

Canada Post / Postes Canada
Postage paid / Port payé
Third Class / Troisième classe
B-501

ATELIERS

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN

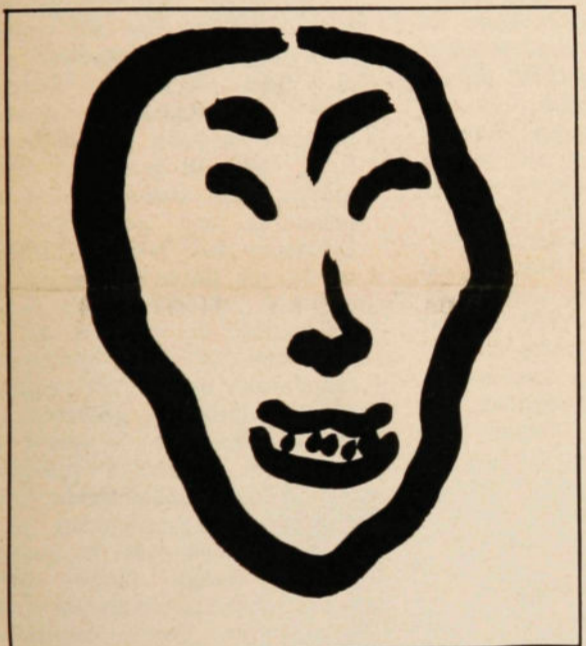
VOL. 3 - NUMÉRO 5

MONTRÉAL 8 SEPTEMBRE - 10 NOVEMBRE 1974

25c

L'ART CONTEMPORAIN AU JAPON

8 septembre - 6 octobre

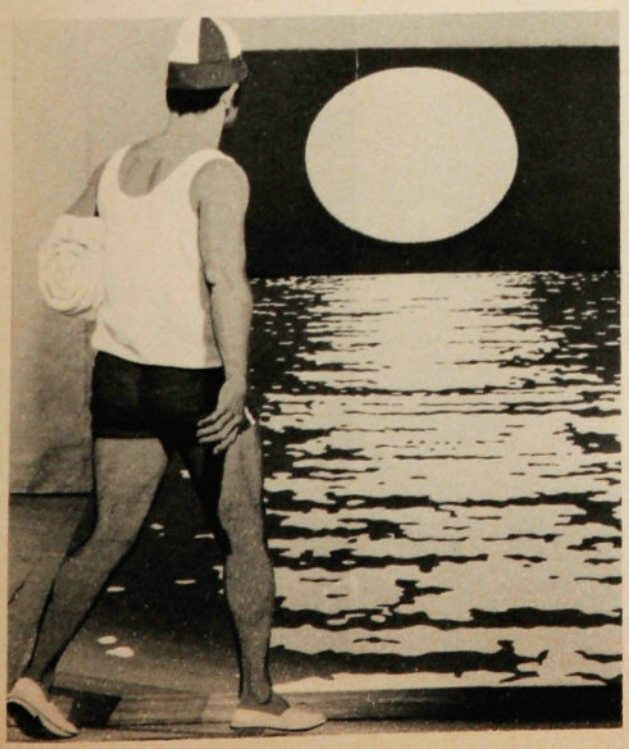


LES ESQUIMAUX VUS PAR MATISSE

L'OEUVRE GRAVE D'ALBERT DUMOUCHEL



10 octobre - 10 novembre



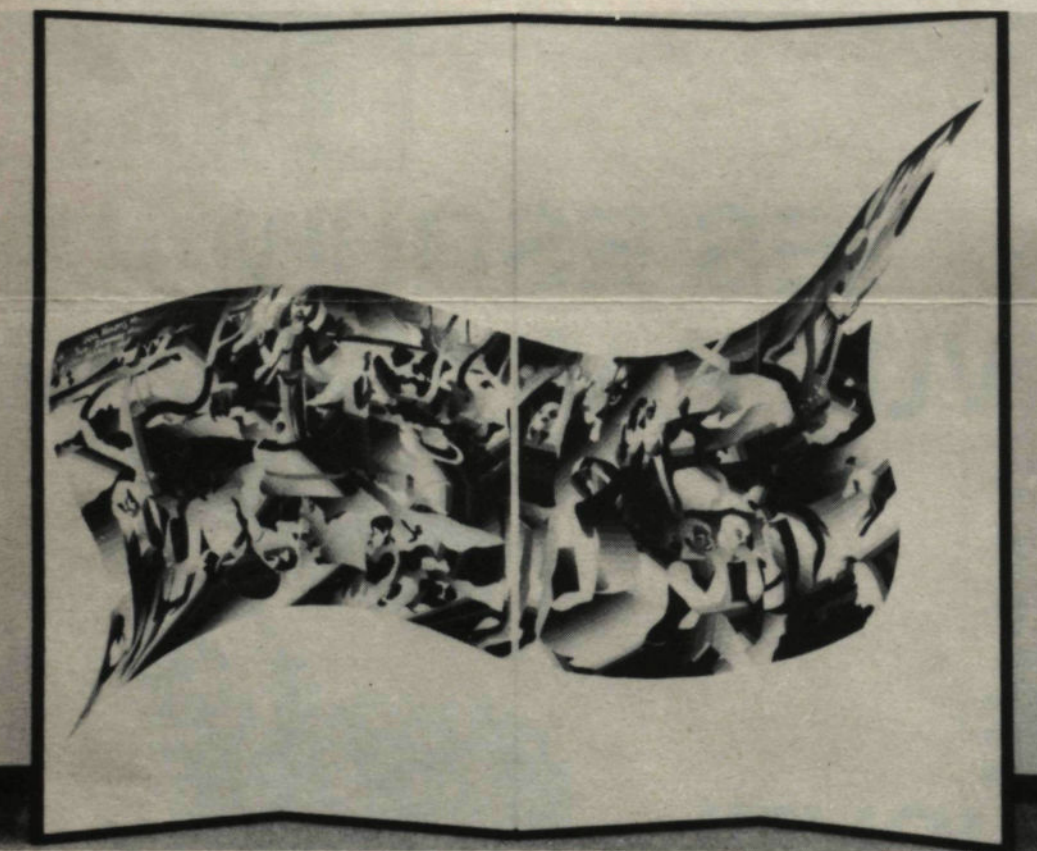
"UNE BELLE FIN DE JOURNÉE" PAR EDMUND ALLEYN

PRIERE D'AFFICHER 1/8"

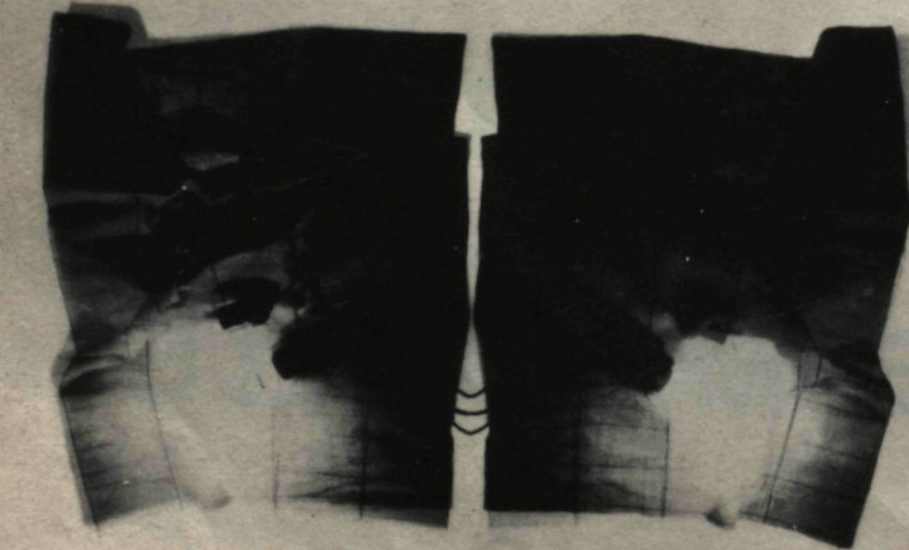
L'ART CONTEMPORAIN



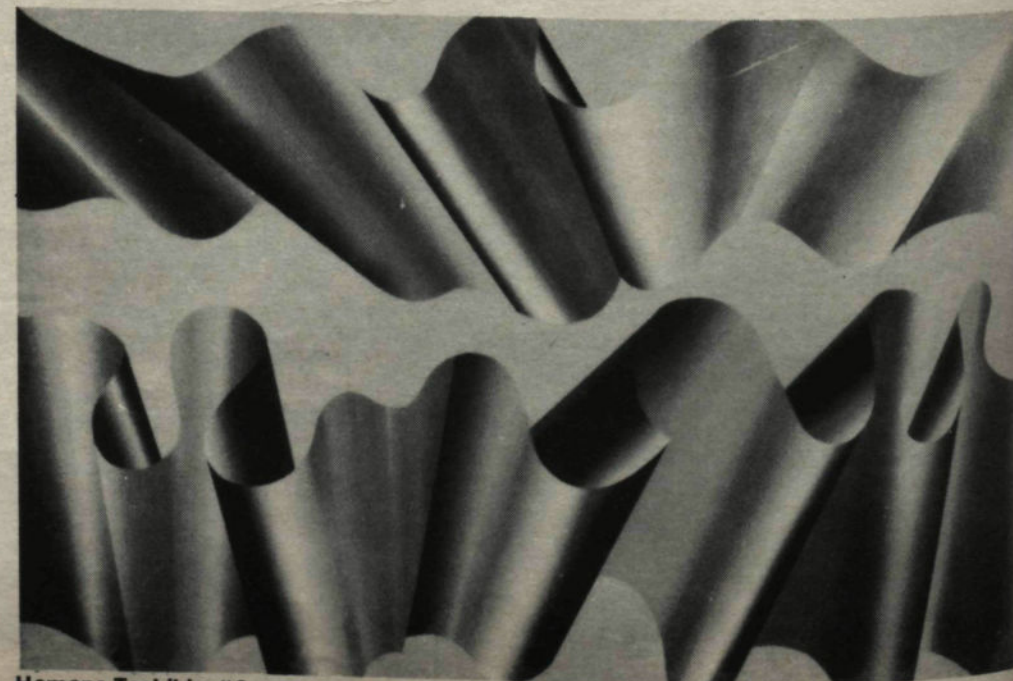
Kazuro Tanabe "Paradis, 3e série B", 1973 Sérigraphie (90 x 123 cm)



Ay-O "Au revoir, Monsieur Gauguin", 1973 Sérigraphie (177 x 220 cm)



Nobuhiko Watanabe "Position d'ampoules" Photocalques (73 x 103 cm)



Hamano Toshihiro "Oeuvre 74-1", 1974 Huile (130 x 194 cm)

La 9e exposition d'art contemporain japonais à l'étranger, nous met en présence d'un phénomène curieux de transfert d'influences stylistiques d'un continent à un autre, qui s'est produit sur une période de temps très courte, peu commune à l'histoire de l'art.

Ce n'est qu'au XIXe siècle que les pays européens et en particulier la France, découvraient l'art japonais à la suite d'une réouverture d'un marché commercial entre ces deux pays. Il s'en est suivi une vague romantique pour le japonisme qui marqua l'art français en pleine mutation. L'estampe japonaise devient un objet de curiosité, elle apparaît dans le tableau comme signe de cette découverte d'un autre art. L'influence de l'art japonais n'est pas que superficielle et l'intérêt que lui portent les peintres impressionnistes dépasse le simple engouement exotique. Ils retiendront surtout les qualités graphiques de l'art oriental où la ligne est expressive et dynamique, les contrastes violents et la composition asymétrique. A une époque où l'art figuratif est remis en cause, chaque artiste découvre dans l'art japonais ce qui correspond à ses recherches plastiques. Manet oppose les noirs aux blancs, Degas l'exploration complète du champ pictural, Monet retient certainement que le geste de peindre n'est pas que représentatif mais qu'il est aussi motif pictural. Nous en sommes encore à évaluer les effets de la perturbation qu'a provoquée l'estampe japonaise dans le cours de l'histoire de l'art occidental.

Par contre, nous n'avons pas suivi avec la même attention l'évolution de l'art japonais et nous en avons conservé en mémoire une image traditionnelle et légendaire qui d'ailleurs, a été propagée par le cinéma de Kobayashi et de Shindo. Et cela, malgré que les produits industrialisés qui nous parviennent, reflètent un mode de vie bien occidental.

L'exposition "L'art contemporain au Japon" présente cet intérêt de nous mettre en relation avec des oeuvres qui témoignent encore de la révolution artistique dans ce pays. Les jeunes artistes qui figurent dans cette exposition sont les continuateurs d'un mouvement qui était déjà amorcé avant la seconde guerre mondiale.

Dès 1936, deux mouvements avant-gardistes ont été formés le "Shinseisaku Kyōkai" et le "Jiyū Bijutsuka Kyōkai" dont les promoteurs avaient séjourné à Paris et aux Etats-Unis. Mais la guerre a interrompu l'élan donné par ces artistes et une génération de créateurs fut presque anéantie par ce désastre. Ce ne sera donc, qu'après cette période sombre de l'histoire du Japon que le style occidental réapparaît dans l'art nippon. Bientôt, tous les courants artistiques du moment seront représentés depuis le surréalisme jusqu'à l'abstraction géométrique. "L'Association pour l'Art moderne" et le groupe "Gutai" seront formés dans les années cinquante, ces groupements vont rassembler de jeunes artistes déjà convertis à l'occidentalisation.

Plusieurs artistes avaient découvert dans l'abstraction ly-

rique, un moyen de se distancer des techniques et de l'art traditionnels tout en laissant libre cours à une calligraphie qui, elle, était d'expression plus que séculaire. La création du mouvement de calligraphie moderne est un des événements les plus importants dans l'histoire de l'art contemporain du Japon, parce qu'elle a permis une conciliation entre l'art non-figuratif, considéré comme d'avant-garde et la tradition di Ki-in où "l'importance était donnée au dynamisme de l'acte même de peindre". (1) C'est ainsi que dans certains tableaux de Yoshishige Saito, par exemple, le tachisme est intégré à un paysage cosmique où le poids du passé lui confère une dimension indéfinissable.

Parmi les artistes invités à la 9e exposition d'art contemporain japonais, tenue à Mont-

réal, nous retrouvons de grandes figures de cette période pendant laquelle s'établissait une scission avec le passé. Un artiste comme Hisao Domoto est passé d'une peinture gestuelle dans les années soixante à l'abstraction géométrique comme nous le révèle le tableau "Eclipse-White" dans l'exposition. Il fut aux côtés de Satō, avec ceux qui se sont orientés vers le paysage abstrait et une peinture organique, vers une forme d'automatisme. Comme Domoto, Ay-O est du groupe d'avant-gardistes de l'après-guerre sauf que lui, innovera dans le domaine des arts graphiques. Il est de ceux, qui après Yamaguchi ont rompu avec la tradition de l'Ukiyo-e pour opposer la technique de la gravure originale (le Sōsaku-Hanga) où l'artiste devient graveur et s'implique à tous les niveaux du processus de réalisation de

l'estampe. Nous pouvons imaginer alors, ce que signifie ce revirement de la situation quand il n'y a pas si longtemps, c'était l'estampe de Hokusai ou de Hiroshige qui bouleversait les conceptions artistiques occidentales.

Les jeunes artistes qui sont représentés dans l'exposition à Montréal et dont l'âge varie entre vingt-deux et trente ans, semblent suivre eux, une tendance généralisée sur le plan de l'art international, qui est celle d'un retour à la figuration. Les styles de l'abstraction lyrique, de l'art minimal et même du Pop art sont illustrés mais la figuration domine dans l'ensemble des oeuvres présentées. L'influence américaine y est manifeste tant dans l'image, il faut voir le "hamburger" de Kaoru Ueda, que dans les techniques du photo-montage à la manière de Lichtenstein ou de Warhol.

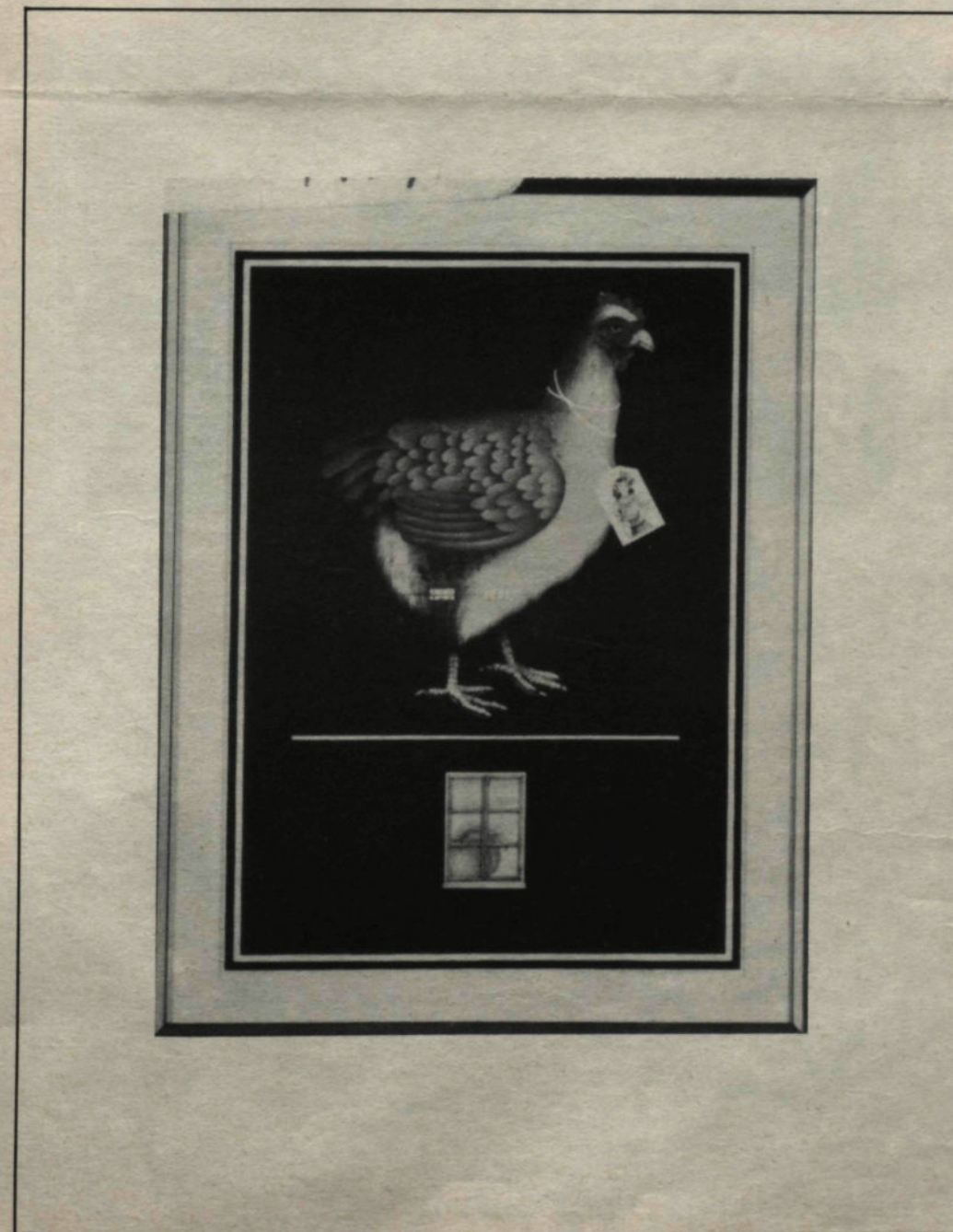
La 9e exposition d'art contemporain nippon à Montréal constituera certainement un événement où le public québécois pourra confronter ses connaissances de l'art de ce pays avec la réalité d'une création maintenant vouée à l'universalisme.

Louise Letocha

Bibliographie

- L'art et le monde moderne, *Évolution japonaise*, V.2, Larousse, p. 317
- Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'Art Tome 4, *Le Japon*, p. 1210
- Joseph Love, *Letter from Tokyo*, dans Art International, été 1973 vol. XVII no 6
- Gaston Petit, *44 modern Japanese print artists*, Kodansha International Ltd, Japon 1973

(1) L'art et le monde moderne, Larousse V. 2 p. 318



Makoto Sakurai "Une fraction", 1974 Lithographie (42 x 57 cm)

Tableau chronologique de l'Art contemporain au Japon

- 1936 Mouvements "Shinseisaku Kyōkai" et "Jiyū Bijutsuka Kyōkai"
 - 1941 Pearl Harbor
 - 1945 Hiroshima: capitulation du Japon
 - 1950 Début du mouvement de calligraphie moderne
 - 1951 "Association pour l'Art moderne", fondé par Tatsuoki Nambata Groupe "Gutai" à Osaka, dirigé par Jiro Yoshibara
 - 1952 Groupe de calligraphes "Bokujin-Kai"
 - 1953 Kei Satō se fixe à Paris
 - 1954 Première Biennale d'Art contemporain japonais
 - 1955 Hisao Domoto se fixe à Paris Gen-Ichiro Inaknha aux Etats-Unis
 - 1957 Les calligraphes japonais exposent à la Biennale de São Paulo
 - 1959 "One Man Exhibition" d'Hisao Domoto à New York
 - 1961 Kaneto Shindo "L'île nue"
 - 1966 Première exposition organisée aux Etats-Unis par la Japan Art Festival Association
- Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'Art, Tome 4.

A
U
J
A
P
O
N

L'OEUVRE GRAVE D'ALBERT DUMOUCHEL



Albert Dumouchel à l'École des Arts graphiques en janvier 1945
(Photographie inédite)

Issu d'un milieu prolétaire, Dumouchel en est venu à la gravure de façon progressive et autodidacte. Il s'adonne d'abord au dessin et à la peinture avant de se familiariser avec la gravure. En 1930, (1) après avoir abandonné ses études, Hélène Leduc l'engage dans sa librairie de Valleyfield à titre de commis. C'est là qu'il rencontre Anita Langevin, premier commis, qui, percevant en lui des aptitudes, entreprend son initiation au dessin et à la peinture. Elle fait alors œuvre de "mécène" en lui achetant du papier et des crayons, plus tard des pinces et de la gouache (2). Cette passion pour le dessin et la peinture n'a jamais cessée de se développer; il entreprend petit à petit d'explorer de nouveaux médiums tels l'aquarelle, l'huile et l'encre de Chine. On commence à Valleyfield à reconnaître ses possibilités artistiques.

Dumouchel étant profondément religieux, ses premières réalisations nous révèlent ce sentiment et c'est sans doute l'union des deux aspects, religieux et artistique, qui a poussé en 1937 le Chanoine Deguire à lui faire confiance. Il lui confie la charge d'enseigner le dessin aux enfants du Séminaire de Valleyfield.

"...au collège de Valleyfield, un prêtre, le chanoine Deguire. Il m'a fait confiance, m'a fait entrer dans son séminaire et m'a donné la charge d'enseigner le dessin aux jeunes, on m'offrait le studio d'art. J'y ai enseigné treize ans." (3)

Il y a en fait enseigné douze ans, soit de 1937 à 1942, en tant que professeur aux cours du soir et de 1942 à 1949 à titre de directeur du studio d'art du Séminaire (4). En réalité, de 1937 à 1942, on met à sa disposition un local où il peut enseigner l'art aux enfants de Valleyfield. Il doit se faire payer par ses élè-

ves à chaque leçon. C'est seulement en 1942 que cette institution l'engage officiellement, à mi-temps, en lui confiant le poste de directeur du studio d'art qu'il remplit jusqu'en 1949.

La rencontre de James Lowe

La rémunération de son travail au Séminaire n'est pas suffisante puisqu'il n'y donne qu'un ou deux cours par semaine le soir et le samedi matin. En 1940(5), à la demande de James Lowe(6), il entre donc à plein temps à l'atelier de sérigraphie de la "Montreal Cotton's Limited" de Valleyfield, succursale de la "Dominion Textile".

"I recognized his (Dumouchel) talent for art and wanted to give him an opportunity to advance his art works. I took my printing press into the mill (Montreal Cotton's Limited) so he was able to use it in slack periods. I had etched for many years and Albert was interested and very quickly learned the details and operation of straight etching." (7)

Dumouchel, avant de rencontrer Lowe, ignorait tout de la technique de la gravure.

"Je copiais des reproductions, des gravures aussi. Je ne savais pas que c'était gravé, imprimé quoi. Je copiais même les hachures. Le grain de la plaque m'a toi." (8)

James Lowe l'initie aux procédés de la gravure; après l'avoir bien observé, vers 1941(9) Dumouchel imprime lui aussi quelques gravures sur des planches de plastique, pour des raisons économiques. Après quelques essais sur planches de métal, la pointe-sèche n'a plus de secret pour lui.

Ainsi Lowe et Dumouchel se retrouvent souvent autour de la presse après les heures de travail. Il acquiert de son expérience à la "Montreal Cotton's Limited" la connaissance de la sérigraphie, de la pointe-sèche et de la lithographie sur métal (10).

Il expérimente ces techniques durant cinq ans, soit jusqu'en 1945, alors qu'il quitte cet emploi pour entrer à l'École des Arts Graphiques de Montréal à plein temps semble-t-il.

Son enseignement

C'est en 1941(11) qu'il rencontre Suzanne Beaudoin, étudiante à l'École des Beaux-Arts de Montréal, qui jouera un rôle actif dans son entrée à la future École des Arts Graphiques fondée et dirigée en 1942(12) par son père, Louis-Philippe Beaudoin.

M. Beaudoin engage Dumouchel vers septembre 1942(13), croit-on, et lui confie le cours de dessin(14) du samedi matin(15). Il est engagé comme professeur à temps partiel pendant quatre ans. C'est seulement en 1945 qu'il y enseigne à plein temps. Tout au moins savons-nous de façon certaine qu'en septembre 1946, date de l'engagement d'Arthur Gladu, Dumouchel a pleine charge(16) et qu'en 1957 il est promu chef de la section d'art appliqué à l'imprimerie(17).

En entrant dans cette école neuve, il bénéficie de la liberté de réaliser les expériences dont il rêvait dans le domaine des arts graphiques.

Dans la classe de dessin qu'il dirige, tous les efforts des élèves convergent, conformément aux objectifs même de l'École, vers le but de l'imprimerie. Tout dessin doit être conçu en vue d'obtenir les meilleurs résultats une fois imprimés.

Sur le plan technique, on se souvient qu'Albert Dumouchel s'est familiarisé à Valleyfield avec le procédé d'impression sérigraphique. L'École des Arts Graphiques, par son intermédiaire, fut la première institution au Canada à enseigner cette technique(18). Mais il apporte aussi à ses élèves la connaissance d'autres médiums et techniques tels la gravure sur zinc, sur cuivre et sur bois, la linogravure, la lithographie sur pierre et sur zinc, l'intaglio, l'impression manuelle et mécanique, le repérage des couleurs, la photographie, la préparation à la typographie, le découpage sur papier pochoir, l'offset...(19). Il partage sans restriction ses découvertes personnelles avec ses élèves.

L'École des Arts Graphiques diffusant essentiellement un enseignement technique, les élèves s'y inscrivirent en vue d'apprendre un des métiers de l'imprimerie. Mais Dumouchel cherche au-delà de l'enseignement technique qu'il dispense, à inculquer à ses élèves à la fois une culture générale et une motivation profonde en les impliquant dans une prise de conscience du phénomène artistique. Bien que son cours de dessin soit effectivement orienté vers une application aux métiers de l'imprimerie, il conserve le souci de former des artistes. Il tente de leur faire comprendre l'importance de la conception artistique dans leur métier. En collaboration constante avec le professeur de typographie Arthur Gladu, Dumouchel a, par la réalisation de projets collectifs d'envergure tels les cahiers "Les Ateliers d'Arts Graphiques", le journal "Impressions", la participation fréquente à des concours nationaux et internationaux de graphisme, entraîné ses élèves dans un contexte actif de création. Par ces initiatives autant que par ses manifestations artistiques personnelles, il a d'une part promu hors des limites de la province et du continent l'extraordinaire potentiel graphique qui se développait au Québec et, d'autre part, la qualité de l'enseignement dispensé à l'École des Arts Graphiques. Il en résulte aujourd'hui une génération d'artistes actifs dans le secteur des arts graphiques tels Richard Lacroix, Roland Giguère, Françoise Bujold, Marie Anasthasie, Gilles Robert, Gilles Guilbault...

À l'École des Beaux-Arts de Montréal, Dumouchel poursuit son ambition de donner à la gravure un statut d'art autonome et de revaloriser l'estampe originale. En devenant chef de la section gravure en 1960(20), il acquiert la possibilité de remettre à leur place les arts graphiques depuis trop longtemps sinon depuis toujours ignorés dans notre pays, sans

obligation désormais de concilier de buts seconds, publicitaire ou autres, à la pratique de la gravure.

La gravure avait été jusqu'à ce jour un médium difficile d'accès, mal compris par le public québécois et même par les artistes. On souligne dans certains articles de journaux publiés en 1960 le problème que soulève la gravure au Québec.

"Les procédés graphiques exigent un apprentissage où le facteur temps, équipement et ressources financières fait souvent défaut. Jusqu'à présent il était urgent pour nos peintres de choisir les moyens les plus simples en vue de résultats directs et puissants. Tout artiste, si pauvre soit-il, trouve moyen de se procurer de la toile et du papier, de la couleur et de peindre, tandis que les ateliers de gravure ne sont pas à la portée de toutes les bourses." (21)

"Il faut sans doute attribuer aux facteurs temps et équipement autant qu'aux exigences des procédés graphiques, ce retard des arts gravés sur la peinture et la sculpture." (22)

Les journaux doivent également mettre l'accent sur l'explication de la valeur d'une gravure en tant qu'œuvre d'art et sur ses avantages économiques.

"Ainsi chaque gravure du tirage reste-t-elle une œuvre originale en soi. L'estampe a aussi l'avantage d'être un art populaire en permettant à un prix modique, l'acquisition d'œuvres authentiques." (23)

Toutes ces explications semblent avoir rapidement porté fruit puisque la même année déjà Jean Sarazin constate que "le public commence d'ailleurs peu à peu à prendre conscience de cet art extrêmement civilisé de la gravure et s'intéresse avec plus de curiosité à ceux qui le pratiquent. Les artistes eux-mêmes en prennent conscience chaque jour davantage et les talents(24) y sont nombreux." (25)

Dans cette évolution, le rôle d'Albert Dumouchel a été de sensibiliser à la gravure les artistes québécois par son enseignement et le public par sa production personnelle. Il a formé des graveurs, les a amenés à aimer et à comprendre ce métier pour qu'ensemble, en participant à de nombreuses expositions de gravure internationales, ils produisent une gravure québécoise d'une qualité et d'une originalité incontestables que le monde entier n'a pu que reconnaître. C'est en ce sens et en ce sens seulement qu'Albert Dumouchel a droit au titre souvent mal compris de "Père de la gravure québécoise".

La gravure au Québec et plus spécifiquement à l'École des Beaux-Arts de Montréal était enseignée dès 1927(26). Les trois premiers professeurs de gravure, soit Edwin Holgate (27), Robert W. Pilot(28) et Alyne Charlebois(29), ne sont pas parvenus comme Dumouchel à faire de ce médium un des plus productifs de l'École. Il a étendu sa réputation au ni-

veau provincial, national puis mondial. C'est grâce à lui, à l'enthousiasme de ses étudiants et aussi grâce à la collaboration de nombreuses galeries de Montréal telles les galeries 1640, Denyse Delrue, Agnès Lefort... que la gravure au Québec a pris un tel essor.

"Dumouchel a joué un rôle très important dans l'histoire de la gravure canadienne et l'on peut dire à juste titre que c'est lui qui chez nous a donné à ce médium ses lettres de noblesse." (30)

Yolande Racine
Jacques Dumouchel



"Les pavillons dans la nuit", 1958 Aquarelle (40 x 30 cm)



"La chasse aux outardes", 1965 Lithographie (76 x 56 cm)

"UNE BELLE FIN DE JOURNÉE"

Sous le thème "Une belle fin de journée", le peintre Edmund Alleyn présente au Musée d'art contemporain du 10 octobre au 10 novembre ses oeuvres des dix-huit derniers mois.

Il s'agit d'une suite composée de six couchers de soleil peints à l'acrylique sur toile devant lesquels sont posés (à une distance de 3 à 4 pieds) 32 personnages grandeur nature peints à l'huile sur des panneaux de plexiglas transparents. L'artiste fasciné par le coucher de soleil, image universelle dans le temps, l'a accompagné de présences de tous les jours: des personnages dans des attitudes familières et quotidiennes.

Alleyn a donc voulu rendre ses personnages dans la "banalité", c'est-à-dire dans leurs costumes de ville et de détente et avec leurs démarches et leurs poses les plus oisives. Fréquentant la Ronde de Terre des Hommes en 1972 et 1973, le peintre a lui-même photographié ses futurs modèles, des hommes de la ville venus chercher un peu de la féerie des jeux du soir et de la fin de semaine.

L'acte de création suit de très près cette première étape, qui était purement mécanique. Alleyn sélectionna les cinquante personnages qu'il voulait retenir pour sa série à partir de trois cents photographies. Puis, il créa des ensembles, compléta les détails que la photographie avait mal rendus. L'artiste avait prévu à l'origine faire 7 paysages pour les sept

jours de la semaine et 49 personnages, un multiple de 7. Il a réduit ce projet à cause d'un manque de temps. Mais la conception n'a pas changé pour autant. Alleyn a très bien senti la disponibilité de ses sujets. Il les a projetés dans un espace et un lieu qui n'étaient pas le leur à l'origine, créant ainsi un décalage dans le temps.

Dans cet ensemble de genres distincts: le paysage et le portrait, le spectateur doit faire le lien entre les deux parties car chacun des paysages présente une conception spéciale de l'espace et se trouve complété par un groupe représentant une catégorie sociale précise (couple âgé, famille, adolescents, sportifs, chauffeur de taxi, professeur...). Il s'établira donc une complicité entre les personnages peints et le spectateur situé face à ce même paysage; ce dernier aura l'impression de faire partie de la foule à certains moments donnés.

Cette complicité, elle est partout présente. Dans "Québec-Miami" par exemple, Alleyn allie des costumes et des personnages propres au type de paysage. Un couple âgé vêtu de blanc, portant des accessoires de même couleur et des verres solaires, se détache sur un coucher de soleil rose et noir où les palmiers évoquent la chaleur de la Floride si prisée des Québécois. L'adjonction d'une bande sonore musicale complète ce scénario pictural.

Dans un autre groupe "Massawipi", où le coucher de soleil est réduit aux couleurs orange et bleue, le bleu étant le feuillage à travers duquel le coucher de soleil perce, Alleyn a associé une famille aux costumes tricolores (blanc, rouge et bleu, parfois rayés). Ces costumes très à la mode correspondent bien au paysage schématisé et réduit dans ses couleurs. Dans les morcellements du ciel à travers les branches d'arbre, Alleyn voit des signes. Un de ses premiers couchers de soleil qui s'intitulait "Au-dessus du lac" en 1964, groupait aussi une série de signes dans le ciel, réminiscence d'une période d'abstraction dans l'oeuvre du peintre qui dura de 1954 à 1963.

"Mondrian au coucher de soleil" exploite avec une économie de moyens remarquables la "Composition avec rouge, jaune et bleu" de Mondrian (1930) en introduisant un coucher de soleil dans un grand carré rouge par la superposition d'un cercle blanc et de reflets de la même couleur. La récupération de cette oeuvre abstraite réfère encore une fois à la période d'abstraction (lyrique) de l'oeuvre d'Alleyn. Mais encore plus, elle suggère le fameux texte "Réalité naturelle et réalité abstraite" où Mondrian explique les coordonnées de son oeuvre abstraite, c'est-à-dire les axes horizontaux et verticaux inspirés par le paysage. Alleyn a prévu un groupe

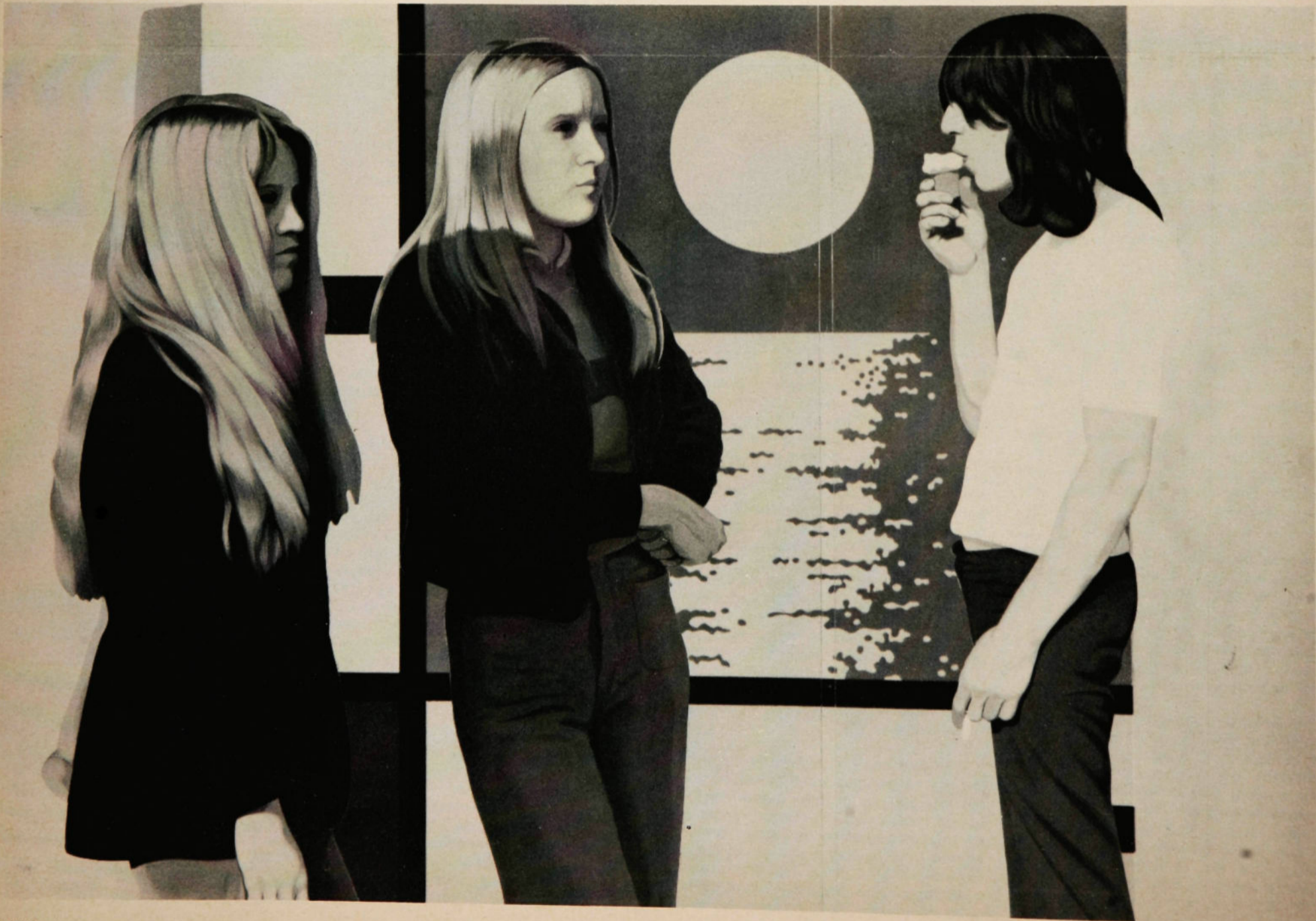
d'adolescents pour ce paysage "avant-garde".

Jusqu'à maintenant les plans étaient superposés et verticaux, "Crépuscule sur la mer" introduit une nouvelle dimension. Le coucher de soleil, d'abord composé d'un cercle sur un rectangle posé sur le mur, est prolongé dans ses reflets sur l'eau par un panneau trapézoïdal qui descend en pente jusqu'aux pieds d'un sportif. Ce plan confère à l'ensemble un dynamisme inattendu en envahissant l'espace habituellement vide entre le paysage et les personnages, et favorisant du même coup une lecture globale.

Alleyn a réussi à créer dans la "belle fin de journée" une allégorie du temps qui passe. Le coucher de soleil marque une unité de mesure, il revient à chaque fin de journée, soulignant la fin d'un cycle. Il n'a aucun lien avec l'époque où il se produit; même s'il subit les transformations chromatiques liées aux saisons et au climat. Les personnages eux sont situés par rapport au temps et à l'événement; ils sont soumis aux modes vestimentaires de leur époque. Pour le peintre la photographie ancienne contient une certaine dose de nostalgie, à cause des détails qui ont marqué l'époque où elle fut prise. Et c'est ce qui semble fasciner Alleyn dans cette série, l'universel confronté au goût du temps qui lui est vulnérable.

Peintre réaliste ou hyperréaliste, Al-

EDMUND ALLEYN



Alleyne l'est à plusieurs égards; par sa façon de rendre les personnages à partir de photographies et d'utiliser l'image ou même l'oeuvre d'art qui existent déjà. Mais l'environnement jouit d'un traitement particulier. Les personnages sont extraits de leur milieu ambiant et projetés devant des couchers de soleil qui atteignent les dimensions du fantastique par leur schématisation et leur transposition de couleurs.

L'introduction d'un ou de plusieurs panneaux transparents devant le tableau situe le spectateur dans un espace mystérieux, jouant sur les qualités du visible et de l'invisible. Au verso du panneau

de plexiglas, on ne perçoit que la silhouette noire du personnage laissée par une couche d'apprêt sur le recto, alors que de front il apparaît modelé et présent comme dans la réalité. Le personnage est donc à la fois présent et absent.

Alleyne a conçu lui-même le catalogue de son exposition. Le document est abondamment illustré; au texte habituel de présentation a été substitué un manuscrit de Raoul Duguay et une série de photographies d'oeuvres antérieures retrace la chronologie de l'oeuvre d'Alleyne.

François Cournoyer



AUTOUR D'UNE EXPOSITION

Tout cela s'est fait au hasard d'une disponibilité devenue un peu encombrante. Pendant une escale entre le passé révolu et l'avenir à venir. Entre deux temps, deux continents.

Et un peu à cause d'une vieille obsession avec l'IMAGE; un souci de maintenir un espace ouvert à n'importe quelle éventualité.

Et parce que ce n'est pas tous les jours qu'on émigre chez soi.

Ce projet est né de circonstances qui limitaient quelque peu le choix de la forme d'expression à utiliser.

Cela aurait pu se faire au moyen d'un film. Avec d'autres implications et des résultats différents.

Mais c'est à la peinture qu'est revenu la tâche de décoder les instantanés d'un visible intermittent.

Travailler pour moi, c'est essayer d'assumer la responsabilité de ma liberté.

C'est défier l'absurde qui au fond est peut-être complice.

Et ce conte de science-fiction, lui il y a plusieurs années. Au sujet d'une étrange femme où étaient cultivées les fenêtres mémoires. Dressés face à la mer ou à la forêt, ces grands panneaux opaques absorbaient chaque jour le spectacle changeant de la nature. Ceci pendant des mois, des saisons entières.

Au terme de cette maturation les panneaux étaient mis en vente et l'heureux acquéreur d'un deux, logé dans une rue laide et encombrée de la ville, installait

sa véritable vitre panoramique qui pendant des mois inondait le salon de belles images d'aurores et de crépuscules magnifiques, restituant ainsi au fil des jours le spectacle absorbé pendant sa longue période de "culture" sur la ferme.

Le jour se lèvera demain fera de nous des aïeux.

Le plexiglass: Une cage sans barreaux qui retient prisonnier un instant de l'apparence d'un être anonyme.

Illusion d'une présence qui est en même temps non-présence.

Une méditation sur le réel et l'onirisme. Les deux à tout moment interchangeables. Sur les rapports de l'un et de l'autre. Sur les apparences de l'un et de l'autre.

Méditation sur la mémoire du visible, sur les temps qui se superposent. Va et vient entre un espace mental et un espace physique.

La photo assassine l'instant. Le tue puis l'embaume. Crée une fissure dans le déroulement du temps.

La seule photo vraie serait la photo d'une photo... Et encore.

Une transition en suspens. L'été - Le soleil se couche et ta chimie secrète est en émoi. Peindre cela.

Le soleil ne serait-il pas qu'un yo-yo cosmique?

Peindre la neige de toutes les couleurs de ces crèmes-glacées si bonnes à manger par une belle fin de journée (d'été).

Notes d'Edmund Alleyne

NOTICES BIOGRAPHIQUES

- Né à Québec le 9 juin 1931.
- Diplômé de l'École des Beaux Arts, Québec, 1955.
 - Diplôme de professorat de dessin de l'École des Beaux Arts, Québec, 1955.
 - Grand Prix des Concours Artistiques de la Province, 1955.
 - Boursier de la Société Royale, 1956.
 - Médaille de bronze à la Biennale de Sao Paulo, 1959.
 - Fait partie de la sélection canadienne au Concours Guggenheim en 1958 et 1960.
 - Représente le Canada à la Biennale de Venise en 1960.
 - Bourse de travail libre, Conseil des Arts du Canada, 1969-70.
 - En 1970, l'ORTF (France) réalise un film couleurs sur E.A. et sa sculpture audio-visuelle "L'INTROSCAPHE".
 - 1971: Retour au Québec après près de quinze ans à Paris.
 - Oeuvres dans de nombreuses collections publiques et particulières en Europe et en Amérique.

PRINCIPALES EXPOSITIONS

- 1955- Concours Artistiques de la Province - Musée de la Province de Québec.
- 1956- Smithsonian Institute Travelling Exhibition - Canada - U.S.A.
- 1957-63-65- Biennale Canadienne.
- 1958 et 1960- Concours Guggenheim - New York.
- 1959- "Réalités Nouvelles" - Musée d'Art Moderne, Paris.
- 1959- Art contemporain au Canada - Musée Rath - Genève - Walraf Richartz Museum - Cologne.
- 1959- Biennale de Sao Paulo - Brésil.
- 1960- Biennale de Venise.
- 1960- Arte Canadiense - Museo Nacional d'Arte Moderno - Mexico.
- 1962- Six peintres canadiens - Galerie Arditto, Paris. Galerie Levi - Milan.
- 1962- Peintres canadiens - Musée d'Art de Varsovie, Pologne.
- 1963-66- "Donner à voir", Musée d'Art Moderne, Paris.
- 1963- Troisième Biennale de Paris - Musée d'Art Moderne, Paris.
- 1964- Royal Canadian Academy of Arts - Galerie Nationale du Canada.

- 1964- "Mythologie quotidienne" - Musée d'Art Moderne, Paris.
- 1965- "Pinturo Redonda" - Sala del Prado del Alteneo de Madrid.
- 1965- Latino-Américains - Musée d'Art Moderne, Paris.
- 1966- "Opiniaô" - Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro.
- 1966- Cinquante peintres de l'École de Paris - Gmünd, Darmstadt - Allemagne.
- 1966- "La Figuration Narrative" - Bâle, Zurich, Lausanne.
- 1966- Galerie Edouard Smith, Paris (avec le sculpteur Ulysse Comtois).
- 1966- Zoom I - Galerie Blumenthal Mommaton.
- 1967- Expo 67, Montréal, Pavillons Français et Québécois.
- 1967- Le Monde en Question, Musée d'Art Moderne, Paris.
- 1967- Science Fiction - Kunsthalle de Berne - Musée des Arts Décoratifs, Paris.
- 1967- Biennale internazionale della Giovane Pittura - Bologna, Italia.
- 1967- Salon de Mai - Musée d'Art Moderne - Havana, Cuba.
- 1968- Salon de Mai - Musée d'Art Moderne, Paris.
- 1968- Peintres du Québec - Musée d'Art Contemporain, Montréal - Musée du Québec.
- 1969- "Distances", Musée d'Art Moderne, Paris.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PARTICULIÈRES

- 1952- L'Atelier - Québec.
- 1955 et 1960- Galerie Agnès Lefort - Montréal.
- 1957- Galerie du Haut-Pavé, Paris.
- 1958- Théâtre Fauteuil - Bâle, Suisse.
- 1960- Galerie Denyse Delrue - Montréal.
- 1960 et 1961- Roberts Gallery - Toronto.
- 1962- Galerie Dresdner - Montréal.
- 1964 et 1967- Galerie Soixante, Montréal.
- 1967- Galerie Blumenthal, Paris.
- 1968- Galerie Delta - Amsterdam.
- 1970- "L'INTROSCAPHE", Musée d'Art Moderne, Paris.

UNE FÊTE EN CIMMÉRIE OU LES ESQUIMAUX VUS PAR MATISSE

Ces dessins suraigües ne sont plus nés d'une sorte de libération après l'observation d'un modèle, comme l'ont été d'autres oeuvres de Matisse, mais plutôt de l'identification de l'artiste à la vie de ces personnages et aux traits caractéristiques qui la révèlent. Là aussi Matisse n'est pas devant son modèle mais avec lui dans l'ambiance de ce dernier.

Après avoir dégagé le caractère essentiel à travers les dessins à l'estompe, sa main est comme une girouette ultrasensible. La moindre vibration, venue des confins de l'espace, se répercute dans des instantanés, comme en témoignent ces dessins, plutôt que croquis, frissonnants de vie.

Cet ensemble résulte du choc éprouvé par Matisse au premier contact avec des masques esquimaux qui garnissaient les murs de son studio. Paris, octobre 1970
Georges Duthuit

L'exposition comprend une aquarelle et des dessins originaux.

Les 31 lithographies originales exposées ont été exécutées en 1949 par Matisse qui avait donné les bons à tirer en vue de l'illustration de "Une Fête en Cimmérie" de Georges Duthuit; mais l'ouvrage tiré à 120 exemplaires ne parut qu'en 1963 (Paris, Tériade Editeur In-4°). Il comporte, outre la couverture, seize planches dans le texte et quatorze en fin de volume (dont huit variations sur un même visage de femme).

C'est au murs de l'atelier de Georges Duthuit qu'Henri Matisse vit pour la première fois des masques esquimaux. Il s'en souvint lorsque, plus tard, il dessina, d'après des photographies, les visages qui illustrent "Une fête en Cimmérie" et qui eurent, à leur tour, un prolongement important: les "masques" exécutés à l'encre pendant ses dernières années et plus d'une fois intégrés dans les grandes gouaches découpées, en lesquelles un labeur de plus de soixante ans culmine.

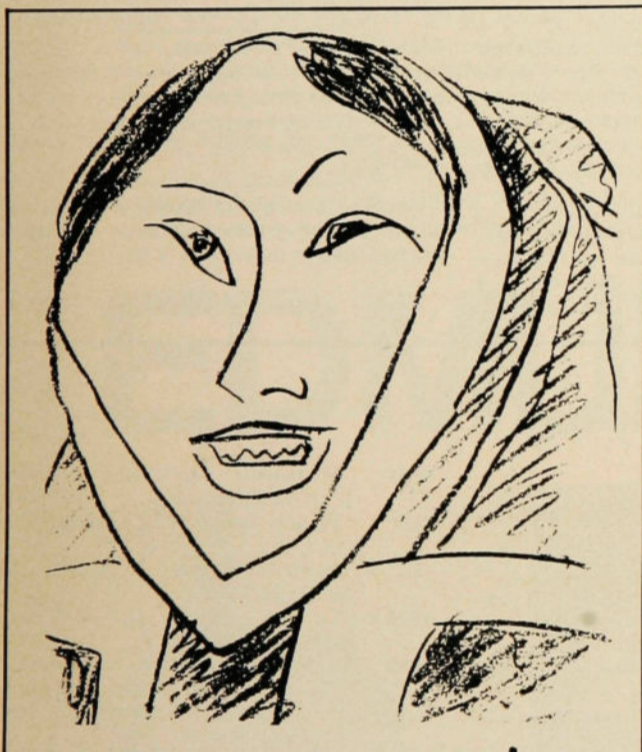
Mais, qu'il dut s'agir plus que d'une simple rencontre, voilà ce dont nous, qui connûmes Georges Duthuit à cette époque et le vîmes jour après jour, pouvons témoigner. Un art qui a pour fonction d'être la plaque tournante entre le quotidien et le surnaturel, qui nous incite à l'exaltation de l'esprit et des sens et nous tient compagnie le long du chemin qui y mène (ces visages humains au départ, divins à l'arrivée), qui mieux que Matisse, occupé à restituer à la peinture son rôle médiateur, pouvait le comprendre? Et qui mieux l'aimer, le défendre que Georges Duthuit, dont la pensée en théorie comme

en pratique était apologie du partage, de la conversion et de cet embrasement à quoi ils conduisent et qu'on appelle fête?

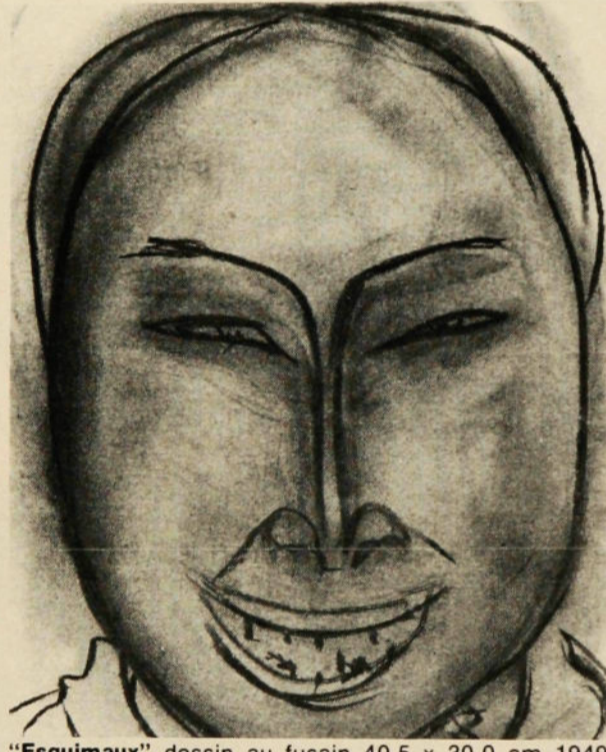
Ce qui l'avait attiré tout particulièrement chez les esquimaux, c'est sans doute que leur faculté unitive n'est pas, comme chez d'autres peuples, détruite par la civilisation moderne: qu'au sortir de l'usine ou du supermarché, ils retrouvent sans peine le chemin des dieux. C'est tel est le sens de sa propre démarche dans notre monde que les glaces de l'intelligence acquisitive transforment chaque jour un peu plus en une Cimmérie, attiser la seule flamme qui y puisse survivre et nous réchauffer, le feu des signes.

Textes de présentation pour l'exposition au Centre Culturel Canadien à Paris en 1970.

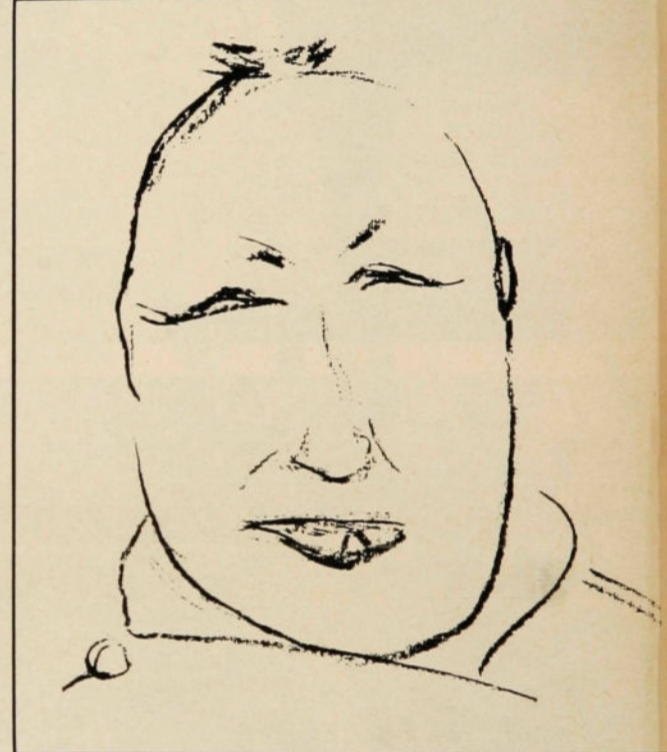
Jean-Paul Riopelle
Pierre Schneider.



Lithographie originale 1949 illustrant "Une Fête en Cimmérie" de Georges Duthuit Editions Verve 1963



"Esquimaux" dessin au fusain 40,5 x 30,0 cm 1949
Reproduit dans "Une fête en Cimmérie", éd. Mourlot 1963.



"Dorthe Frakungmiut" dessin au crayon lithographique 40,5 x 30,5 cm 1949.

Série "Cinéastes canadiens"

Le Musée d'art contemporain en collaboration avec Canadian Filmmakers Distribution Centre et la Galerie Nationale du Canada, présentera les week-end du 21 et 28 septembre, du 5 et 13 octobre 1974, une série de films expérimentaux canadiens.

Au Canada, le cinéma indépendant vit une période de renaissance. Dans tout le pays, des artistes font des expériences cinématographiques susceptibles d'aboutir à une forme d'expression différente du film narratif, déjà fort prospère. Pour bon nombre d'artistes du cinéma expérimental comme Michael Snow, Joyce Wieland et David Rimmer, l'accueil favorable de la critique a entraîné une distribution et une exposition plus larges de leurs oeuvres. Cependant la plupart des Canadiens ne sont pas conscients de la portée et de l'excellence de notre production cinématographique nationale.

Par cette série de programmes, les musées participants et la Galerie Nationale du Canada entendent élargir les rangs des amateurs de cinéma expérimental. Chaque programme est conçu comme un tout représentatif des diverses formes et techniques utilisées au cinéma de nos jours.

Nous nous sommes efforcés d'équilibrer les programmes de fa-

çon à conserver l'intégrité des films et à les rendre accessibles à un public qui en est peut-être à sa première rencontre avec le cinéma expérimental. Nous espérons que vous trouverez ces films à la fois éducatifs et divertissants.

Premier programme 21-22 septembre

- Eurynome**
John Straiton 1970, couleur, 7 min.
- Steam Ballet**
John Straiton 1968, couleur, 4 min.
- Migration**
David Rimmer, 1969, couleur, 11 min.
- Solidarity**
Joyce Wieland 1973, couleur, 11 min.
- Le loup blanc**
Brigitte Sauriol 1973, noir et blanc, 27 min.
- Fountain**
Leon Marr 1972, noir et blanc, 10 min.
- Les étoiles et autres corps**
Paul Tana 1973, noir et blanc, 15 min.

Deuxième programme 28-29 septembre

- Mirror, Mirror**
Michael Asti-Rose 1972, couleur, 11 min.
- Next to Me**
Rick Hancox 1971, noir et blanc, 5 min.
- A House Movie**
Rick Hancox 1972, couleur, 14 min.

Rhapsody on a Theme from 'A House Movie'

Lorne Marin 1972, noir et blanc, 7 min.

How the Hell are You?

Veronika Soul 1972, couleur, 11 min.

Software

Al Razutis 1973, couleur, muet, 3 min.

The Rocco Brothers

Peter Bryant 1973, couleur, muet, 42 min.

Troisième programme 5-6 octobre

- Vortex**
Al Razutis 1973, couleur, 15 min.
- Factories**
Kim Ondaatje "1973, couleur, 6 min.
- Blue Movie**
David Rimmer 1970, couleur, 5 min.
- Animals in Motion**
John Straiton 1968, couleur, 7 min.
- Thanksgiving**
Ken Wallace 1972, couleur, 5 min.
- Rat Life and Diet in North America**
Joyce Wieland 1968, couleur, 14 min.
- Watercolours**
Mike Collier 1973, couleur, 11 min.
- Earth Song**
Bob Cowan 1969, couleur, 25 min.

Quatrième programme

Essai à la mille

Jean-Claude Labrecque 1970, couleur, 9 min.

Le premier accident

Jean-Michel Labrosse, 1971, couleur, 3 min.

Standard Time

Michael Snow 1967, couleur, 9 min.

Real Italian Pizza

David Rimmer 1973, couleur, 9 min.

Yonge Street

Jim Anderson 1972, noir et blanc, 7 min.

Blow Job

Psychomedia 1972, noir et blanc, 6 min.

Royal Ontario Museum

Jim Anderson 1972, noir et blanc, 11 min.

Sons of Captain Poetry

Michael Ondaatje 1970, couleur, 36 min.

CONCOURS D'AFFICHES POUR LES JEUNES

Avec la collaboration de la Fondation Les Amis de l'Art, le Musée d'art contemporain lance un concours d'affiches, à l'intention de tous les jeunes artistes de moins de 25 ans, inscrits ou non à des cours d'art plastiques.

Le thème de ce concours est: "Le Musée d'art contemporain, le musée d'aujourd'hui".

Les affiches qui peuvent être soumises devront être réalisées dans l'un ou l'autre des médiums graphiques, dans un format moyen de 18" x 24".

Les oeuvres doivent être acheminées au Musée d'art contemporain avant le 15 novembre 1974. Un comité de sélection retiendra une trentaine d'entre elles et désignera le gagnant du Concours, qui se méritera un prix de \$200. L'oeuvre primée sera reproduite et distribuée par les soins du Musée. Une exposition des oeuvres retenues aura lieu par la suite dans les locaux du Musée.

ATELIERS

Dépôt légal
Bibliothèque nationale
du Québec

publié par les artistes exposants
au Musée d'art contemporain
Cité du Havre, Montréal (103)
Grâce à une subvention du conseil
des arts du Canada.