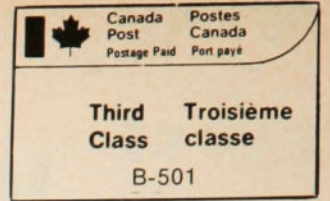


ATELIERS

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN



Vol. 4 Numéro 1

Montréal, 23 février - 11 mai 1975

25 cents

SERGE TOUSIGNANT

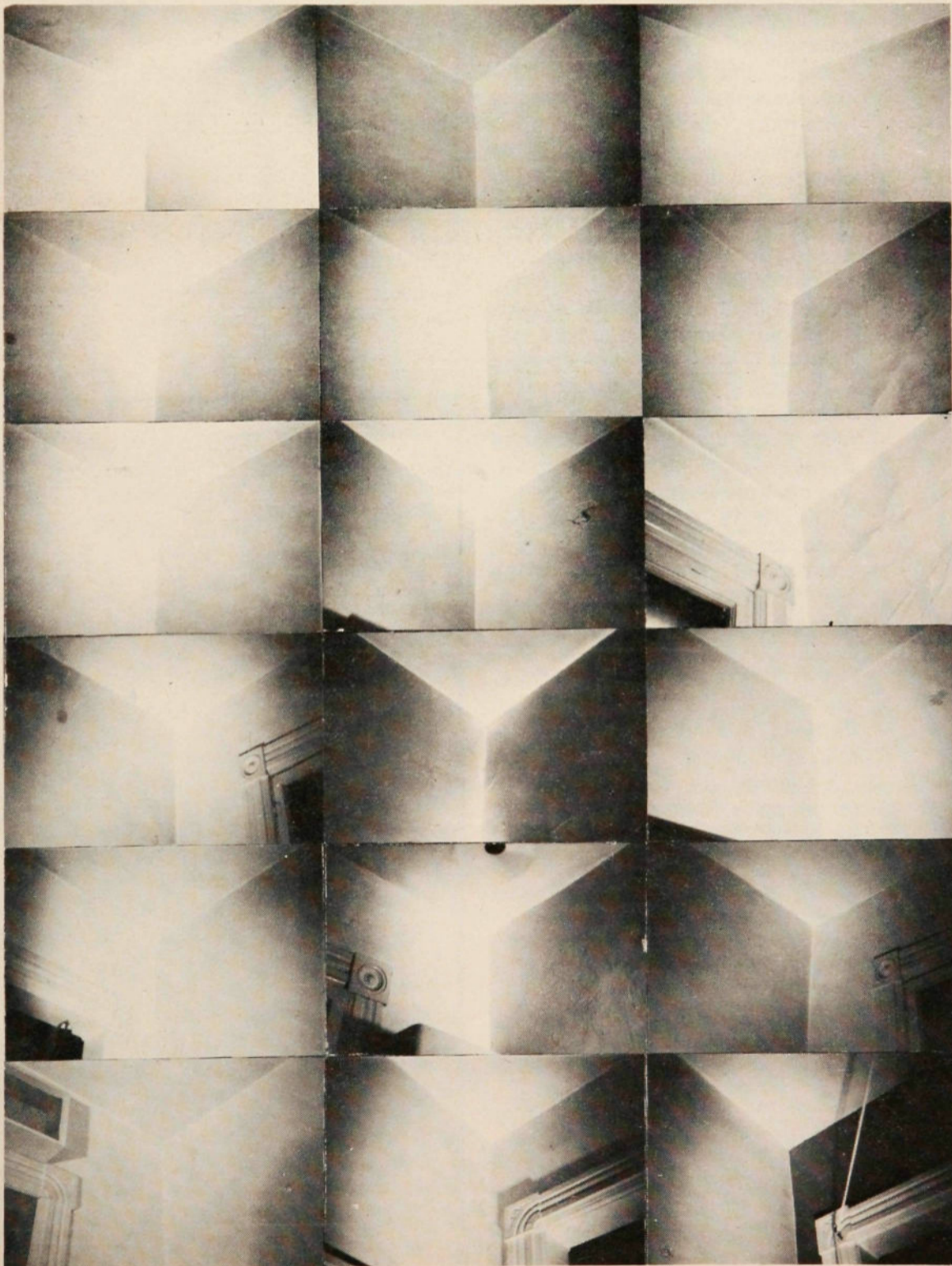
DESSINS - PHOTOS

Serge Tousignant a été parmi ces jeunes pour qui l'affirmation d'un langage plastique, s'est effectuée à travers une expression dérivée de l'automatisme. La recherche de l'essence de l'art dans l'épuration du geste créateur, s'accompagnait d'une négation implicite du représenté dans l'oeuvre, la matière était le véhicule du mouvement.

Dans ses oeuvres graphiques réalisées entre 1962 et 1967, l'artiste partant de ce principe, établissait une dialectique entre l'espace, la forme et les signes graphiques. Les compositions étaient élaborées à partir de plans colorés qui répétaient dans le champ pictural la confinement quadrangulaire de la surface et qui offraient une limitation de la profondeur de champ à laquelle des signes venaient s'accrocher. Tousignant considérait déjà l'oeuvre comme un intermédiaire d'un processus idéologique que le signe matérialisait. La primauté de l'idée sur l'objet esthétique, le faisait opter en 1968 pour des matériaux plus neutres et des formes épurées, des papiers pliés et du métal.

"La sculpture n'est pas une sculpture: c'est une mise-en-forme d'une idée qui n'a pas au départ une optique sculpturale et qui ne se précise que dans l'élaboration" (La Presse, 23 novembre 1968)

Il confirmait par ses paroles l'entreprise d'une démarche conceptuelle et il tentait alors de maintenir une relation sensible entre l'objet et le spectateur en le faisant participer à l'expérience créatrice. "Duo-Reflex" sculpture de 1970, confrontait l'observateur à une structure statique sans dimension, composée d'un support et de miroirs, la sculpture ne s'animait qu'au moment où une personne entrait dans le champ de la réflexion. Il se créait alors un phénomène déroutant de confu-



"18 coins d'atelier", 1973 (tirage offset, 20" x 26")

sion entre la réalité et celle perçue par le miroir. L'image dédoublée du spectateur était intégrée à la composition formelle de la structure et lui donnait une proportion. La création était entendue comme une activité ludique dont le plaisir était partagé par celui qui regarde.

Nous retrouvons dans une série de dessins de 1970, intitulée "Transformation cubique", la même préoccupation de l'artiste vis-à-vis de l'illusoire de notre perception du réel. Un jeu d'ombre dessine les arêtes d'un cube représenté alors que des ouvertures de plan tendent à nier le volume et à le réduire à une surface. La matière comme la dimension de l'objet sont réduites à une apparence qui nous renvoie à notre conception du sujet. Les montages photographiques des coins de l'atelier de 1973 et de 1974, montrent l'enregistrement par l'objectif de la caméra de plusieurs vues d'un coin de l'atelier. L'angle obtenu par la rencontre des murs et du plafond est saillant ou rentrant selon la fluctuation de la lumière. Notre oeil est trompé par son incapacité à saisir la définition de l'espace suggéré. Dans certains clichés l'artiste a ajouté un détail anecdotique qui situe le coin choisi, mais dans d'autres cas l'artiste observe le coin d'une manière formelle. Les trois plans, cadrés par la caméra composent des surfaces géométriques que l'artiste exploite en abstraction du sujet. La présence du ruban gommé et collé qui précise un axe ambigu du cube démontre le pouvoir métamorphique de la main de l'artiste sur le réel. L'objet esthétique qui en résulte nie la réalité mais confirme l'artiste dans son rôle de créateur d'une réalité qui serait la seule existante.

L.L.

(Cette exposition se terminait le 16 février)

WILLIAM RONALD

23 FÉVRIER—23 MARS

Il apparaît un phénomène curieux et que l'histoire devra expliquer un jour, celui qui poussa certains artistes de l'Ontario à se tourner vers l'école américaine de peinture et d'autres du Québec à s'inspirer de la philosophie des surréalistes français pour développer un art expressionniste et abstrait. Nous ne pouvons non plus, ignorer le fait que l'art de Pellan et des automatistes, se précisait dans la décennie des années quarante alors que les artistes ontariens se tournaient vers l'art abstrait dans les années cinquante. Jusqu'à quel point l'art québécois n'a pas incité les artistes ontariens à chercher dans la peinture américaine la définition d'un langage pictural dégagé de la représentation? L'exposition de peinture canadienne a déjà ouvert la voie à ce genre d'observation et il est à souhaiter que "La rétrospective des oeuvres de William Ronald" au Musée du 23 février au 23 mars, encouragera les chercheurs en histoire de l'art à approfondir cette question.

William Ronald est un peintre qui s'est fait connaître aussi bien par son rôle d'animateur de l'émission "Umbrella" à la CBC que par son oeuvre. Il n'en est pas moins, une des figures les plus dynamiques de la scène artistique torontoise pour s'être manifesté au sein du Groupe des onze, qui devait introduire la peinture abstraite dans les galeries de cette ville.

Aussitôt après sa sortie du Ontario College of Art en 1952, Ronald était déterminé à montrer les nouvelles tendances de l'art contemporain à Toronto. Il a participé à la formation du Groupe des onze dont la première exposition se tenait à la galerie Roberts de Toronto en février 1954. Peu de temps après, sensibilisé à la peinture de l'école américaine par son professeur Jock Macdonald pour qui Ronald conserve toujours une grande admiration, il se rendra

à New York où il demeura de 1955 à 1963. Macdonald avait lui-même fréquenté les classes de l'allemand Hans Hofman aux Etats-Unis en 1948 et 1949. Ce dernier, avec de Kooning et Pollock, avait mis l'accent sur l'enregistrement de la calligraphie du geste dans le tableau et donné l'élan au mouvement de l'Action painting à New York.

Le long séjour de Ronald à New York, força chez lui une transformation rapide du langage pictural. Il dépouilla graduellement son style et opta pour des compositions où toute la dynamique du tableau irradiait d'un noyau central. Une toile comme "J'accuse" en 1956, illustre le passage d'une peinture où les formes se détachent graduellement d'une structuration bidimensionnelle et où le geste devient plus envahissant et plus énergique. Ronald maintient cependant une organisation spatiale à plusieurs plans en profondeur et persiste à répéter une structure rectangulaire qui relance à l'avant-plan la masse organique centrale du tableau.

Depuis 1956 le geste est toujours concentré sur la surface picturale et compose une masse que l'artiste développera en une forme plus définie à partir de 1961. Ronald alternera dès lors entre une expression lyrique, gestuelle et une peinture plus formelle qui appelle à un contenu symbolique.

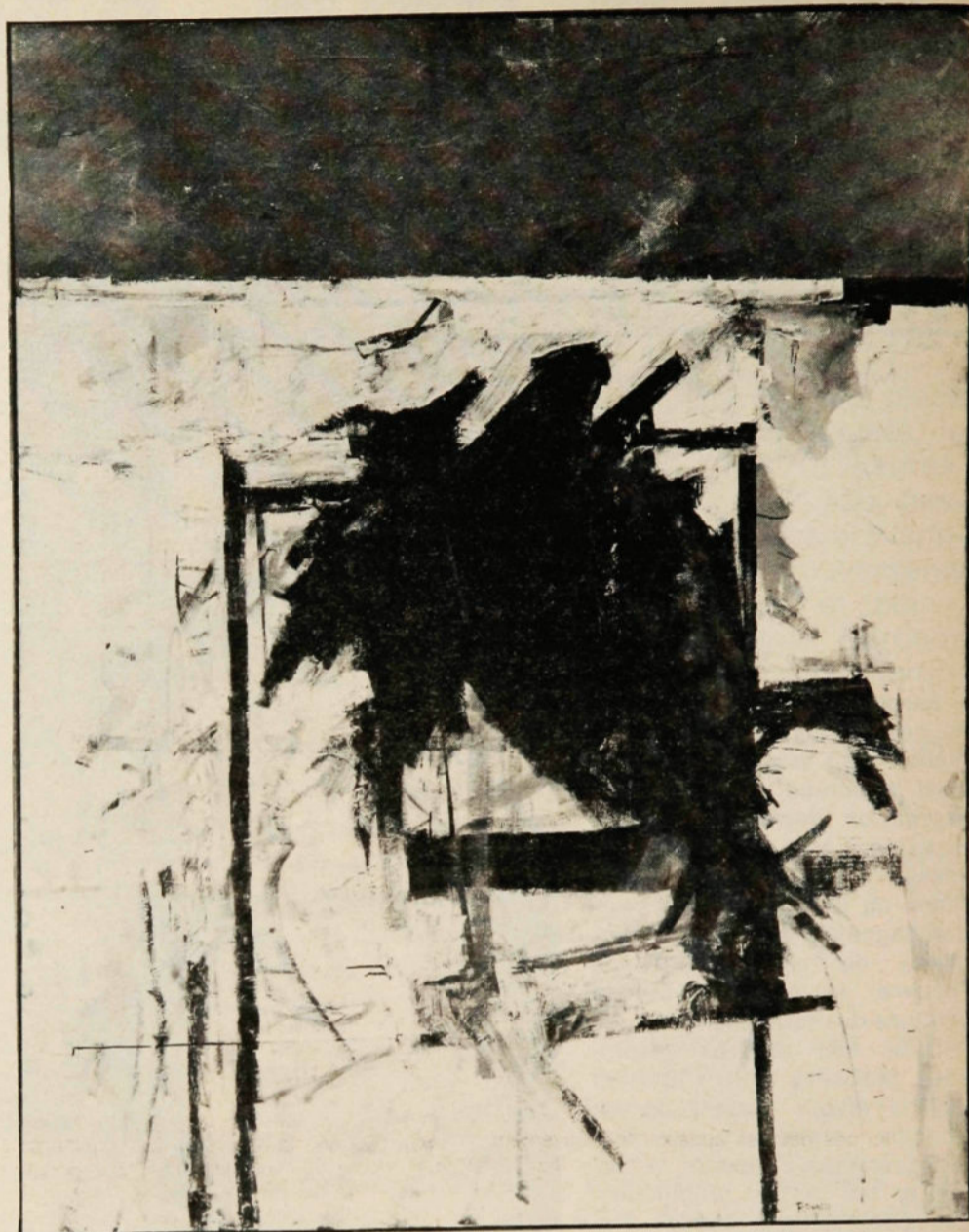
Le projet de la décoration de la chapelle Saint-Andrew à l'île de Ward, dans le port de Toronto en 1966, ranime une nervosité du geste et le goût pour une transmission directe de l'intériorité sur la toile. Les signes brefs et nombreux résument dans les oeuvres récentes le contenu de l'oeuvre.

Louise Letocha

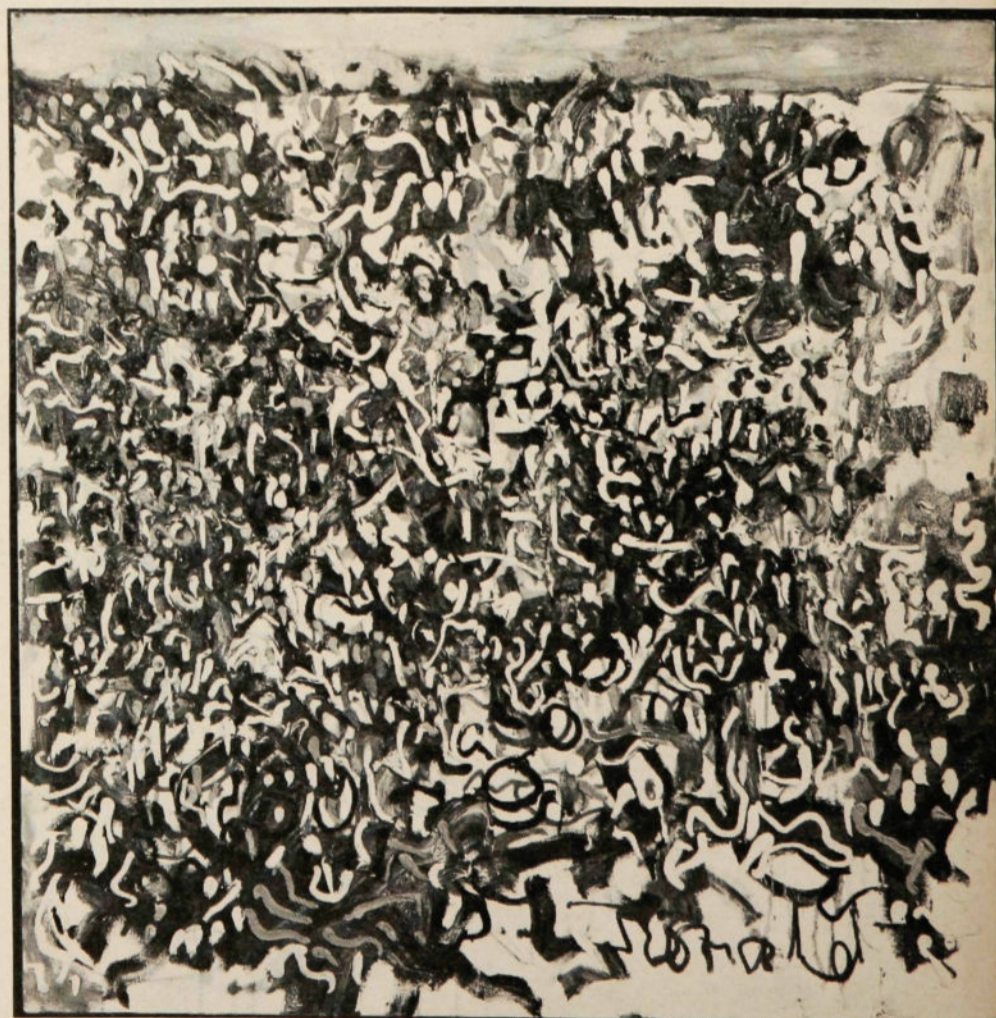
Bibliographie

Catalogue *La peinture torontoise 1953-1965*, Ottawa 1972.

W. Withrow, *La peinture canadienne contemporaine*, traduction de René Chicoine, Montréal 1972, p. 105 à 112.



Central Black, 1956 (huile sur toile).



Bill Haley and the Comets, 1973, (huile sur toile 60 1/4" x 60 1/8")

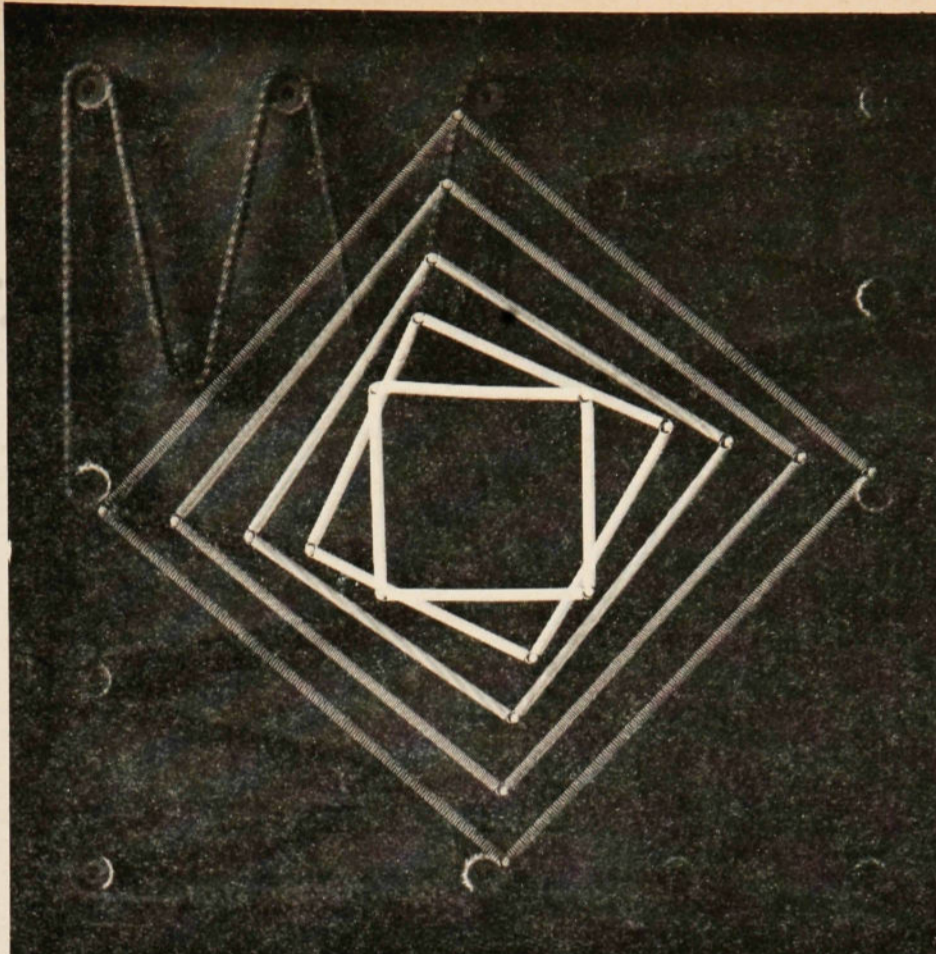
L'art cinétique connaît depuis les années '60 un essor considérable sans pour autant que les distinctions soient toujours établies entre les différents modes de création contenus dans cette forme d'art. Dans son volume intitulé "L'art cinétique", Frank Popper décrit le cinétisme comme étant tout "ce qui a le mouvement comme principe" (1). Selon lui, l'origine de l'art cinétique remonte à 1860 avec la naissance de la photographie et le développement de la vision stéréoscopique. Mais l'essence même de cet art, le mouvement, a depuis très longtemps fasciné les artistes. Une grande partie de la sculpture traditionnelle, et particulièrement la sculpture baroque pour ne citer que cet exemple, avait comme principale préoccupation de rendre l'impression du mouvement. Les recherches picturales du début du siècle se sont employées à analyser le mouvement ou encore à le mettre en valeur; le rayonnisme, le cubisme, le constructivisme... et c'est en 1920 que la première fois l'expression "rythmes cinétiques" était employée par Gabo et Pevsner dans leur **Manifeste réaliste**. Mais c'est vers 1954 "que le mot 'cinétique', en acquérant droit de cité, commence à englober d'autres expressions plastiques" (2). Il existe plusieurs formes de mouvement et il est nécessaire d'établir des distinctions.

"Le terme d'art cinétique appliqué à toutes ces oeuvres en mouvement réel et virtuel n'implique pas que les expériences esthétiques du mouvement soient identiques dans toutes leurs manifestations. En fait, nous croyons qu'elles sont particulièrement variables selon les groupes auxquels les oeuvres appartiennent: le groupe des oeuvres stables à effets d'optique, celui des oeuvres appelant le mouvement physique du spectateur, et enfin le groupe des oeuvres elles-mêmes en mouvement." (3)

Situons quelques exemples à l'intérieur même de la collection du Musée d'art contemporain. Les cibles de Tousignant font partie de la première catégorie, la juxtaposition de bandes circulaires phosphorescentes provoquent le mouvement par un effet purement optique. Par contre dans les murales de Mario Merola ce sont des reliefs peints qui au gré du déplacement du spectateur créent les transformations de l'image. Enfin les plaques tournantes de Robert Savoie comportent un cinétisme inhérent à l'oeuvre elle-même et bien que la participation du spectateur soit moins essentielle à la perception du mouvement, c'est une oeuvre qui provoque un certain magnétisme à cause du rythme régulier avec lequel le mouvement se produit.

L'oeuvre de Vilder

L'oeuvre de Vilder fait aussi partie de cette dernière catégorie. Depuis 1967, l'artiste a transformé le tableau (car selon lui il s'agit toujours d'un tableau, objet fait pour mettre au mur) par la mise au point de mécanismes, de moteurs électriques et de dispositifs électroniques actionnant des engrenages qui assurent la mobilité des éléments du tableau.



Contraction No 1, 1968-1969 (32" x 32" x 7 1/2")

Dans les oeuvres intitulées "Pulsations", les mécanismes envahissent la surface du tableau. Des rangées de petits disques autonomes et mobiles s'alignaient. Les différents niveaux de mobilité créaient des images variées selon la vitesse à laquelle l'artiste fixait le réostat attaché au moteur. Cette première série permettait de saisir un mouvement en profondeur, il s'y créait un certain hermétisme, une intériorité intimement liée au cycle temporel de l'oeuvre. La présence du cycle dans l'oeuvre de Vilder apporte beaucoup plus que le mouvement et le cinétisme, elle révèle l'existence d'une croyance profonde liée à l'instinct d'une certaine perpétuité dans la transformation, c'est la conscience universelle révélée chez l'homme de tous les âges.

Les "Réflexions" étaient dotées de rails circulant de bas en haut du tableau, des disques miroitants leurs étaient attachés. Ils reflétaient aussi une partie de la réalité environnante pendant un court instant sans cesse renouvelé à cause de la mobilité du disque.

Dans la série des "Contractions" (en 1969) de longs ressorts attachés à quatre points pour former un quadrilatère se déplaçaient sur rail. Ces ressorts métalliques étant couverts de peinture phosphorescente, l'oeuvre était davantage appréciable dans le noir car les mécanismes de rotation étant soustraits au regard, il ne restait que l'image d'un carré se contractant et s'étendant en créant des tensions et des déplacements au sein d'axes diagonaux en perpétuelle mutation. Déjà la notion d'équilibre des forces prenait à cette époque une place prépondérante dans l'oeuvre de Vilder.

Les fluctuations et les répétitions lentes des premières oeuvres provoquaient des effets hallucinatoires et on ne manquait pas à l'époque d'assimiler l'oeuvre de Vilder à l'art psychédélique. L'artiste ne tarda pas à se détacher de cette étiquette. Déjà en 1971 on note une importante transition chez Vilder lors de l'exposition "Lumière de bleu" à Ottawa à la Galerie Wells où de longs fils de néons bleus à courbes variées tournoient sur eux-mêmes et créent des ensembles de trois, six, ou dix. Un axe contenu dans la prolongation de la courbe en contre-courbe vient équilibrer l'oeuvre d'une façon précaire et des tensions immatérielles soutiennent ces rayons lumineux qui s'emparent de l'espace.

En 1972, Vilder aborde aussi un nouveau médium; avec le Conseil national de la recherche il réalise un film. "Le but de ce film est d'illustrer les similitudes des mouvements de déplacement entre différentes espèces d'animaux dans les trois éléments principaux: l'air, l'eau et la terre. La section du carré de points se transformant en forme organique est une animation qui sera réalisée par ordinateur" (4). Le cycle n'est pas absent de ces transformations; d'ailleurs

il donne lieu à des études sans cesse renouvelées dans l'oeuvre de Vilder.

La notion d'équilibre à l'intérieur du cycle suppose aussi le réseau complexe de perpendiculaires soutendues dans le cycle et on ne s'étonnera pas de voir naître en 1972 également, les séries de bandes perpendiculaires disposées dans des carrés. "Hommage au constructivisme" une exposition présentée à l'Electric Gallery de Toronto en 1972, marque une seconde étape importante où le mouvement est toujours présent. De longues bandes lumineuses (néons) verticales et horizontales, se déplacent perpendiculairement à des distances variées sur la surface d'un carré, tels des tableaux de Mondrian qui seraient animés. De deux à quatre lignes, en noir sur fond blanc, ou l'inverse, se croisent sur ces constructions. L'artiste réalise aussi à l'époque des "lignes de lumière". Il s'agit d'une unique ligne lumineuse diffuse disposée dans un carré et qui produit l'effet de la présence d'un cylindre. On en revient donc à l'impression de cercle ou de cycle rendue par une réalité fuyante, celui de l'intensité de la lumière qui s'estompe en s'éloignant d'un axe central.

La série des tableaux qui seront présentés au Musée d'art contemporain du 23 février au 23 mars 1975 s'apparente à la série "Hommage au Constructivisme". Des néons (2 ou le plus souvent 4), sont posés dans un espace carré et allumés en permanence; chacun possède sa vitesse propre et le mouvement est continu. L'oeuvre ne reprendra sa configuration initiale qu'après six mois de fonctionnement. La pluralité des types de lumière, diffuse, pleine ou indirecte, ajoute au cinétisme de ces constructions. L'artiste a aussi limité le champ spatial dans les coins de certains carrés en créant ainsi un losange.

Cette fois Vilder a utilisé toutes les possibilités de combinaisons à partir de quelques éléments. De plus, il a introduit le croisement de lignes interrompues. Les oeuvres sont de couleurs monochromes primaires (rouge, bleu et jaune) ou encore composites. Par son aspect très constructiviste, le schéma des tableaux de Vilder pourrait nous sembler reprendre les préoccupations d'un Mondrian. Cependant Vilder valorise davantage la ligne. Tous les titres des oeuvres de la présente exposition nous l'indiquent. Les plans prendront de l'importance quand l'oeuvre animée par une source électrique créera une diffusion de lumière qui envahira le champ spatial du tableau. En surimposant le mouvement à des objets attrayants par le matériau métallique et la couleur, Vilder a décuplé les possibilités des composantes du tableau.

L'oeuvre de Vilder contient donc des résonances sensibles à plusieurs niveaux. Partout où le mouvement existe, la notion de temporalité vient s'y superposer. De plus, le

temps est ici doublé par la présence inlassable du cycle. Par un réglage minutieux de la vitesse de chaque élément du tableau, Vilder crée des distances, des croisements, des rencontres scédulées, précises. Les systèmes de parallaxes verticales et horizontales en mouvement suscitent des mutations infinies à l'intérieur d'une surface réduite (80" x 80"). L'oeuvre est en perpétuel devenir. L'objet nous échappe par son changement lent, presque imperceptible dans notre courte existence. Il dépasse notre possibilité de perception, il devra se réaliser pleinement en notre absence, sans qu'on ait pu en saisir le cycle complet. Il faudra donc se résigner à n'en voir qu'une partie, mais déjà voir l'oeuvre de Vilder en transformation c'est la saisir d'emblée dans le temps. Elle résiste cependant à toute tentative de fixation telle que la photographie. Aussi faudra-t-il se déplacer pour admirer ces oeuvres mobiles dans le temps et l'espace pour la pleine satisfaction du spectateur.

Françoise Cournoyer

- (1) Frank Popper, *L'art cinétique*, éd. Gauthier-Villars, 1970, 301 pages p. XIII
- (2) Idem p. 90
- (3) Idem p. 90-91
- (4) Catalogue de l'exposition Roger Vilder, Centre culturel canadien, Paris, 1973

Note: Le film "Couleur en mouvement" (Color in motion), film d'animation, réalisé par Roger Vilder sera présenté lors de l'exposition.

Biographie

Né en 1938
Diplômé en pédagogie artistique de l'Université McGill. En 1967 enseigne à l'École des Beaux-Arts de Montréal. De 1968 à 1974 professeur d'arts plastiques à l'Université Sir George William.

En 1974, professeur d'arts plastiques au cégep du Vieux-Montréal.

Boursier du Conseil des Arts du Canada.
En 1970 exécute une murale pour l'immeuble Pearson du Ministère des Affaires Extérieures à Ottawa; obtient une commande du gouvernement canadien pour le pavillon du Canada à l'exposition internationale d'Osaka.

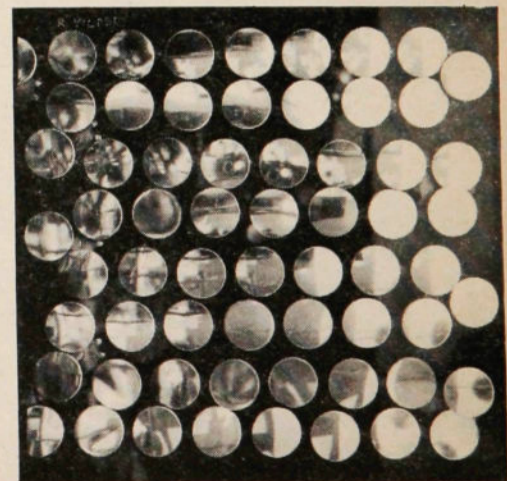
En 1973 invité par le Conseil des Arts de la ville de Bielefeld, en Allemagne pour travailler en collaboration avec des industries locales.

Expositions

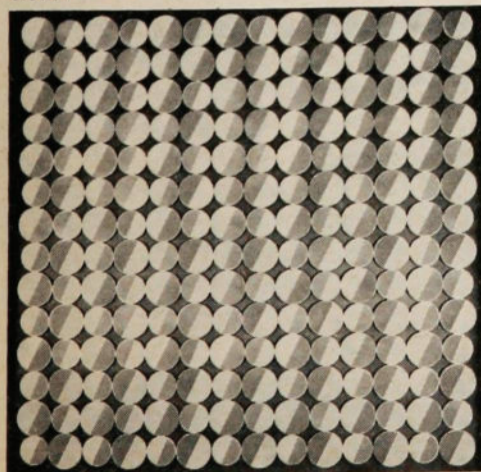
- 1965 Galerie Libre, Montréal
- 1968 Galerie du Siècle, Montréal
- 1970 Office National du Film du Canada Electric Gallery, Toronto
- 1971 Wells Gallery, Ottawa
- 1973 Bresca - Sincon Galleria Galerie Teufel, Cologne Electric Gallery, Toronto Galerie M. Bochum Galerie Gelsenkirchen Galerie La Polena, Gênes Howard Wise Gallery, New York Brooklyn Museum, New York
- 1974 Le Musée Cybernétique et le Musée Electrique, Musée d'art contemporain, Montréal Ouverture de la Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal Espace 5, Montréal Foire de Bâle

Bibliographie

Catalogue de l'exposition Roger Vilder au Centre culturel canadien à Paris en 1973. Contient une liste complète d'articles de journaux et de revues.
Frank Popper, *L'art cinétique*, Gauthier-Villars, 1970, 301 pages.



Réflexion, 1967 (17" x 17" x 8")



Pulsation 8, 1969, (41" x 36" x 12")

ALBERTO GIACOMETTI

27 MARS-24 AVRIL

Giacometti figure au nombre des très grands artistes de ce siècle qui ont vécu les premières décennies avec une telle ardeur dans le travail que leur oeuvre en est ressortie enrichie des premiers courants artistiques du XXe siècle et transcendée par l'atteinte d'une maturité incomparable. Chez Alberto Giacometti cette maturité se traduit en terme de style; en effet, un style très particulier caractérise la sculpture des vingt dernières années de sa vie, celui des figurines allongées qui demeurent les mieux connues de toute son oeuvre.

Mais pour saisir toutes les nuances de l'évolution de l'artiste il nous faudra le secours de la grande rétrospective organisée par le Guggenheim Museum pendant la fermeture provisoire des salles Giacometti au Kunsthaus de Zürich. (L'exposition itinérante qui a circulé à Minneapolis, Cleveland, Ottawa, Des Moines et qui nous parvient au Musée d'art contemporain a été réduite de moitié). Cette exposition nous permettra de prendre conscience de la variété des intérêts de l'artiste, de sa passion pour la sculpture ancienne, de sa contribution au mouvement surréaliste, de sa grande solidarité avec les artistes après la seconde guerre mondiale. Enfin nous aurons l'occasion d'approfondir l'étude de la laborieuse évolution, de l'étrange perception, de l'incertitude même d'un grand artiste à saisir le merveilleux phénomène de la vie.

Giacometti est un grand classique, dans le sens où il a développé constamment son oeuvre autour d'un thème éternel, celui de l'homme, l'homme en marche, en devenir. Il a voulu saisir l'essence même de la vie, la "totalité de la vie". Son oeuvre s'insère aussi au sein d'une nouvelle ère de philosophes existentialistes tels qu'Albert Camus et Jean-Paul Sartre; et bien qu'on ait voulu voir une influence de ce dernier sur l'oeuvre de Giacometti (et parfois même une influence de Giacometti sur l'auteur de *l'Être et le Néant*), le grand espoir qui anime l'oeuvre de Camus n'est pas totalement absent de la pensée de Giacometti.

Les origines du sculpteur

Né en 1901 d'une famille d'artistes suisses de renom, il fit des études classiques et scientifiques jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Très jeune il travailla en peinture et en sculpture dans l'atelier de son père, puis il fréquenta l'école des Beaux-Arts de Genève. En 1920, il se rendait en Italie avec l'intention de devenir peintre. Il passa quatre semaines à Florence et six mois à Rome où il visita les musées et dessina de nombreux croquis d'après les maîtres anciens. Il retourna en Suisse avec l'intention de devenir sculpteur, mais il lui sera plus facile à l'époque de peindre que de sculpter. Il arrive à Paris en 1922 et s'inscrit à l'Académie de la Grande Chaumière où il étudiera jusqu'en 1926 de façon intermittente sous la direction d'Antoine Bourdelle de qui il ne partagea pas totalement les opinions. En 1927, il loue un petit atelier au 46 rue Hippolyte Maindron, où il travaillera jusqu'à la fin de sa vie (1966). Il ne s'absentera de Paris que pendant la seconde guerre mondiale et pour faire de courts séjours en Suisse durant l'été.

Les premières oeuvres

On peut commencer à considérer le travail de sculpteur de Giacometti à partir de 1925. Les sculptures des années 1925-35 proposent des bustes exécutés selon les conventions artistiques les plus conventionnelles. En 1926-27, les compositions à tendance cubiste sont nombreuses, son oeuvre s'oriente vers une stylisation quelque peu redevable à l'engouement de l'époque pour l'art primitif. (Brancusi et Picasso s'étaient déjà largement inspirés de cette forme d'art). C'est l'occasion pour Giacometti de réduire les formes et les volumes à leur expression la plus simple et de rechercher un équilibre des masses. Il exécute alors *Torse*, 1925 (cat. no 1) d'inspiration franchement cubiste. Dans *Homme et Femme*, 1926, (cat. no 4), *Petit Homme accroupi*, 1926, (cat. no 2), *Femme-cuillère*, 1926 (cat. no 3) plusieurs formes de l'art ancien sont exploitées. La première se présente comme des monolithes aux signes épars, le second comme une ronde-bosse et la dernière comme une stèle. L'artiste recherche alors une forme d'expressivité qui va tout à la fois vers l'extrême épuration des formes ou encore vers un foisonnement de signes qui envahissent la sculpture.

Ces recherches où se mêlent les éléments les plus hétéroclites hérités de l'art ancien donnent lieu à la création de deux portraits fort attachants dont *Portrait de la mère de l'artiste*, 1927 (cat. no 6). La représentation frontale du visage liée à une légère distorsion due à la disposition en diagonale du nez rappelle les célèbres têtes de Fayoum de l'antiquité égyptienne. Dans le *Portrait du père de l'artiste*, 1927, (cat. no 7), les traits du visage sont plutôt gravés, sur une surface plate oblique, que sculptés, rappelant ainsi les hiéroglyphes anciens.

En 1928-29, il crée les fameuses "Tête qui regarde" (cat. nos 9-10-11-12), plaques rectangulaires de bronze ou de marbre où un léger enfoncement suggère la cavité oculaire et où l'épaisseur de la plaque suggère l'axe du nez. L'épuration des formes et la grande qualité du matériau ne sont pas sans rappeler le travail de Brancusi. Déjà Giacometti cherche à se défaire du cubisme.

L'époque surréaliste

Les années '30 marquent le début de la contribution de Giacometti au mouvement surréaliste. Une première figure la *Femme-cuillère* de 1926 (cat. no 3), proposait une approche dadaïste récupérant l'objet usuel pour l'insérer comme partie d'un tout autre objet. Certaines des premières oeuvres surréalistes de Giacometti prennent l'aspect de figures primitives où les symboles sexuels sont valorisés dans la représentation du couple: *Homme et femme* 1928-29 (cat. fig. 3). Les thèmes de l'inconscient et de la sexualité si prisés des surréalistes viennent se superposer à des motifs empruntés à l'art naïf. Mais la fantaisie de cet art naïf allié à l'audace de la mise en scène des surréalistes auront permis à Giacometti de marquer une large évolution par rapport à un art sculptural tradi-

tionnel. A ce titre *Femme couchée qui rêve*, 1929 (voir photo) est une importante oeuvre de transition. Giacometti y remet en question le problème du socle. Exploitant l'espace irréel inhérent au sujet, il dispose sa figure sur des piquets, l'isolant ainsi du sol et l'élevant dans un champ spatial presque insolite. *Boule suspendue* 1930-31 (cat. no 16) et *Palais à 4 heures du matin* 1932-33 (cat. fig. 6) de par leur présentation revêtent une intensité dramatique presque théâtrale. Par l'utilisation de la cage pour la *Boule suspendue* et d'une maquette de scène pour *Palais à 4 heures du matin* il aura réussi à rendre l'appréhension totale d'un espace donné. Aussi le socle y aura été délaissé.

Un nouveau style (1935-1952)

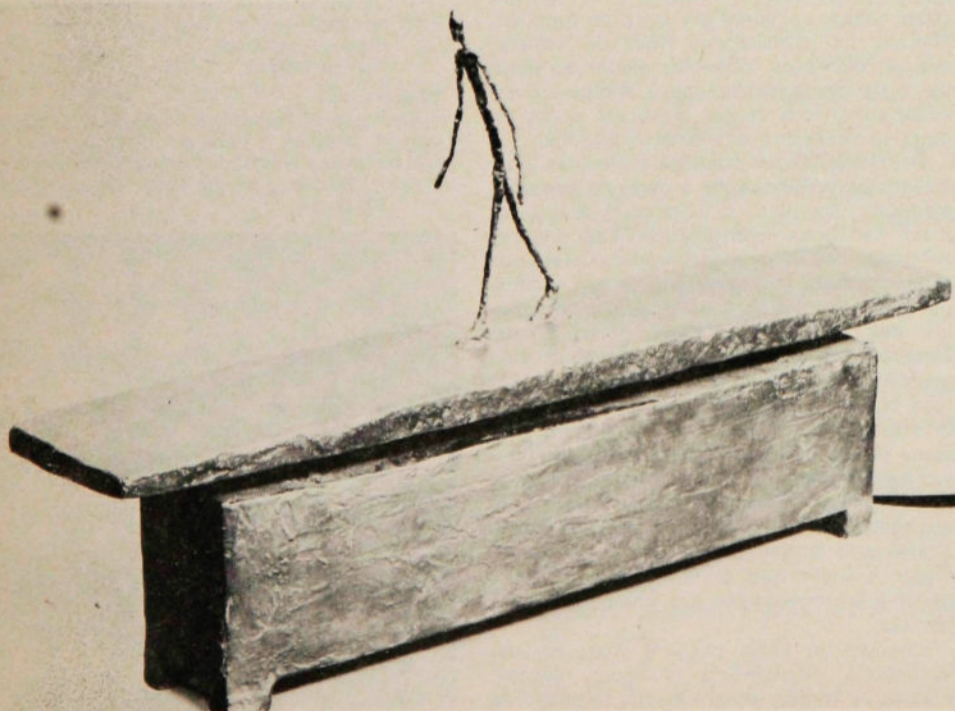
De 1935 à 1945 s'effectue un long cheminement dans l'oeuvre d'Alberto Giacometti. Malgré un travail considérable les oeuvres sont peu nombreuses. L'artiste aura renoncé au surréalisme pour revenir à l'observation de la réalité. Il élabore une nouvelle théorie esthétique tentant de saisir la "totalité de la vie", et il transforme sa vision des choses. "Pour voir l'ensemble, il fallait faire reculer le modèle de plus en plus loin. Plus il s'éloignait plus la tête devenait petite". (1)

Dès lors son oeuvre se singularise par l'étrange perception de l'artiste qui viendra assujettir la forme de l'objet lui-même en rendant toujours la notion de distance comme partie intégrante de l'oeuvre.

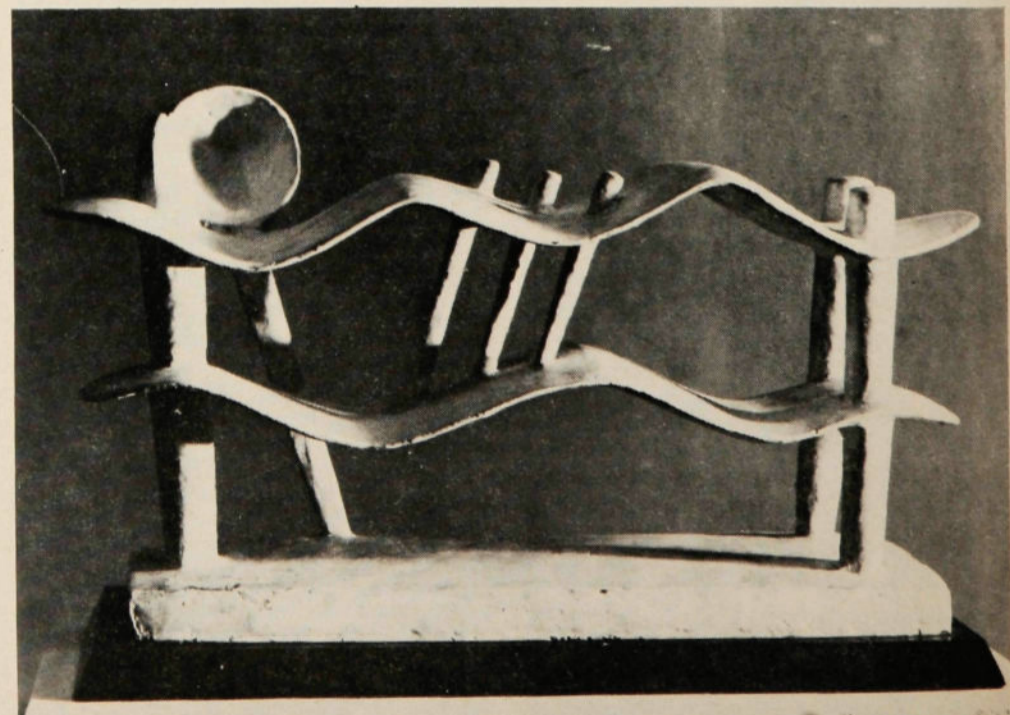
C'est donc à partir de 1946 que l'artiste développe les figures allongées sans pesanteur et sans volume. Il cesse alors de rapetisser ses sculptures. Dans *Tête d'homme sur tige* 1947 (cat. fig. 9) et *La main* 1947 (voir photo) les objets posés au bout de tiges sont projetés dans l'espace. Ils atteignent ainsi un aspect inaccessible par leur isolement. Mais *L'homme qui marche* 1948 (voir photo) est la plus caractéristique de l'ensemble des sculptures qui vont suivre. Elle est réduite aux lignes des jambes, de la colonne vertébrale et des bras du personnage qui marche. Ce personnage qui semble fendre l'espace est d'une telle fragilité sur le lourd socle qu'il traverse, que tout l'accent de la composition est reporté sur le mouvement. Par sa proportion réduite comparativement au socle il s'établit une grande distance entre spectateur et personnage. On aura l'impression de l'apercevoir de très loin. Et c'était l'intention de Giacometti de conserver les caractéristiques mêmes de l'objet perçu à une distance presque limite, de saisir l'instant unique que suppose "l'apercevoir". Mais cette notion même "d'aperçu" chez Giacometti réfère à l'inatteignable, à la distance infinie qui peut se traduire de plusieurs façons du point de vue de l'interprétation, et qui va de l'idéalisation suprême au désir de l'objet perçu.

Reinhold Hohl en fait une très juste analyse.

"Etant donné qu'on doit toujours voir l'objet à une certaine distance, il y a toujours un espace entre cet objet et l'oeil de celui qui le regarde. La perception, d'après Giacometti, est une expérience exclusivement



Homme qui marche sous la pluie, 1948 (bronze, 45 x 77 x 15 cm)



Femme couchée qui rêve 1929 (bronze, 24.5 x 43 x 14 cm)



La main. 1947, (bronze, 57 x 72 x 3,5 cm.)

visuelle qui ne comporte aucune sensation de pesant, et ce n'est que grâce à une correction mentale que l'on voit les objets en grandeur nature. Il se rendit compte également que le contact visuel véritable ne se fait qu'en regardant une personne de face et généralement dans les yeux" (2)

Il serait donc hasardeux de voir dans ses corps étirés aux regards vides et intenses la réflexion de la tristesse ou de la déchéance de la condition humaine tel que l'avait fait valoir la philosophie existentialiste de l'après-guerre. "Leur petitesse ne rend pas tellement la perception réelle que l'image retrouvée d'une figure aperçue au loin dans la rue, qui a perdu tout trait reconnaissable sans toutefois perdre son identité". (3) Il y va donc d'une théorie artistique. Les sculptures prendront tout leur impact visuel que lorsque regardées à distance et aussi de face car elles sont saisies par l'artiste comme un tout, la plus forte impression est consacrée à l'image en frontalité. Si on les regarde de trop près ou de l'arrière on n'y voit que matière rugueuse. Mais déjà à quelques pieds, la sculpture impose elle-même une distance.

L'assimilation d'un style (1952-1966)

Le style en filigrane de Giacometti atteindra son apogée en 1950 avec **La clairière** (cat. no 33) et **Composition aux trois figures et une tête** (cat. no 32). Elles sont des œuvres que l'artiste avait longuement projeté de faire et de réaliser de façon monumentale pour des places publiques. (Projet de la Place Chase Manhattan de New York 1959-1962). Il aurait alors retiré le socle pour poser ces personnages directement sur la place. La dichotomie entre la réalité et l'art n'a cessé de préoccuper Giacometti. Un nouveau problème de représentation se pose dans ces importantes compositions, celui de l'emplacement que prendra un personnage qui lui-même contemple quelques figurines de l'ensemble dont il fait partie.

A partir de cette date il semble d'ailleurs remettre en question ses conceptions esthétiques de l'œuvre d'art. "Double de la réalité" et "non pas similitude mais ressemblances" sont des expressions qui reviennent constamment dans ses dernières entrevues. Il s'était employé jusqu'à cette date à rendre le double de la réalité perçue. De 1956 à la fin de sa vie, l'art de Giacometti entre en état de conflit. Il avoue en 1963: "Je cherche la ressemblance absolue et non l'ap-

arence". Il ne s'agit donc plus de rendre l'idée d'une forme aperçue au lointain. Il revient à une formulation plus naturaliste et ne rend compte de l'insuffisance du "style" acquis pour rendre le simple "double de la réalité" qu'il s'est proposé de conquérir. Les masses reprendront place dans les bustes. Dans **Diego au chandail**, 1954 (cat. no. 39), la largeur du buste vient servir de repoussoir à une tête toujours réduite. On peut parler d'un retour à la matérialité de l'objet. L'artiste prendra des êtres connus comme modèles, il essaiera d'en saisir l'essence sans jamais être très satisfait. L'art de Giacometti connaît un état de crise. La difficulté à saisir la réalité se traduit admirablement dans cette phrase prononcée après les moult séances de pose de son ami Yanaihara: "Rien n'est plus semblable à Yanaihara - et exclusivement à Yanaihara - que Yanaihara lui-même. (4)

Malgré les hésitations, les remises en question, Giacometti aura réussi par son œuvre à rendre une approche universelle de l'appréhension du visible par sa manière non pas tellement personnelle mais "unique" de percevoir l'espace, l'objet et l'environnement.

La peinture de Giacometti

Dans les dernières années de sa vie l'artiste reprend en peinture les études de portraits. Ses modèles seront Elie Lotar, Diego, son frère, et Annette, sa femme.

La peinture de Giacometti très révélatrice pour sa sculpture est cependant très énigmatique lorsque considérée pour elle-même. Les têtes sont entourées d'une série de lignes qui tentent de saisir une réalité vivante aux prises avec les fluctuations constantes de la perception de l'artiste. Les séances de pose n'étaient jamais assez longues selon l'artiste, pour qu'il ait le temps de saisir la totalité de l'être.

La ligne dans sa peinture ne représente que rarement le contour, mais sert à suggérer une masse hypothétique. Les nombreux essais et corrections finissent par insuffler au sujet un caractère de fragilité et d'incer-

titude. Les personnages fixes, presque toujours assis au centre d'une pièce, sont emprisonnés par le réseau de lignes qui les entourent et l'axe vertical dessiné au-dessus de leur tête. L'espace infini est rendu par des gris et des demi-tons.

Une œuvre en devenir

La majorité des tableaux donnent l'impression d'être inachevés. En fait, un caractère fondamental de l'œuvre de l'artiste se révèle ici. A quoi bon lui aurait servi de parachever le tableau puisque de toute façon il n'était jamais satisfait de son œuvre. Lorsqu'il exposait il ne cessait de repenser l'angle de présentation de ses sculptures. Il aurait constamment voulu tout refaire. Il se plaisait à répéter que s'il arrivait à faire une tête telle qu'il la voulait il cesserait de sculpter. Mais Giacometti était aussi fort conscient de l'originalité de sa perception et de la valeur de son œuvre malgré les intenses difficultés d'exécution. Les nombreux textes qu'il a écrits viennent d'ailleurs en témoigner, il y mettait quelque peu de la mystification et de l'exagération propre aux surréalistes.

La présente exposition permettra au spectateur de saisir à travers la lente évolution de l'artiste l'assimilation de nombreux courants artistiques du début du siècle, d'apprécier la laborieuse transformation de l'œuvre à travers une perception sans pareil, et surtout de se transporter au sein de la merveilleuse et singulière vision du monde que nous propose ce grand artiste qui ne vécut que pour son art. **Françoise Cournoyer**

(1) Reinhold Hohl, **Alberto Giacometti**, Clairefontaine Lausanne, 1971 (p. 107)

(2) Catalogue de l'exposition, texte d'introduction, p. 17

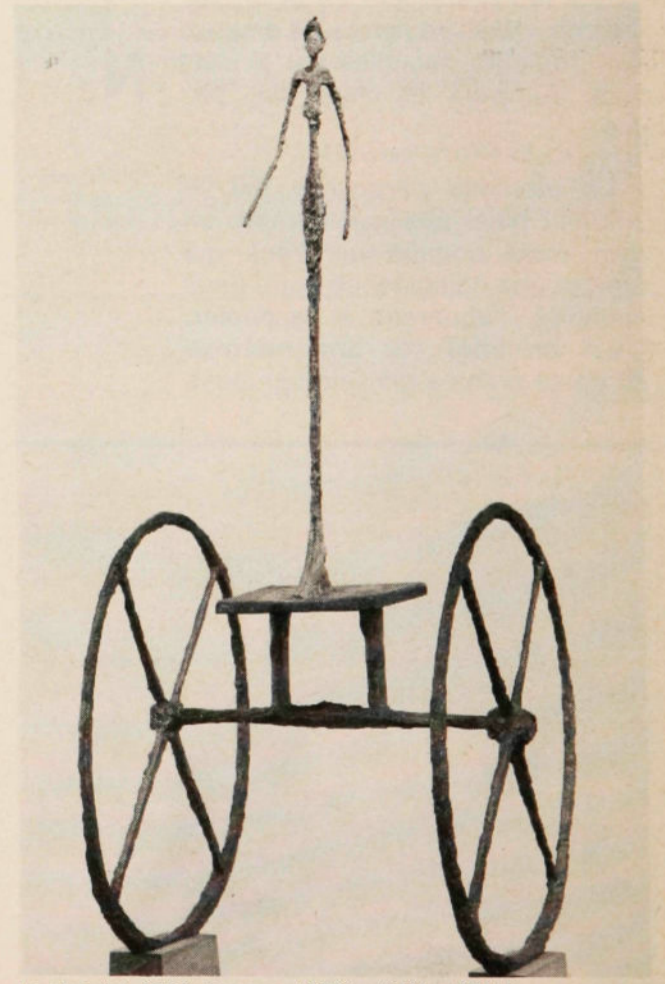
(3) Idem, p. 17

(4) Reinhold Hohl, **Alberto Giacometti**, p. 171

NOTE: Le film réalisé par Summer J. Glimcher sur Giacometti quelques temps avant sa mort sera présenté périodiquement au Musée pendant l'exposition.



Diego. 1953, huile sur toile, (39 1/2 x 31 3/4)



Le chariot. 1950, bronze, (65 3/4 x 24 3/8 x 27 1/2)

Lucio de Heusch nous présente en avril prochain 32 encres récentes qui sont les prémisses d'une série de tableaux que l'artiste se propose de réaliser. Nous vous livrons ici les propos rédigés par Lucio de Heusch en décembre dernier pour présenter son exposition.

REFLEXION - ANALYSE

(Encres sur papier I à LVI, 1974)

Ces encres sur papier sont une tentative de préciser (codifier) un processus analytique sur le plan pictural. Un essai d'appréhender un univers visuel dans lequel au fur et à mesure de la progression sérielle, un code se découvre, s'organise; une transformation en appelant une autre, la logique visuelle se développant d'elle-même.

Ces encres ne sont pas qu'une extériorisation dans le sens lyrique et expressionniste, ni une simplification-épure dans le sens minimal, mais plutôt l'investigation (analyse) d'un espace bi-dimensionnel et la prise de possession physique de cet espace. L'investigation d'un espace qui n'est pas neutre, mais qui possède déjà son code pictural et que le geste du peintre tente de dégager, déchiffrer, de rendre lisible.

La majorité de ces encres sur papier relève d'une répétition non systématique; elles ont sensiblement le même type d'articulation, les mêmes données essentielles, mais l'organisation et leur lecture ne sont jamais les mêmes.

Le blanc est le point de départ de mon travail. Il en fait partie intégrante et il est le moteur du développement de ces encres. En considérant le blanc comme le début, le regroupement et la fin de la couleur, il devient le point d'où naissent toutes les autres couleurs et où elles viennent s'abîmer. Il est une couleur et il implique toutes les couleurs. Dans cette série d'encres sur papier, le blanc me sert de structure-réserve. Au départ il est déjà là, à la fois fond, espace et surface. La couleur (bleu, rouge, jaune, ocre, brun) elle, par son traitement (frottage) et par ses rapports avec le blanc, devient surface et forme. Là entre en jeu la contradiction entre deux types de surface et parfois plusieurs sortes d'espaces et de mouvements. Là aussi se crée l'opposition entre le blanc et les couleurs, l'interaction du blanc qui est pré-

sence et absence de la couleur et des couleurs nées du blanc.

Ce processus pictural m'amène à saisir de façon plus précise toute une série de contradictions qui sont à la base de ma démarche. Contradictions entre ce qui est limité et ce qui ne l'est pas, ce qui est stable et instable, ce qui est inertie et énergie, ce qui est contraction et expansion, ce qui est "déconstruction" et construction.

Les structures de ces encres sont fragmentées, morcellées d'une série de pleins et de vides (qui n'en sont pas), de formes parfois discontinues colorées et blanches qui proposent une surface qui se nie, un espace qui s'annule. La répartition de ces formes est déterminée et reliée à notre façon de voir et de lire:

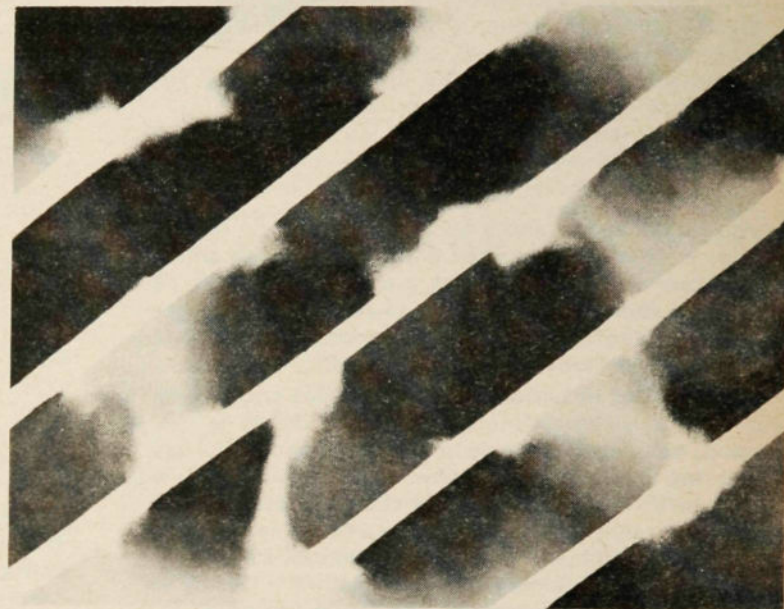
Vision: Diagonales allant généralement d'un mouvement ascendant du bas vers le haut.

Lecture: D'un mouvement allant généralement de gauche à droite.

Le phénomène contraction-expansion imposé par la couleur en rapport avec le dynamisme de la structure et avec le mouvement de lecture propose un espace pictural qui se refute et s'accomplit. **Lucio de Heusch**

27 MARS-24 AVRIL

**ENCRES
DE LUCIO de HEUSCH**



Encre sur papier XXXII. 1974. (20" x 25 1/2")

Les aquarelles de Eathorne s'élaborent dans le développement de la trajectoire du pinceau dont la trace laissée sur la feuille de papier compose l'image. Colin Eathorne n'aborde pas la surface comme une aire picturale, un abîme, où se révélerait un univers iconographique. Rien ne doit, selon lui, interrompre ni distraire le parcours du pinceau qui découvre ou rend visible la charge évocative contenue dans l'acte de peindre.

L'orientation horizontale puis verticale du pinceau par laquelle le rythme lent de la brosse dépose des registres d'embrun aux couleurs pastel sur la surface, rompent le blanc du papier.

La distance parcourue par le pinceau n'est pas vue comme un plan mais comme un tracé qui permet une coïncidence entre deux matières, l'aquarelle et le papier. C'est en effet par une maîtrise du geste comme par une composi-

tion subtile du lavis que Eathorne crée des paysages minimisés

aux grands axes dynamiques dont les variations tonales nous ren-

voient à une impression d'atmosphère.

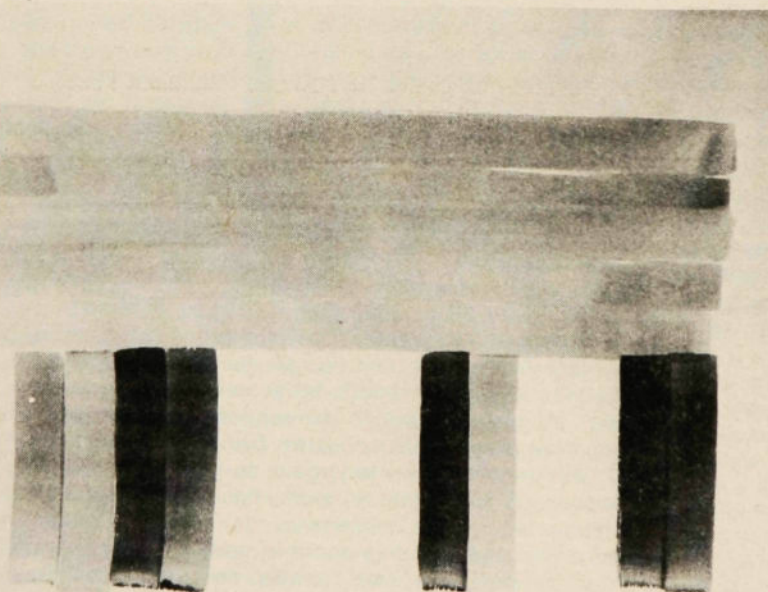
Le climat qui se dégage des 25 aquarelles, suggère au spectateur cette possibilité d'association avec la nature. L'effet est produit par la structuration de la surface qui suit inévitablement l'intervention de l'artiste sur le papier, par la couleur et par l'assèchement de la pellicule humide laissée par le pinceau qui forme un semis d'alvéoles circulaires interrompant la ligne. Eathorne insiste lorsqu'il s'explique, sur la non formalisation de ses compositions. Il tente de redécouvrir la collusion intime entre matière et esprit par l'intermédiaire du geste dont le mouvement retenu reflète la méditation et non une décharge émotionnelle comme chez certains peintres de l'Action painting.

Eathorne nous donne à voir la réminiscence d'une nature qui est sublimée dans un colori évanescant et dans le temps du geste.

Louise Letocha

AQUARELLES

**C
O
L
I
N**



**E
A
T
H
O
R
N
E**

23 FÉVRIER-23 MARS

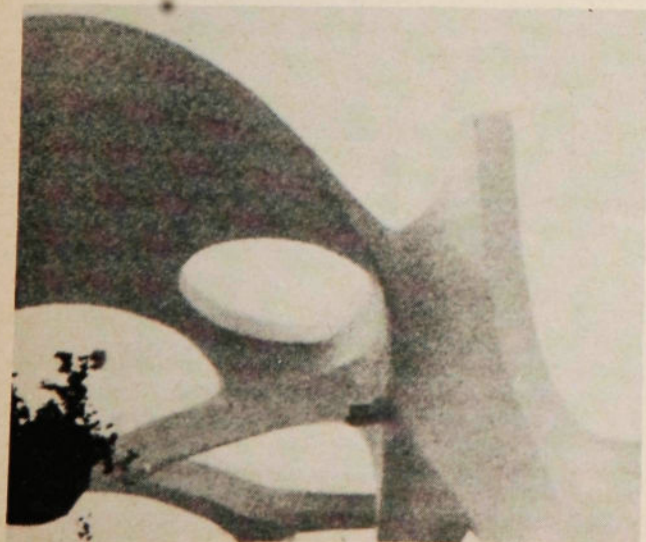
**PROJET PILOTE EN ARTS VISUELS
COLLÈGE DU VIEUX MONTRÉAL**

Dans le but d'améliorer le sort des artistes en Arts plastiques une expérience intéressante a été tentée au Collège du Vieux Montréal et son promoteur Jacques Cleary aura dans les neuf prochains mois l'opportunité d'élargir le champs de cette expérience.

Parmi les problèmes majeurs auxquels ont dû faire face les artistes en Arts plastiques les locaux et l'équipement étaient sans doute les plus aigus. Pour tenter de contourner ces difficultés Jacques Cleary propose de mettre à profit les moyens et les disponibilités physiques ainsi que les ressources humaines que possèdent le cégep du Vieux Montréal. Les objectifs pour la prochaine année seront en plus de la réalisation d'une dizaine de projets de tenter d'impliquer l'industrie et de faire profiter les artisans de ce creuset de moyens et de disponibilités.

Soulignons également qu'à ce projet vient s'ajouter la création d'un atelier où les lissiers s'initieront aux techniques de la nouvelle tapisserie et où les artistes pourront faire réaliser leurs oeuvres. L'atelier ne veut pas dédaigner pour autant la tapisserie classique. Elle veut en conserver l'essentiel pour la formation des lissiers comme technique nécessaire à la réalisation de certaines oeuvres. L'accent sera cependant dans le sens de la nouvelle tapisserie qui favorise davantage la créativité du lissier et la collaboration avec le peintre.

D'autre part, l'invitation est lancée à tous les artistes qui souhaitent voir réaliser leurs projets, d'entrer en communication avec Jacques Cleary dans les plus brefs délais au Cégep du Vieux Montréal, 200 ouest rue Sherbrooke, local A-450, téléphone 842-7161 poste 324.





PEINTURES DE LOUIS COMTOIS

27 MARS—4 MAI

L'évolution des recherches sur les matériaux modernes n'a pas cessé de fasciner les artistes depuis déjà plusieurs décennies. Que l'on songe par exemple à l'évolution de deux peintres "automatistes" J.-P. Mousseau et Marcelle Ferron qui ont travaillé en collaboration avec l'industrie pour mieux se plier aux exigences de l'intégration de leur oeuvre dans un environnement architectural, soit les stations de métro Peel et Champ-de-Mars. Il en est cependant qui se sont éloignés pour perfectionner leur technique et découvrir de nouveaux matériaux. C'est le cas de Louis Comtois, jeune artiste de trente ans, qui travaille actuellement à New York.

Québécois d'origine, Comtois fréquenta l'École des Beaux-Arts de 1964 à 1968 où il eut pour professeurs Mario Merola, Jacques de Tonnancour et Claude Courchesne. Du premier il aura surtout retenu le goût pour la murale et du second le sens de la composition et de l'équilibre des formes géométriques ce qui lui vaudra à ses débuts le titre de "formaliste moderne". De 1968 à 1970 grâce à une bourse du Conseil des Arts du Canada, il travaille en Europe. En 1969, il expose à Paris une série de 14 panneaux à composition géométrique. Par l'utilisation exclusive de ronds et de carrés, il fait naître l'idée de mouvement. Son travail consiste alors à rechercher par la disposition des masses un équilibre à travers la dissymétrie des composantes. La critique française le rattache alors tout à la fois au mouvement de l'abstraction géométrique et à l'art minimaliste, soulignant toutefois que ce remarquable début est peut-être un peu trop "intellectuel". Mais Comtois a réussi à relever le défi de la pratique de l'art de la murale qui sous-entend toujours l'aspect décoratif. La grande qualité de son travail, l'intense recherche d'équilibre et le dynamisme retenu dans son oeuvre l'ont d'ores et déjà élevé au rang des très grands formalistes. Il dit à l'époque de son oeuvre: "Si j'utilise exclusivement des carrés, des rectangles ce n'est pas par esprit de système mais parce que c'est à travers ces figures que je canalise et que je traduis pour l'instant, une certaine sensibilité qui m'est propre. C'est à travers ces formes que je passe mon actuelle émotion esthétique. Je m'attaquerai aux trois dimensions de l'espace quand j'aurai à traduire une sensibilité personnelle qui impliquera des rapports de volumes". (1)

Au terme d'une année d'étude, à Milan en 1970, il réalise pour l'architecte italien Aldo Jacobo un panneau d'aluminium anodisé (13x15).

L'aluminium anodisé

Voici comment l'artiste décrit ce matériau qu'il a adopté:

"Il s'agit d'un métal qui a subi un traitement électrochimique (électrolyse) dans lequel il jouait le rôle d'anode. Sur cette anode s'est déposée une pellicule d'alumine qui donne au métal cet aspect si particulier que les photos ont beaucoup de mal à rendre. J'aime l'aluminium pour ses multiples possibilités de coloration mais aussi parce que c'est un matériau noble, noble par sa pureté et sa présence". (2)

Comtois a aussi réussi à faire de ses oeuvres des ensembles qui ajoutent à l'intensité visuelle de l'aluminium coloré par leur très grande unité plastique. Lors de sa seconde exposition à la Galerie Henri II à Washington en avril dernier on le qualifiait d'"explorateur non-conventionnel de l'abstraction géométrique".

De fait les oeuvres se présentaient sous la forme de trois panneaux horizontaux très étroits disposés l'un sur l'autre. Le bas constitué de deux panneaux était peint en gris alors que dans le panneau du haut des bandes colorées parallèles et obliques animaient l'ensemble de la composition. Le principe consistait alors à créer une diversion dans un système balancé à la base en proportions et en couleurs, en faisant intervenir des bandes obliques tel un objet projeté de l'extérieur vers l'intérieur.

Louis Comtois "construit" véritablement son tableau avec un ensemble de modules. Cependant en intégrant la couleur, élément presque lyrique et le dynamisme de la diagonale, fougue vitale qui vient transcender les coordonnées par trop rigides, verticales et horizontales de l'architecture, Comtois réussit à créer une oeuvre autonome, rigoureusement plastique et qui parvient, d'elle-même à s'intégrer à l'architecture.

Retour à la peinture

L'aspect sériel de stries verticales, répétées, juxtaposées, superposées à travers des modulations et des contrastes de couleur est la dernière préoccupation de Comtois. Les contrastes et modulations créent des mouvements continus tout en surface dans ces tableaux

composés de trois sections indépendantes. Mais la lumière qui s'en dégage est un facteur important à considérer.

"Il est important de tenir compte que ces tableaux sont faits de panneaux (trois) différents. La brisure physique est très importante pour accentuer la qualité de ces champs de lumière qui jouent l'un par rapport à l'autre" (Comtois) (3).

En revenant au tableau Comtois a délaissé les formes et les contrastes géométriques. Il harmonise la couleur en la juxtaposant en tonalité pour créer des contrastes et en la superposant à la limite des champs contrastés pour donner la sensation d'espace. Il exerce un tel contrôle sur l'intensité de la lumière que chacun de ses panneaux joue le rôle de repoussoir l'un par rapport à l'autre. Comtois serait-il revenu aux trois dimensions de l'espace tel qu'il en parlait dans l'entrevue d'octobre 1970 déjà citée? Cette option presque plasticienne où les stries verticales s'alignent pourrait sembler ne retenir que deux dimensions de l'espace, mais Comtois en intégrant une subtile jeu de lumière crée des modulations qui justement réintroduisent la troisième dimension.

C'est une série de 8 oeuvres récentes que Comtois nous a fait parvenir de New York pour l'exposition qui se tiendra prochainement au Musée d'art contemporain.

Françoise Cournoyer

Bibliographie

(1) Vie des Arts, octobre 1970, *Louis Comtois ou l'intégration de l'architecture*, par Bernard Lévy, p. 41

(2) Idem, p. 40

(3) Lettre de Louis Comtois aux conservateurs du musée, 1 octobre 1974

Art International, février 1973, p. 22

Biographie

1945: Né à Montréal le 11 avril

1958-1964: Etudes classiques au Collège de Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent

1964-1968: Etudes à l'école des Beaux-Arts de Montréal

1968-1969: Etude en Europe

1970: Etude à Milan

Depuis 1972 a travaillé à Washington et à New York.

Expositions individuelles

1969: Galerie du Haut-Pavé, Paris

1972: Henri II Gallery, Washington D.C.

1974: Henri II Gallery, Washington D.C.

Art Femme '75

ArtFemme '75, qui débutera le 3 avril 1975, sera la première exposition d'importance de femmes artistes jamais tenue à Montréal.

Cette initiative d'envergure a pour but principal de mettre en évidence la contribution des femmes dans le domaine artistique. Les oeuvres présentées seront de qualité et de calibre professionnel.

Cette idée, née des efforts conjoints du YWCA de Montréal et de la Galerie Powerhouse, fut par la suite appuyée par le Centre Saidye Bronfman et le Musée d'Art Contemporain qui ont contribué largement à la mise sur pied de cette exposition. Tous les collaborateurs sont unanimes à dire que le temps est venu de lever le rideau sur la performance artistique des femmes et ils ajoutent:

"Jusqu'à maintenant les femmes ont évolué dans un univers culturel principalement créé par les hommes, mais de plus en plus les femmes s'activent, réalisent qu'elles ont leur propre univers culturel et qu'il est grand temps qu'elles y apportent leur contribution.

En plus d'exposer des objets d'art, nous nous intéressons aussi activement à un mouvement qui vise à

sensibiliser les femmes à leur culture, à éveiller leur intellect artistique et nous encourageons l'action collective des femmes dans cette orientation.

ArtFemme '75 sera un élan vers cette idéologie."

Stansje Plantenga,
Powerhouse

"Le YWCA de Montréal comptera cent ans d'existence en 1975. Cent ans que nous avons consacrés aux femmes en les aidant, les encourageant, afin d'améliorer leur position sociale, dans divers domaines.

Nous voulons entamer le deuxième centenaire avec une manifestation flagrante de la vitalité et créativité des femmes.

ArtFemme '75 sera un témoignage éclatant de l'importance du rôle que le YWCA joue dans la société."

Carla White,
YWCA

"Je souhaite que cet événement devienne un véritable manifeste de la femme montréalaise où elle pourra affirmer sa présence, sa personnalité, sa sensibilité. Je suis persuadé qu'il sera couronné de succès parce

qu'il est né d'un besoin vital et qu'il est un acte de foi."

Georges Dyens
Centre Saidye Bronfman

Malgré une présence active de la femme dans les mouvements artistiques au Québec, il nous est difficile d'entrevoir dans son ensemble ce que représente cette production. L'exposition Art Femme '75 et les débats qu'elle suscitera, permettront de cerner la créativité féminine en arts plastiques et d'en apprécier son apport à l'art québécois.

Louise Lejocha
M.A.C.

Dans le cadre de l'exposition, un symposium sera organisé qui réunira des personnes ressources dans divers domaines, tels: art, musique, film; des commentatrices, etc.

Aussi nous espérons publier un catalogue des oeuvres de l'exposition.

L'exposition ArtFemme '75 est ouverte à toutes les femmes artistes.

L'IMAGE ÉLECTRONIQUE

Un événement sans précédent avait lieu les 15, 16 et 17 novembre dernier au Musée d'art contemporain. Regroupés sous le thème de "L'image électronique" des conférences, ateliers et visionnements voulaient faire connaître au public ce qu'est l'appareil de télévision et quelles sont les possibilités de création d'une image électronique. L'objectif a été atteint.

L'événement organisé par Jean-Pierre Boyer en collaboration avec le Musée d'art contemporain réunissait des artistes nord-américains venus se concerter sur l'état de leurs recherches et communiquer au public québécois une nouvelle science qui tient à la fois de la technique et de l'intuition artistique.

Les expériences pratiquées à partir d'appareils de télévisions, de caméras, de synthétiseurs et d'oscillateurs se regroupaient en deux méthodes distinctes, celles de type optique et celles de type électronique. Les méthodes optiques utilisent pour former l'image un objet quelconque qui grâce à la simultanéité de l'émission par la caméra et de la transmission par le téléviseur produit ce que l'on appelle la rétroaction vidéo (ou video feed-back). Par contre, les méthodes électroniques utilisent l'énergie d'un champ magnétique pour créer soit une image complètement artificielle ou pour modifier l'image captée par une caméra.

Woodie et Steina Vasulka, chercheurs et artistes qui enseignent à Buffalo, proposèrent une approche très didactique du médium vidéo à partir de méthodes optiques.

Captant le visage du spectateur placé devant sa caméra, **Woodie** par l'intermédiaire d'un synthétiseur arrive à ne retenir de cette physiognomie que la topographie constituée de lignes parallèles brisées en angles aigus telles les modulations que l'on peut lire sur un oscilloscope. Cette image (ou objet) projetée sur l'écran de télévision est ensuite réduite à un plan et déplacée dans l'espace comme une feuille de papier, oscillant vers le bas et vers le haut, se stabilisant à l'horizontal (en coupe) ou tournant sur elle-même. Le grand mérite de l'art de **Woodie Vasulka** est d'avoir permis au spectateur de participer à une "production instantanée" par sa seule présence. De plus il lui aura appris l'existence d'une nouvelle dialectique entre l'appareil et l'artiste engagé dans la recherche de l'image électronique. Car il n'y a pas que la réponse de l'appareil à un commandement de type expérimental dans ce processus, on atteint très vite le second niveau celui de la conscience qui permettra à chacun selon son mode d'expression une créativité des plus personnelles, suivant ses impulsions propres.

L'exposé de **Steina Vasulka** accompagné d'un visionnement de rubans magnétoscopiques présentait l'attrait du produit fini, de la "réalisation" démythifiée. Dans un cheminement didac-

tique sans égal, l'artiste fit part de ses recherches à un public des plus attentifs.

Le principal processus qu'elle a explicité aux participants est celui du "keying" ou de l'intégration des images de plusieurs caméras. Superposant sur des plans distincts les chiffres 1, 2, 3 et 4 captés par quatre caméras, elle fait ensuite alterner leur position relative sur l'écran créant ainsi un cinématisme accompagné d'une musique électronique. Elle intercale aussi entre les plans des stries diagonales créées par un oscillateur qui balaient les interplans de gauche à droite.

Cette première partie de l'exposé fut suivi du visionnement d'une expérience sur un paysage de Magritte: "La légende dorée". Le premier plan et l'arrière-plan du tableau demeurent fixes en noir et blanc, et servent de champ spatial à une danse ininterrompue d'objets colorés. L'artiste s'approprie ainsi le tableau traditionnel où domine un espace pictural pour intervenir dans l'une de ses dimensions les plus fondamentales celle de la profondeur.

D'avantage axées sur la manipulation d'appareils électroniques, les démonstrations de **Jean-Pierre Boyer** auront aussi permis de saisir la profondeur infinie de l'espace du petit écran. Comme il le dit lui-même, bien que la présence d'une troisième dimension n'est pas réelle on ne peut s'empêcher de la ressentir. Il faut voir les lignes créées par l'oscillateur de Jean-Pierre se dérouler, se tordre et se perdre sur l'écran pour saisir les dimensions encore inconnues que présente l'image électronique.

Walter Wright du Centre expérimental de télévision de Binghamton, N.Y., utilise des ondes sonores par l'intermédiaire du synthétiseur pour créer une image. Cette technique permet véritablement de visualiser les modulations du son. Co-inventeur de ce qu'il appelle le "colorizer", Wright exploite également les possibilités formelles des contrastes de l'image en noir et blanc, en y superposant deux ou trois couleurs qui épousent les formes déjà présentes. L'image première est ainsi transformée, et il n'en faut pas plus qu'une légère distorsion pour créer une image nouvelle.

Les possibilités de l'image électronique sont infinies et chacun des artistes présents à cette manifestation avait le grand mérite d'avoir choisi et défini les coordonnées de son propre champ expérimental. Par la diversité des démonstrations et des sources dynamiques présentées (visage humain, oscillateurs, synthétiseurs, superposition de couleur, keying) le spectateur aura saisi l'émergence d'un nouveau langage doté de signes et d'une syntaxe inusités mais qui fournit, malgré une technicalité très poussée, l'opportunité exceptionnelle d'exprimer des intuitions à la fois spécifiques et uniques à chacun de ses praticiens.

François Cournoyer

FESTIVAL DE FILMS D'ANIMATION DE L'O.N.F. AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Un festival de films d'animation produits par l'Office National du Film se tiendra dans le studio du Musée d'art contemporain les 1, 2, 8 et 9 mars prochains. A chaque jour, une première série sera projetée à 13:30 et une seconde à 15:30.

La série comprend des films réalisés au cours des trois dernières années dont plusieurs sont très récents. Nous espérons par cette sélection faite pour les spectateurs les plus divers mettre en valeur un mode de communication qui fait appel aux formes d'art les plus variées: dessins, collages, papiers découpés, graphismes, constructions, montages.

Des maquettes des films "Tchou tchou" et "Le hibou et le lemming" ainsi que des panneaux présentant des photos tirées de films d'animation seront exposés dans le studio du musée à cette occasion.

LISTE DES FILMS

- "La bague du tout nu", de André Leduc (8 minutes).
- "A child in his country", de Pierre Moretti (13 minutes).
- "Autour de la perception", de Pierre Hébert (16 minutes).
- "Angel", de Derek May (6 minutes).



CONCOURS D'AFFICHES

Le Musée d'art contemporain mettait sur pied l'automne dernier, grâce à une subvention de la Fondation des Amis de l'Art, un concours d'affiches à l'intention des jeunes artistes de moins de 25 ans. Le thème suggéré était "Le Musée d'art contemporain, musée d'aujourd'hui".

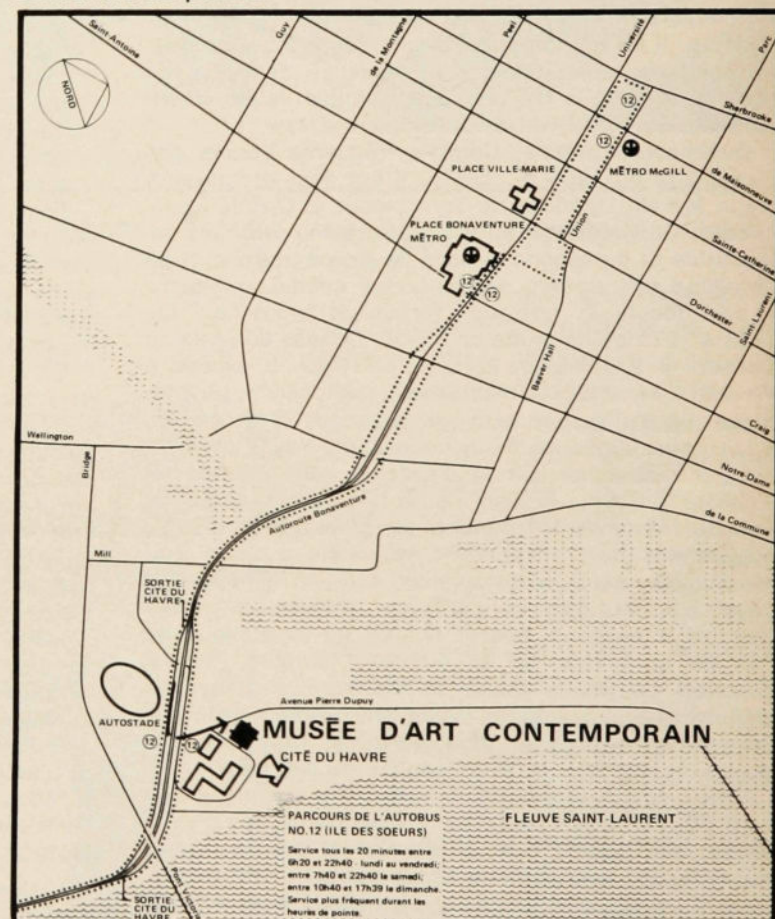
Une exposition des 37 oeuvres retenues aura lieu dans le studio du musée du 23 février au 23 mars. Lors du vernissage, le dimanche 23 février à 15 heures, le nom du gagnant sera dévoilé. Voici la liste des participants dont les oeuvres ont été sélectionnées par le jury:

Joyce Arspanian, Michel Arpireault de la Polyvalente Maurice Frenette, Jean-Jacques Bernier, Laurent Bouchard, Daniel Butcher, Yvan Côté, Jeanne Des-sureault, Lise Drouin du CEGEP

Saint-Laurent, Allan Everitt, Isabelle Fabien, Eric Fortier, Anne-Marie Gervais, Murray Gervais du CEGEP Rouyn-Noranda, Ginette Gibeault du CEGEP Ahuntsic, Alain Giguère du Collège Jean-de-Brébeuf, Richard Gravel, Gary W. Hesketh, Nicole Langevin, Sylvie Laurendeau du Collège Jean-de-Brébeuf, Denis Lavoie, Gilles Lévesque, Chantal Petiot, François Pilote, Dominique Poirat du Collège Jean-de-Brébeuf, Marie-Paule Poitras, Pierre Quinn de la Polyvalente Maurice Frenette, Richard Rioux de la Polyvalente Maurice Frenette, Christine Rolland du Collège Jean-de-Brébeuf, Renée Saint-Laurent, Elyse Sauvè, Séguin, Daniel Thibault, Suzanne Turcot de la Polyvalente Maurice Frenette.

Horaire du musée

Le musée est ouvert du mardi au dimanche inclusivement de 10:00 heures à 18:00 heures. Le lundi le musée est fermé au public.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN CITÉ DU HAVRE VOIES D'ACCÈS

- "Zoopsie", de Jacques Giraldeau (6 minutes).
- "La vallée de la lune", de Ron Webber (4 minutes).
- "Rien qu'une petite chanson d'amour", de Viviane Elnécavé (10 minutes).
- "Passage", de Normand Grégoire (5 minutes).
- "L'oeuf", de Clorinda Warny (4 minutes).
- "Nébule", de Bernard Longpré (10 minutes).
- "Le bleu perdu", de Paul Driessen (7 minutes).
- "Zikkaron", de Laurent Coderre (5 minutes).
- "Balablok", de Bretislav Pojar (7 minutes).
- "Sports divers", de Judith Klein (9 minutes).
- "Le vent", de Ron Tunis (9 minutes).
- "Tout écartillé", de André Leduc (5 minutes).
- "Tchou-tchou", de Co Hoedeman (13 minutes).
- "Street Musique", de Ryan Larkin (8 minutes).
- "Petit bonheur", de Clorinda Warny (7 minutes).
- "Le hibou et le lemming", de Co Hoedeman (5 minutes).
- "Le hibou et le corbeau", de Co Hoedeman (6 minutes).
- "Eli, Eli, lamma sabachtani?", de André-Marcel Gagnon (8 minutes).
- "Du coq à l'âne", de Suzanne Gervais, Francine Desbiens et Pierre Hébert (10 minutes).

ATELIERS

Une publication préparée par le Service d'éducation et d'animation du Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal, H3C 3R4