents tels: les coupures de presse conservées dans les différents dossiers, des articles de périodiques, etc.

### UTILISATION DE LA BIBLIOTHÈQUE

Les possibilités de documentation et de recherche qu'offre la bibliothèque sont de plus en plus grandes et intéressent un nombre toujours croissant de personnes. Nous avons un système de prêt qui permet de régir l'utilisation de la collection de diapositives. Ces prêts sont, de

façon générale, consentis aux professeurs.

Cependant, toute demande de prêt faite par un organisme ou encore par une personne autre qu'un professeur est examinée par la direction de la bibliothèque.

Logée à l'étage des salles d'expositions, cette bibliothèque est la vôtre!

Isabelle Montplaisir  
bibliothécaire

### La collection complète d'ATELIERS

La collection complète du journal **ATELIERS**, comprenant 10 numéros, est maintenant en vente au comptoir du Musée d'art contemporain pour la modique somme de \$1.50.

Le premier numéro de la collection parut au mois de mars 1972; depuis lors, il est publié régulièrement.

**ATELIERS** constitue en quelque sorte la mémoire du Musée. A ce titre, il mériterait d'être conservé dans les bibliothèques des institutions d'enseignement pour y être consulté par les étudiants. Ils pourraient ainsi, avec beaucoup d'intérêt, retracer dans ces pages les activités artistiques et para-artistiques qui se sont déroulées dans nos murs, des interviews, de l'information générale sur l'art. . . La collection a par surcroît l'avantage d'être abondamment illustrée.

# ATELIERS



publié par les artistes exposants  
au Musée d'art contemporain  
Cité du Havre, Montréal (103)

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec