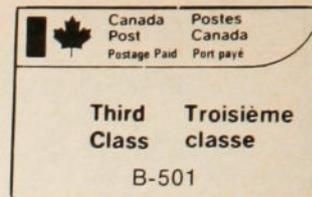


ATELIERS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN



Vol. 4 Numéro 2

Montréal, 12 mai-20 juillet

25 cents

11 MAI-15 JUIN

LA QUATERNITÉ

Nous ne pouvons pas dissocier chez Hélène Gagné la création artistique de l'expérience pédagogique qu'elle connaît depuis 1956 et dont elle nous expose les dogmes fondamentaux dans une série de sculptures en cérami-

que. L'artiste a toujours cru dans la faculté éducatrice du geste de créer et l'ensemble sculptural qu'elle présente illustre ses convictions profondes dans l'art. Le thème de la quaternité qu'elle emprunte à la légende classique de Demeter apporte un sens historique à la création qui s'ajoute à la dimension esthétique connue et plus immédiate du créateur. La quaternité retrace l'origine du monde et la genèse de l'homme alors que l'essence de

l'acte créateur est révélé dans sa capacité d'engendrer la forme et d'appréhender le réel. L'explication poétique et mythique de la création que nous transmet la culture est transposée dans le temps et dans l'espace par un geste héréditaire qui réanime le rite originel.

Hélène Gagné fait revivre par l'art du feu, la légende de Demeter déesse de la fertilité dont elle étend la symbolique à la création esthétique. Le défilé des figures qui personnifient la quaternité, se déroule en une tétralogie et à chaque phase de l'évolution du mythe correspond une composition formelle identifiée à la symbolique. L'image de la quaternité reprise à Jung, prend la forme d'une sphère entourée de quatre personnages, disposés en carré et reposant sur une base cylindrique. La réunion des quatre éléments terre, air, feu et eau est assurée et la quadrature du cercle est résolue. Les divinités rallient les grands axes cardinaux, à l'est la mère, le héros ailé ou le fils au sud, à l'ouest le royaume d'Hadès où disparaît le soleil et d'où jaillit le feu. Le cycle des saisons se perpétue dans le destin tragique de la fille Kore au nord.

La céramique d'Hélène

Gagné par le rendu des formes comme par sa perfection technique rappelle une fonction rituelle que les civilisations anciennes accordaient à l'art de la poterie. Les "maisons terrestres" aux formes sphériques évoquent la suggestion d'univers que le motif du cercle suppose. Les "jardins de la conscience" dans un deuxième temps ont l'aspect de vases funéraires d'une époque révolue dans lesquels la vasque du cratère retenait la représentation d'une cérémonie funèbre ou religieuse. Les jardins se comparent à des vases d'offrande que l'artiste présenterait en un geste mimétique.

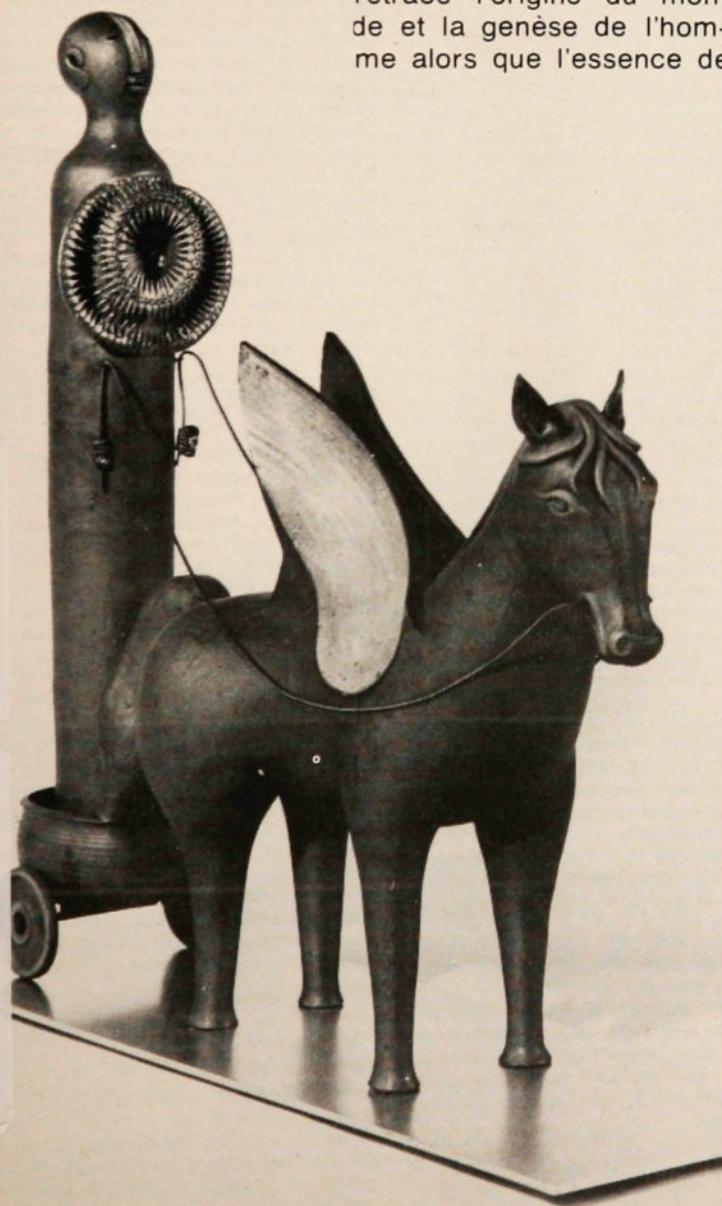
L'évolution du mythe et le processus artistique se côtoient dans la trajectoire des "chariots cosmiques" qui franchissent la distance de l'inconnu au connu et rapprochent les couples célestes. L'épopée démétérienne se consume dans le couple Kore Hadès et la sculpture reprend sa sphéricité.

En continuité avec les civilisations anciennes, la statuaire d'Hélène Gagné redonne à l'art une dimension mythique et lui confère une allure cérémonielle. Le légendaire et la mythologie personnelle sont confondus dans la matière.

Louise Letocha

H
È
L
È
N
E

G
A
G
N
È

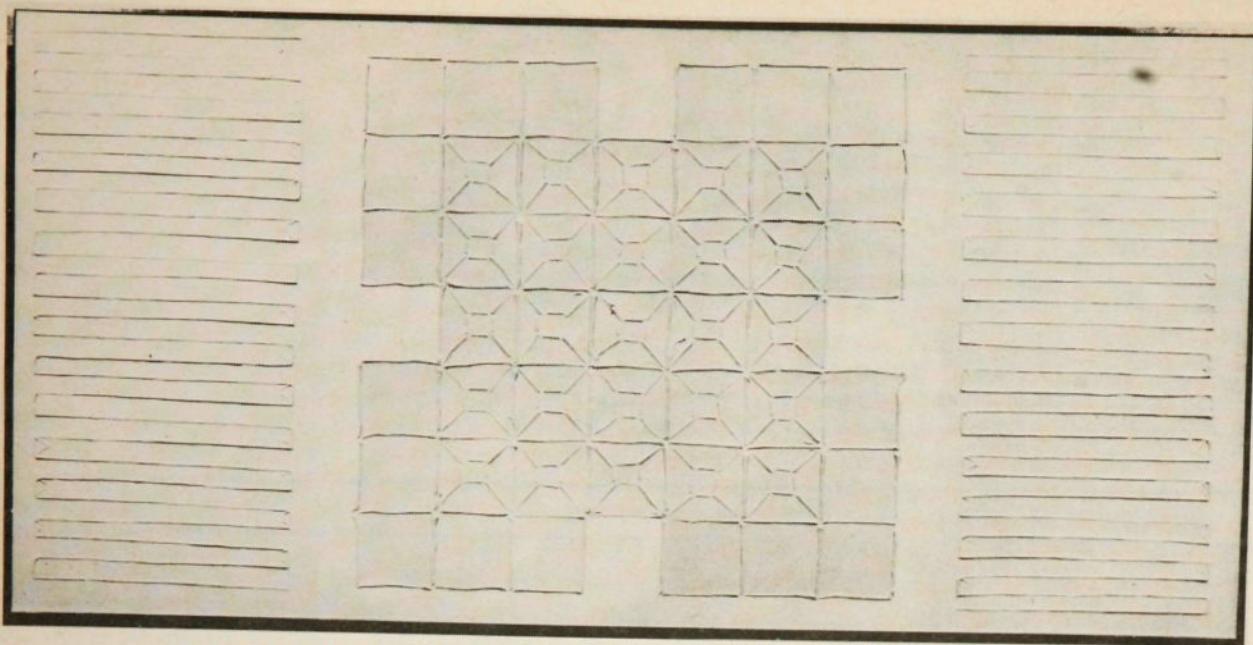


Le chariot d'Hadès
grès, cuivre, cuir, verre et aluminium
33" x 33" x 12"

La présentation de la
"Nouvelle peinture en France"
est reportée en juillet

RONALD BLOORE

27 AVRIL 25 MAI



painting no 1, 1964 (Huile sur masonite 48" X 96")

"Mon seul but dans l'exécution d'une peinture, c'est de donner à une image préconçue la forme picturale.

L'apparence générale de chaque oeuvre a été déterminée consciemment avant l'exécution et l'idée générale n'est pas sérieusement modifiée par les contraintes matérielles".

L'OEUVRE DE R.L. BLOORE

Bloore déclare que son oeuvre ne contient "aucun secret, aucun message"; l'effet de ses tableaux est direct et immédiat visuel. Et pourtant, à cause de son sens aigu du perceptuel, dégagé de l'accessoire, il crée une image universelle, comme le mandala. C'est un langage silencieux composé de formes disposées en configurations significatives, tout comme les mots forment des phrases. Fidèles à l'unité du mandala, la plupart de ses tableaux sont intitulés "Peinture" ou "Dessin" pour échapper à la définition.

Malgré l'austérité de l'apparence géométrique de ses oeuvres, l'artiste est un peintre intensément visuel et lyrique. Les traits élémentaires de la géométrie conservent une expressivité immédiate; l'aspect détendu des asymétries et l'acceptation joyeuse de gestes accidentels manifestent la présence subjective de l'artiste. Nous trouvons aussi dans ces tableaux un humour serein lorsque des configurations stables se fragmentent pour créer des ensembles illogiques et dynamiques. Il faut y voir son désir de représenter le courant énergétique qui alimente la vie.

L'OEUVRE: LA PERIODE DE REGINA 1958-1966

En 1958, l'influence immédiate la plus vivement ressentie par les peintres de Regina, c'était l'art abstrait figuratif du Midwest américain. Bloore n'aimait guère ce style, qu'il appelait vague et académique; son goût le portait vers un style non figuratif, mûr et hautement personnel, nourri aux réalisations supérieures de l'art quelles que soient leur provenance et leur époque. Le sérieux de son travail et sa volonté de vivre intensément conduisirent à la formation du groupe de peintres connu par le public sous le nom de "Les cinq de Regina".

Le tableau intitulé PEINTURE (Cat. 1) fut commencé à Toronto et terminé à Regina. C'était la première peinture non figurative de l'artiste et en la faisant, Bloore prit conscience d'une direction qui pourrait retenir son attention pendant de nombreuses années.

A cette époque, Bloore était fasciné par l'oeuvre de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain; leurs oeuvres se caractérisaient par l'ordre et la simplicité. Les peintures de ces deux peintres classiques du XVII^e étaient empreintes d'un amour de la proportion et d'un attachement à l'intégrité d'esprit. Le style de Poussin manifestait un détachement suprême et un caractère personnel calculé; il niait tout mérite à la spontanéité. De l'autre côté, Lorrain avait créé des tableaux d'un ordre raffiné, remplis de lumière et d'atmosphère. Marqué par l'oeuvre de ces deux artistes, Bloore en vint à l'idée que lui aussi il pourrait créer selon un plan rationnel. Il chercha à obtenir un effet de lumière unifiant qui, pour lui, allait constituer une expression poétique d'une idée pure. Ces influences sont encore très agissantes.

La technique

Sa méthode consiste à brosser, à racler ou à pulvériser l'huile sur des panneaux de masonite. Parfois, il glace certains endroits en faisant pénétrer plusieurs couches de peinture dans les panneaux. Puis, pour finir les surfaces, il se sert d'instruments électriques ou de papier de verre.

Bloore réévalue constamment son oeuvre antérieure par rapport à ses tableaux récents. Les peintures qu'ils conservent doivent être partie intégrante du tout en croissance. Ce qui n'est pas essentiel est rayé de son histoire personnelle. C'est là une liberté élémentaire de l'artiste et un préalable de l'expression claire.

PEINTURE (Cat. 5) de 1959 est le plus ancien des tableaux tout blancs de l'exposition. Treize ans plus tard, dans LA COLONNE DE TRAJAN RENVERSEE (Cat. 50), on retrouve la même tech-

nique: un racloir tiré dans un empâtement épais avec une pression rythmique de manière à créer des stries. La réduction de la couleur à un quasi-blanc lumineux met l'accent sur le fini en bas-relief comme élément visuel. Ce relief est austère, mais lyrique dans la mesure où il conserve des stries accidentelles. Pour obtenir un rythme vital, naturel et peut-être comique, l'uniformité du motif décoratif a été brisée.

Les thèmes "Le soleil" et "L'étoile", la croix et la roue": 1960-1962

La frontalité de SOLEIL DOUBLE (cat. 10) et de SOLEIL BLANC - LIMBE VERT (Cat. 12) toutes deux de 1960, est admirable et remarquable. L'empâtement des explosions du soleil quasi blanc est épais de manière à permettre d'y graver des lignes. Comme "L'ESTABLISHMENT" (Cat. 8), DOUBLE SOLEIL ET SOLEIL BLANC - LIMBE VERT manifestent l'engagement total et la vigueur préconisés par Barnett Newman en 1959.

Les tableaux du "soleil" sont de magnifiques oeuvres d'art. L'énergie de l'image du soleil se dilate et se contracte à partir de son centre. Egalement, l'image donne l'impression d'avancer et de reculer en un mouvement rotatif sur son axe central. Avec un simple système rayonné de lignes gravées, Bloore est arrivé à créer une harmonie de mouvements multiples.

Les tableaux de 1961 présentent une "croix", parfois cachée dans la forme d'une étoile ou d'une roue. On trouve dans ces oeuvres le même désir d'une image centrale en expansion que dans les peintures du "soleil". BYZANCE (Cat. 15) représente le motif "la croix et la roue" en blanc et ivoire, curieusement contourné et découpé afin de relever un champ d'un orange intense. L'image du "soleil" a été fragmenté.

Le cercle dans un format carré que l'on trouve dans BYZANCE et qui se prête admirablement aux expressions gestuelles est un signe archétype. Ce signe a permis à l'artiste de réaffirmer son désir de "toucher une fibre commune à l'humanité" en renvoyant à des formes artistiques qui vont de la préhistoire au présent.

MANDALA (Cat. 13) et PEINTURE EN JAUNE-VERT (Cat. 14) répétaient dans des compartiments le motif "l'étoile, la croix et la roue", de manière à former une structure semblable à une grille et parallèle aux bords des panneaux. Les divisions formées par la grille aplatissaient la surface avec leur motif qui se répétait partout.

On avait entrevu des structures qui évoquaient la grille dans le motif cellulaire des tableaux de 1958-59 et dans PEINTURE (Cat. 7) de 1960. Quatre ans plus tard, en 1964, PEINTURE NO 3 (Cat. 23) semble littéralement une grille. Cette oeuvre contient également, dans les vides de la grille, des prolongements gestuels en relief qui pourraient constituer des traces du motif "La croix, l'étoile et la roue", répété dans les compartiments en 1960-61.

Durant son séjour en Egypte, l'artiste fut frappé par l'architecture et la sculpture de l'Egypte ancienne. Bloore a reconnu l'influence sur lui de sources architecturales et sculpturales.

Peintures quasi blanches en relief: 1964-1966

A son retour à Regina en 1963, Bloore se consacra exclusivement à des tableaux quasi blancs en relief. L'artiste commença à joindre le relief de PEINTURE (Cat. 5) de 1959 et de PEINTURE (Cat. 7) de 1960 aux tons lumineux, quasi blancs de SOLEIL DOUBLE (Cat. 10) pour créer une surface et un espace très ambigus, par exemple dans PEINTURE NO 1 (Cat. 22) de 1964.

Bien qu'on le définisse en théorie comme une "absence de teinte", en fait le blanc est toujours teinté. L'artiste a étudié et classifié selon une échelle graduée différents blancs que l'on trouve dans le commerce. La plupart des peintures se composent d'un ou deux quasi-blancs, chauds ou ternes, en mat ou en lustré. Dans les murales qu'on lui a commandées, l'artiste a utilisé jusqu'à vingt quasi-blancs différents.

Durant l'été de 1963, Clement Greenberg avait visité Regina à titre d'animateur invité au quatrième atelier d'Emma Lake. Quelques-uns des peintres se convertirent à son principe de la peinture sur fond de couleur. Ainsi que nous l'avons mentionné, Bloore choisit de suivre sa propre voie, en revenant au style et aux méthodes qu'il utilisait en 1960.

Bloore avait exposé à la Here and Now Gallery de Toronto en 1962. Cette exposition individuelle, organisée par Dorothy Cameron, avait réussi à faire connaître et apprécier l'oeuvre de l'artiste à Toronto. Même si Bloore avait déjà exposé un choix de ses tableaux de 1958-59 dans le cadre de l'exposition "Quatre Canadiens", présentée à l'Art Gallery of Toronto en 1959, ses oeuvres n'avaient pas fait l'objet de comptes rendus et n'avaient pas été vendues. C'est Dorothy Cameron qui contribua le plus à faire accepter l'oeuvre de Bloore par l'ensemble du public.

L'exposition individuelle de Bloore à la Dorothy Cameron Gallery en 1965 comprenait des tableaux de la période 1960-65. Dorothy Cameron prit les dispositions pour que l'exposition soit également présentée à The New Brunswick Museum à St-Jean.

L'OEUVRE: LA PERIODE DE TORONTO: 1966-1975

En 1966, Bloore quitta Regina et s'installa à Toronto, où il avait été nommé professeur à la Section des humanités de la Faculté des Arts et à la Faculté des Beaux-arts, à l'université York. Il eut la chance d'établir son studio dans la Stong House, au coin nord-ouest du campus de l'université York. De vastes champs entourent la maison de ferme qui lui sert de studio et, l'hiver, les étendues de neige rappellent les Prairies.

En 1966, l'artiste prit un couteau à palette et créa le motif en spirale "fleur de neige" de PEINTURE (Cat. 29). Cet élément décoratif était fondamentalement une modification de l'image du "soleil" de 1960. C'est là d'ailleurs une caractéristique de l'oeuvre de Bloore: une évolution subtile et formelle des images élémentaires pour produire de nouveaux effets.

Les murales: 1967-1968

En 1967-68, à la suite de commandes, il exécuta deux murales importantes: l'une pour le Centre de la Confédération à Charlottetown et l'autre pour l'aéroport international de Montréal à Dorval. PEINTURE (Cat. 32) et PEINTURE (Cat. 39) sont des appendices de la murale de Dorval. DESSIN (Cat. 32) est presque une reproduction exacte du panneau placé à l'extrême gauche. Beaucoup de tableaux de cette période, par exemple PEINTURE (Cat. 34), constituent des élaborations d'éléments décoratifs qui font partie de ces deux murales.

On peut également interpréter l'image du "réseau" comme un "amas d'étoiles". L'amas d'étoiles qui forme le réseau présente deux configurations en un seul motif d'ensemble. C'est là un exemple de l'utilisation que l'artiste fait de la Gestalt. Deux dyptiques, PEINTURE (Cat. 28) de 1965-72 et PEINTURE (Cat. 35) de 1968 utilisent également cette image. Tout comme l'image du "soleil", l'amas d'étoiles qui forme le réseau de triangles est aussi un signe de lumière.

Les huit panneaux de la murale de Dorval ont réintroduit le motif du "cercle". Dans PEINTURE (Cat. 25), le motif de "l'étoile" était resté contenu dans le cercle. Dans la murale de Dorval, comme dans PEINTURE (Cat. 44) le motif de "l'étoile" débordait du cercle et se répète pour former l'amas qui entoure le cercle. Pour que le motif du "cercle" fasse l'impression d'être en retrait, Bloore l'a entouré d'un empâtement de surface, comme dans PEINTURE (Cat. 34). Le panneau gauche de PEINTURE (Cat. 35) utilise également un léger empâtement qui définit deux carrés dans les coins.

Les peintures de lignes en blanc: 1969

PEINTURE DE LIGNES EN BLANC NO 1 et NO 2 (Cat. 19 et 20) mettent en évidence la ligne droite en tant qu'instrument pictural. Les lignes

sont parallèles, réaffirmant le cadre formé par les bords des panneaux et créant en même temps des diagonales qui offrent puis retirent l'espace de l'oeil. On retrouve la même technique dans la murale de Charlottetown; les lignes droites parallèles, qui alternent avec les réseaux de triangles, introduisent des diagonales par Gestalt et incorporent dans le dessin d'ensemble les divisions des 11 panneaux.

En 1969, Bloore fit une série de tableaux dont chaque panneau ne se composait que de 26 lignes blanches ondulées. Ce sont ses tableaux les plus dépouillés jusqu'à ce jour, mais aussi les plus subtils. Chaque ligne qui est ajoutée modifie radicalement l'arrangement précédent en révélant de nouvelles relations. De plus, l'artiste a soigneusement poli et travaillé le relief afin de créer une surface qui soit très sensible à la lumière. Les lignes séismographiques se déplacent dans un plan horizontal, de droite à gauche, comme des ondes lumineuses et sonores. Ces tableaux de lignes en blanc semblent être l'image d'un monde que nous ne pouvons voir, mais qui existe incontestablement.

En 1970, avec PEINTURE TRIPARTITE (Cat. 46), Bloore franchit une nouvelle étape dans sa série de "lignes en blanc". Dans ce tableau, les lignes parallèles deviennent d'étroits panneaux parallèles. En théorie, une ligne n'a pas de largeur, mais en fait une ligne a forcément une surface. Dans PEINTURE TRIPARTITE, Bloore souligne à nouveau un aspect précis de la réalité: une ligne est en fait une bande, tout comme le blanc est toujours quasi blanc. La murale que l'artiste fait, cette même année, pour l'université York, est une séquence de lignes inclinées qui sont devenues des panneaux. Cette oeuvre fait l'effet d'un passage de partition musicale.

Les "sploores" que l'on trouve dans LA TABLE (Cat. 51) de 1971-74, sont la suite logique des peintures de lignes en blanc de 1969. On peut retracer la genèse des "sploores" jusqu'à PEINTURE DE LIGNES EN BLANC NO 1 et NO 2 (Cat. 19 et 20) de 1961-62. Selon Bloore, on pourrait trouver une autre influence dans un socle de lampe d'autel bambara qu'il avait déjà vu auparavant et qu'il a finalement acheté de la Lippell Gallery à Montréal.

LA TABLE (Cat. 51) présente, dans l'arrangement des "sploores", quelque chose du surréalisme que l'on trouve dans LA PALAIS A 4H DU MATIN de Giscometti. Bloore décrit LA TABLE comme une "procession de fétiches contre la mort et de fétiches sexuels", et signale la morbidité de la figure noire située au centre. Les "sploores", fabriqués avec des cuillers et des chevilles de bois, ont la forme de totems mâles ou femelles, très bizarres. Couverts de boucles d'oreille et d'autres attributs sexuels, les "sploores" appellent les poupées utilisées dans les rituels religieux et sociaux des cultures primitives.

Les peintures de la présente exposition ne sont pas des narrations, ni l'expression d'un symbolisme déterminé, mais elles mettent en lumière, avec beaucoup d'harmonie, les qualités élémentaires de la réalité: la forme, la couleur, la texture, l'espace et le mouvement. En fin de compte, l'art se ramène à l'expression d'une perception pénétrante, et donc à la sagacité d'esprit. L'unité d'une oeuvre d'art doit correspondre à l'ordre fondamental de la réalité et nous révéler cet ordre. Ici, la vérité de l'art et la vérité de la vie se rejoignent: chacune se nourrit et tire sa force de l'autre. L'oeuvre de Bloore témoigne sereinement d'une foi: une voie est ouverte qui conduit à une compréhension meilleure.

Ted Fraser
Conservateur,
The Art Gallery of Windsor

N. d. T.: Le mot "sploore" ne se trouve pas dans les dictionnaires; il semble résulter d'un télescopage de "spoon" (cuiller) et de Bloore (le nom de l'artiste).

(Traduction: Ministère des Communications)

L'ART ABORIGÈNE

11 MAI-15 JUIN

L'art, chez les Aborigènes d'Australie, est indissociablement lié à la culture. Sa place est très différente de celle qu'il occupe dans nos sociétés occidentales. Il n'y a pas d'artistes à proprement parler; seulement des individus, des hommes pour la plupart, qui se détachent des autres par leurs dons, leur habileté. Ils ne constituent pas une classe à part dont l'art serait le "gagne-pain". Les réalisations artistiques ne sont pas destinées à la vente, bien qu'en des cas particuliers elles puissent avoir valeur de monnaie d'échange. Sauf exception (notamment dans le cas des gravures et peintures rupestres, des *tjurunga* sacrés et des planches sculptées ou gravées), elles ne sont pas davantage faites pour durer; et ceci est vrai en particulier de tous les insignes et emblèmes rituels et cérémoniels. Certaines ne sont exécutées qu'en vue d'un cycle rituel déterminé, et sont détruites ou abandonnées sitôt le rite accompli.

L'art aborigène est un art hiératique aussi bien que profane. Une grande partie des réalisations artistiques se rattache incontestablement au genre sacré. C'est en général à travers les représentations symboliques peintes ou gravées qu'est rendu quelque aspect d'un mythe, se rapportant le plus souvent aux grands Esprits du temps de la Création, du Rêve Éternel; à ces êtres qui, selon la croyance, vivent encore aujourd'hui à l'état d'esprits, comme au commencement des temps, et par qui furent fixées les modalités de la vie pour la nature entière, y compris l'Homme. Sous quelques formes qu'il se présente - écorce peinte, composition de sable, peinture rupestre, poteau ou statuette sculptés et décorés, pierre ou planche gravée - l'art est considéré comme le support matériel par l'intermédiaire duquel ces êtres exercent leur pouvoir ou influencent le cours des affaires humaines. Les représentations symboliques revêtant un caractère sacré dont il est fait usage dans les cérémonies, ne sont pas des œuvres d'art au sens où nous, Occidentaux, l'entendons; elles ont, aux yeux des Aborigènes, une valeur émotionnelle qui tient à ce qu'elles sont en quelque sorte le trait d'union qui les relie, humbles créatures, aux êtres sacrés. Ce qui compte, c'est la signification qui leur est donnée: elles sont une expression tangible du mythe, dont elles rappellent la réalité et la valeur d'actualité à travers tous les âges.

Mais dire de l'art aborigène australien qu'il est en grande partie symbolique, hiératique, et qu'il a notamment pour objet de perpétuer le passé, c'est dire aussi le peu de place qu'il laisse à l'innovation. En ce qui touche à la légende, au rituel, l'art se doit de rester quasi-immuable, car ses règles ont été édictées par les êtres de la Création, les grands ancêtres ou les esprits, et trop s'écarter des formes de représentation prescrites serait lui ôter beaucoup de son efficacité. C'est là ce qui explique l'apparent formalisme des motifs traditionnels des *tjurunga* et autres objets rituels. Cependant, si l'art de l'Australie centrale surtout peut paraître figé, il ne faudrait pas croire que l'artiste n'a aucune latitude pour créer à l'occa-

sion un "chef-d'œuvre", si contraignantes que soient les règles, et stéréotypés les thèmes. Il a en effet à sa disposition quantité de motifs, qui sont autant de variations sur un même thème et qui révèlent une ingéniosité et une subtilité remarquables. Même s'ils paraissent simples à première vue, ces motifs sont en réalité fort élaborés. Une semblable diversité transparait dans l'art pariétal et l'art des grottes; en particulier dans l'Arnhem, où l'on trouve quelques-unes des peintures rupestres les plus admirables. A vrai dire, même l'art hiératique réservé au lieu des cérémonies offre une certaine marge d'innovation. Il reste, bien sûr, que l'art sacré a exercé dans tout le continent une influence formalisante sur d'autres formes d'art ayant trait à la magie et même aux activités prosaïques, et que c'est dans ces dernières que l'on relève le plus de liberté d'expression. Les peintures sur écorce et rupestres représentant des scènes de pêche, de chasse ou de campement, des animaux, des êtres humains, ou portant sur des opérations magiques ou d'enchantement, se prêtent évidemment bien mieux que l'art sacré à une interprétation personnelle, bien que l'artiste soit quand même astreint à peindre ou à graver selon un style ou une convention bien établis. Au demeurant, la différence entre ariératique et art profane dans une région donnée réside moins dans le genre que dans le sujet traité. Ces deux formes sont d'ailleurs souvent peu différenciées dans leurs applications, et il arrive de trouver représentés sur des objets d'utilité courante, ou dans des compositions utilisées lors d'une cérémonie en camp volant, des sujets mythologiques ayant une origine ou un sens assurément sacrés. L'art hiératique n'est donc pas confiné au lieu des cérémonies.

La question de style est particulièrement importante. Il n'y a pas véritablement de style commun à tout le continent, encore que l'on puisse en général distinguer les réalisations artistiques des Aborigènes de l'Australie de celles d'autres peuplades, de la Nouvelle-Guinée, de l'Indonésie ou du Canada. Dans les limites mêmes du continent il existe quantité de genres ou de conventions artistiques, et on en trouve même plusieurs dans une région donnée, soit simultanément, soit au cours d'une assez longue période; ce qui est très évident, en particulier, dans le cas des dessins rupestres peints ou gravés.

Ainsi, dans l'ouest de l'Arnhem, on trouve côte à côte "l'art radiographique", ou X-ray art, qui montre non seulement la silhouette, mais aussi les organes internes des sujets, et, d'autre part, un art stylisé représentant des "êtres-bâtons", au dessin délicat, désignés globalement sous le nom du mimi, ou esprits. L'art mimi véritable, qui remonte vraisemblablement à des temps très reculés, n'est plus pratiqué. En revanche, on peut y rattacher une forme contemporaine qui en est sans doute dérivée, comme le sont aussi d'admirables figurines exécutées à des fins magiques et de conquête amoureuse.

Si l'on compare sur le plan subjectif des impressions l'art de l'ouest et celui de l'est de l'Ar-

nhem, on constate dans le premier une préférence pour les "blancs", une concentration de l'artiste sur la figure centrale campée sur un fond uni. Les détails sont subordonnés au motif principal et il se dégage de l'ensemble une impression de mouvement brusquement interrompu. Le naturalisme l'emporte sur la stylisation; les arrondis et les courbes prennent le pas sur les traits droits et les lignes anguleuses. Dans la partie nord-est de l'Arnhem, par contre, les écorces-toiles sont presque entièrement couvertes de signes. Le dessin est composé de manière à tenir exactement dans les limites de la feuille d'écorce et l'artiste va même assez souvent jusqu'à dessiner une bordure autour de sa composition. Là encore, une grande attention est apportée aux figures principales, mais si une partie est à l'occasion laissée en blanc, la tendance est malgré tout à remplir tout le fond de lignes parallèles ou entrecroisées; quitte à répéter les motifs. Ici, guère d'impression de mouvement, d'action. Dans certains cas, la répétition des figures centrales et subordonnées, voire des motifs accessoires, fait irrésistiblement songer aux tissus imprimés. Plusieurs autres se présentent comme nos "bandes dessinées", notamment quand sont représentés sur une même écorce divers épisodes de la vie d'un être mythologique; mais sans enchaînement.

L'artiste est d'ordinaire obligé de respecter une convention, de se conformer à des critères établis. S'il affranchit trop des canons reconnus, il s'expose à la réprobation, sinon aux foudres de ses congénères, surtout dans le traitement des thèmes religieux.

Un artifice d'emploi aussi commun que généralisé consiste à représenter des personnages humains en accentuant les attributs de leur sexe, soit pour exprimer des qualités de masculinité ou de féminité, soit pour évoquer des thèmes de fertilité. On trouvera de même une petite silhouette de chasseur campée à côté d'une créature plus grande, ou d'importantes figures légendaires dessinées en plus grand que d'autres êtres de moindre importance. Cette convention graphique permet ainsi d'établir les degrés hiérarchiques reconnus par un peuple, et aussi de souligner l'importance relative des êtres représentés. Par ailleurs, dans l'art dit "radiographique", la représentation des organes internes des animaux et des êtres humains constitue un moyen conventionnel de faire valoir la plénitude des êtres, d'indiquer qu'un homme, ou un animal, est plus qu'une simple enveloppe. L'artiste, dans ce cas, ne se contente pas d'une ébauche: il veut montrer ce par quoi vit son sujet.

Dans la grande majorité des compositions, les motifs et les figures sont dessinés en plan, en dehors de tout paysage. Et même lorsqu'un paysage ou des collines sont esquissés, comme il arrive dans certaines compositions du nord-est de l'Arnhem, les silhouettes humaines et animales ne se superposent pas au paysage, à la scène marine: elle s'y intègrent.

Où qu'ils vivent sur le continent, les artistes aborigènes ne disposent que de rares outils et techniques, et ce fait, en soi, impose des limites au développement artistique. Mais il y a parfois quelque chose de génial dans la façon dont

ils transcendent ces limitations. Pour peindre, ils n'ont guère que quatre couleurs de base... et leurs doigts, des brindilles, et différentes sortes de pinceaux rudimentaires. Pour graver et ciseler, ils emploient des pierres taillées, des hachettes, des doloires et des burins de type primitif. Ils peignent sur la pierre, l'épiderme, l'écorce et divers objets. Ils se confectionnent aussi une grande panoplie d'emblèmes, et pour l'ornementation, se servent de sang, de plumes, de fleurs, de coton sauvage et de petites tresses de cheveux, de poils d'animaux et de fibres végétales. Bref, ils ont recours à tout ce qu'ils trouvent à portée de la main. Certaines de leurs réalisations sont d'une exécution assez grossière, tandis que d'autres sont d'authentiques chefs-d'œuvre, car, comme dans notre propre société, certains artistes sont plus habiles que d'autres.

Qu'il s'inscrive dans un contexte religieux, magique ou profane, l'art indigène est fréquemment figuratif. L'art religieux tend malgré tout souvent vers l'abstraction, ou, pour mieux dire, la stylisation. Les observateurs peu au courant des différences de style de l'art aborigène qualifient volontiers d'abstrait ce qui n'est le plus souvent qu'un art purement figuratif ou naturaliste, sans songer que la tradition même prescrit, du moins dans ses grandes lignes, le traitement à donner à certains thèmes. L'artiste aborigène, ne travaillant pas d'après nature, ne s'inspirait pas de modèles humains. Son dessin n'était pas de reproduire les formes telles que chacun, ou lui-même, les voyait: il observait simplement les codes en usage pour exprimer ce qu'il avait à dire. Certains spécimens d'art sont étonnants de réalisme, comme dans l'Arnhem et ailleurs dans le cas des représentations de la faune locale. Par contre, là où les modes de représentation d'hommes, de femmes, d'animaux et de choses étaient nettement formalisés, il ne s'agissait pas de reproduire dans tous ses détails un événement déterminé, mais d'en donner plutôt une synthèse stylisée. Ainsi, dans le nord-est de l'Arnhem, les nuages, la pluie, l'eau, les feuilles et autres choses, sont exprimés par des motifs bien définis. Le conventionalisme est encore plus marqué en Australie centrale, où un nombre assez restreint de symboles tiennent lieu de choses bien particulières. Cependant, quel que soit leur degré d'abstraction, tous les motifs sont censés signifier quelque chose pour quelqu'un: l'artiste n'œuvre pas en vase clos. L'art symbolique, à vrai dire, n'est pas plus difficile à comprendre que l'art figuratif quand tous deux s'appuient sur une même tradition, participent d'usages locaux bien établis; et il importe peu que l'une de ces formes corresponde beaucoup plus étroitement que l'autre à la réalité concrète des choses.

L'art aborigène est essentiellement utilitaire. On lui donne expressément un usage, un but direct ou indirect ou un effet quelconque. Il en est surtout ainsi de la peinture, des sculptures, des emblèmes ou des articles utilisés au cours des cérémonies sacrées. En plus de leur intérêt décoratif, ces objets sont des représentations tangibles d'un passé mythique, sacré et vivant: ils relient l'homme aux dieux.

Que les Aborigènes n'aient pas de mots distincts correspondant aux notions "d'art" ou "d'artiste", bien qu'ils en aient bon nombre pour la peinture, la sculpture, la gravure, etc., est révélateur, ils n'éprouvent pas le besoin de distinguer cette activité que nous appelons "art" d'autres formes d'activités.

(Extrait d'un article publié dans *Australian Aboriginal Art* (Ure Smith, Sydney) par le professeur Ronald M. Berndt, professeur d'anthropologie, University of Western Australia. (Texte apparaissant dans le catalogue)



Sculpture cérémonielle
33 1/2"
Lumaluma

NOUVELLE PEINTURE EN FRANCE

19 JUIN

"Le nouveau doit surmonter l'ancien, mais il doit comprendre en lui l'ancien à l'état dominé, le supprimer en le conservant. Il faut bien comprendre qu'il y a aujourd'hui une nouvelle façon d'apprendre révolutionnaire. Le nouveau existe, mais il ne naît que dans la lutte avec l'ancien, et non pas sans lui, pas dans le vide."

B. Brecht

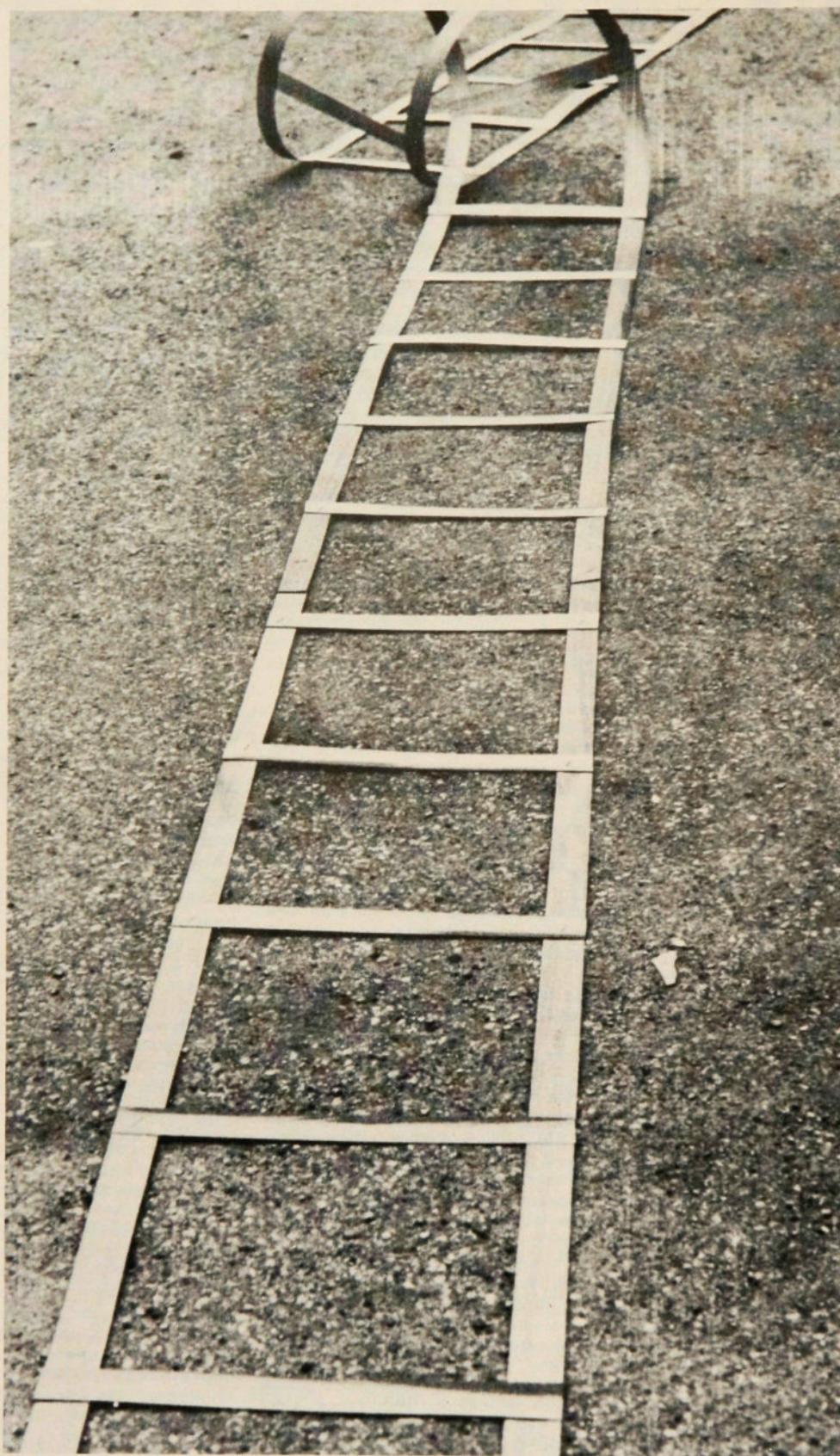
Bonne nouvelle! Voici du nouveau! Mais lequel?

Avec l'arrivée du printemps, le MAC nous présente une NOUVELLE PEINTURE, made in France, qui nous parvient encore toute fraîche après un an d'itinérance qui devait la conduire des maisons closes de la culture à notre froide réalité, en passant par quelque académie de la bière belge, bordel allemand ou chalet suisse. En route, via Montréal, vers la renommée nouillorquaise tant attendue, elle est enfin là (du 19 juin au 20 juillet), aux frontières.

Quels détours, quels tableaux! Mais qu'est-ce donc que cette "nouvelle peinture" qui s'est fait une beauté de sa remise en question? Qu'est cette séduisante peinture née d'un je-ne-sais-quoi en crise? Comment se présente-t-elle? Comme retour nostalgique, déplacement mercantile ou touristique, avant-garde?

Brosser le tableau de la peinture actuelle en France n'est pas chose facile (voir les livres de Jean Clair et de Tronche-Gloaguen). Si on place en toile de fond l'électisme et la partisanerie qui sillonnent généralement le discours qui la porte, on doit convenir que le parti-pris adopté par les organisateurs de cette exposition facilite l'esquisse. En effet, loin de représenter une panoplie tendancieuse de formes dansant à la corde au marché de l'art, on s'est contenté d'illustrer à travers une dizaine de représentants quelques aspects caractéristiques mais différents du mouvement fragmenté de la célèbre strip-disease Support / Surface. La troupe la plus ancienne et la plus percutante fut presque au complet rapaillée au temple et on lui fait jouer, sous les yeux pétillants de la script Catherine Billet et de 2 techniciens éclairés, le grand numéro de la Présence / Absence. Et, pendant ce temps, à guichets fermés, Georges Biennale, promoteur du retour à la peinture, encaisse des effets de surface auxquels il n'a jamais rien compris. Bref! au générique de l'attroupe française, des danseurs sudistes entrent en scène et, suivant l'ordre alphabétique (Bioulès, Dezeuze, Dolla, Jaccard, Meurice, Pagès, Pincemin, Saytour, Valensi, Viallat), encerclent la place vide laissée par Cane et Devade. Coupable d'abstention, c'est pourtant en fonction de cette béance que la succession des tableaux prend un sens. Seuls les prodiges benjamins Dolla et Valensi ou, peut-être, Pincemin et Bioulès, semblent (avec leur prof-papa Viallat) être en mesure de faire parler en ce lieu les positions qui aujourd'hui départagent ce groupe entre d'anciens combattants et l'avant-garde. Le débat qui, depuis la rupture du groupe à Nice, en juin 71, divise le label Support / Surface en sa faction régressive dénommée commercialement Peinture / Peinture et son avant-garde réelle, est aujourd'hui devenu combat à finir.

C'est Viallat qui, tant par sa pratique que son enseignement, fut le véritable initiateur de cette pratique qui consiste



Daniel Dezeuze

à mettre en cause l'objet traditionnel dénommé tableau et de contester par son inscription même dans le contexte idéologique général tout ce qui fait de la peinture le support des idées de la classe dominante. C'est le refus d'abandonner au premier spectateur venu le sens produit par cette pratique picturale qui les entraîne à inscrire celle-ci dans le champ social (France; années '65-'75). Ne lui concédant qu'une autonomie relative, c'est sur la base du matérialisme historique et dialectique que cette pratique commença à s'articuler aux luttes économiques, idéologiques et politiques. C'est aussi dans le cadre du développement des rapports de forces de la transformation des luttes qu'elle ira chercher par la suite un autre appui du côté de l'investigation psychanalytique.

Ceci dit, on voit mieux pourquoi l'histoire même de ce groupe est à comprendre dans le rapport d'inter action entre une première phase qui se caractérisa surtout par un travail sur le problème de la surface et une seconde, essentiel-

lement marquée par une insistance sur la couleur. Ainsi, refuser de comprendre (comme certains l'ont fait) que le mouvement qui conduit certains d'entre eux (Devade, Dolla) à restaurer, par exemple, le rapport de la toile au châssis après l'avoir déconstruit, n'est pas un geste régressif mais l'articulation consciente d'un usage conventionnel transformé en savoir producteur d'effets nouveaux.

En résumé, il ne s'agit pas plus d'un "retour" nostalgique au tableau de chevet qu'il ne s'agit d'un "revival" néotachiste américain ou français. Et s'il y a eu lecture productive de cette production abstraite, il n'y a pas là un phénomène de relèvement surgissant après une période d'égarement néotachistes, cinématiques ou conceptives. Ce qu'il y a de fondamentalement nouveau sur l'échiquier artistique, ce n'est pas la réapparition en force de la peinture sous forme de style ou d'école nationale ou internationale mais au contraire l'effet sub-

20 JUILLET

versif produit par l'impulsion d'une réflexion théorique collective sur les conditions de transformation, de production et de diffusion de la peinture au sein des rapports de forces et des luttes qui sont en jeu sur les plans économique, politique et idéologique.

Si tout cela passe malgré tout pour être un retour, c'est que la théorie avait peut-être quitté depuis trop longtemps le champ de la pratique. Pas surprenant donc qu'on puisse voir dans cette "nouvelle peinture" (reflet déformé de son retournement critique) la promesse d'une école ou d'une marque nationale puisqu'enfin on vient (peut-être) de comprendre que "sans théorie révolutionnaire, pas de mouvement révolutionnaire" (Lénine).

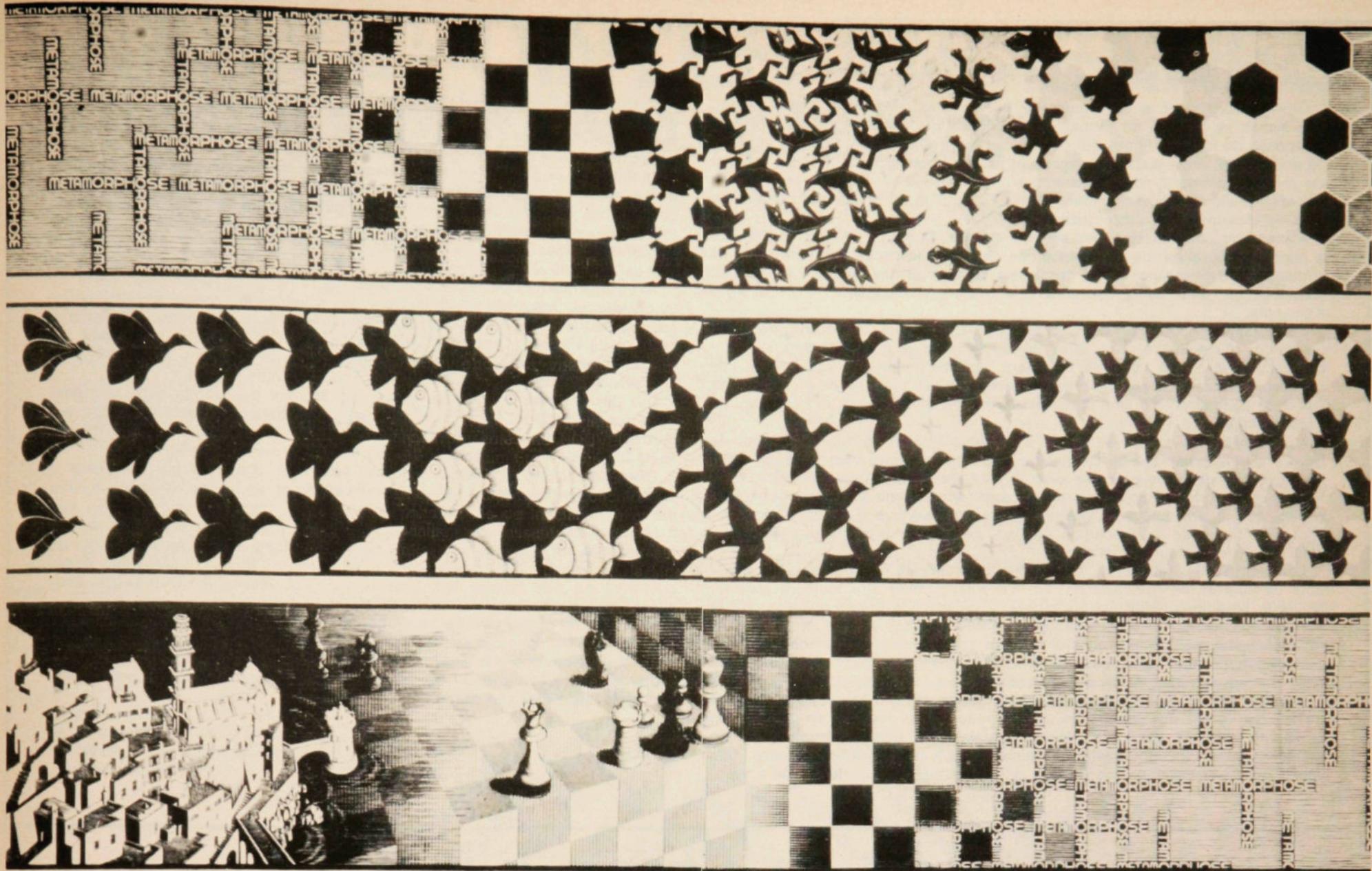
En d'autres termes, ce qui est frappant dans cette modernité et surtout dans cette peinture, c'est son enseignement (cf. M. Pleynet). Inaperçue et comme portée disparue, voilà qu'enfin la peinture ressort comme moyen de connaissance et de transformation des rapports réels qui sous-tendent les luttes qui se livrent sur le terrain social et sur tous les fronts. Ce n'est donc pas seulement parce qu'ils effectuèrent une lecture productive de la peinture abstraite américaine que ces peintures bouleversent la pratique et la théorie d'art car, à partir de Marx et de Freud, c'est l'Histoire tant de l'art que du sujet-peintre qui est prise en charge: questionnée, remémorée et travaillée.

Ainsi, que ce soit des travaux sur l'envers ou l'avant de la toile, la surface et le cadre, la couleur et la figure, les outils et les procédés, etc., la démarche de peintres comme Dolla et Valensi vise moins à nier ces composantes de la pratique picturale ou du tableau qu'à les considérer (comme ils le firent en particulier pour la surface et la couleur) comme base matérielle à partir de laquelle c'est tout un savoir-faire conscient et inconscient qui est impliqué.

Et si on entrevoit par là que c'est le lieu à même du savoir et de l'idéologie qui est traversé et travaillé par cette pratique, on comprendra peut-être pourquoi Cane et Devade refusèrent de participer à cette exposition: elle ne pouvait légitimer ces travaux qu'en les réduisant à des préoccupations formelles (Structure et haute forme) ou matérialistes (guenille élémentaire et belle pâte). En substituant ainsi le terrain neutre de la Culture avec un grand cul à celui des luttes de classes, c'est tout ce travail critique d'avant-garde qui se voit, à la fois, mystifié sous "le poids de la matière-matière" et mythifié dans le drapé des jeunes "représentants de la peinture française". Quel tableau! Telle est pourtant cette entreprise de fétichisation de la matière par laquelle est faite, une fois de plus, l'économie de la peinture et de son histoire, de sa théorie et de ses luttes réelles.

Au cimetière imaginaire comme à sa muse-au-logis, nous opposons les couleurs et les mots les plus vifs: "Allez à contre-courant avant que le courant ne vous emporte!" (Mao).

Marcel Saint-Pierre
Prof. à l'Université du Québec
à Montréal



Métamorphose II 1939-1940
xylographie
19,5 cm x 400 cm

M.C. ESCHER

1er JUIN-29 JUIN

Escher et le goût du jeu

"On pense toujours que les mathématiciens sont des messieurs âgés et croulants. Ils sont, au contraire, joueurs et comme des gosses, tout en ayant des têtes craquant d'érudition, ce sont de vrais gamins". (Escher)

Une exposition de l'oeuvre de Maurice Cornelis Escher (hollandais, 1898-1972) se tiendra au Musée d'art contemporain du 1er au 29 juin. Cette exposition véhiculée grâce au programme national de la Galerie nationale, comporte 60 gravures sélectionnées parmi les 175 gravures que Monsieur G. - A. Escher fils du célèbre graveur, a généreusement prêté à la Galerie nationale. Un pamphlet rédigé par Douglas Druik, conservateur des estampes à la Galerie nationale, comprend la liste détaillée des oeuvres exposées, ainsi qu'une biographie.

M.C. Escher devenu personnage mythique depuis les années '60 chez les tenants de la culture underground a le grand mérite d'avoir conquis par son oeuvre le monde scientifique avant que l'histoire de l'art ne s'y intéresse et que la musique pop ne vienne elle aussi exploiter son imagerie pour illustrer des pochettes de disques.

L'artiste a d'abord puisé aux sources d'une iconographie très vaste. On trouve une application de cette inspiration dans les représentations de saints et de paraboles bibliques datant d'avant 1937. Il retient également les thèmes de l'au-delà et d'un "autre monde" dans l'oeuvre d'Hieronymus Bosch: pour le "Jardin des plai-

sirs" entre outre, et tire des illustrations médiévales de villes utopiques un élément important de composition. Ce goût du fantastique se manifeste dans les gravures où l'artiste passe d'une représentation à deux dimensions à une représentation à trois dimensions, juxtaposant ainsi plusieurs scènes qui n'ont aucun lien dans le temps. L'exploitation d'un motif à deux dimensions, qui sera inspiré des mosaïques de l'Alhambra qu'il avait vues en 1936 en Espagne, l'aide à créer une sorte de grille où le motif à contenu d'abord répétitif se transforme. Dans d'autres compositions de dimensions spatiales plus élaborées il saura par contre utiliser plusieurs points de fuite. L'élaboration d'une structure est primordiale dans les compositions d'Escher: elle dénote de la recherche de l'ordre. Cependant la complexité de la représentation vient trahir ce goût du jeu, le goût de la confrontation d'espaces infinis et illusoires. Escher avait suivi avec attention les découvertes des scientifiques sur la psychologie de la forme. Il avait saisi les possibilités d'utilisation de la ligne dans la création de formes étroitement juxtaposées, et dès lors confondantes; parfois réversibles.

"Parce que la ligne de démarcation entre deux formes qui se touchent a une double fonction, il est difficile de tracer une ligne. De chaque côté de cette ligne, une chose prend simultanément forme. Mais l'oeil et le cerveau humains ne peuvent se concentrer sur deux choses à la fois, il faut donc sauter rapidement d'un côté à l'autre... Cette difficulté est probablement le mobile de ma persévérance". (Escher) (1)

Les relations de l'artiste avec le monde des sciences ont aussi grandement contribué à l'orientation de son oeuvre. Fils d'ingénieur, il étudia lui-même le génie civil pendant un an. En 1937, son demi-frère, professeur de minéralogie à l'Université de Leyde, lui indique le rapport entre ses dessins et la cristallographie. L'artiste s'intéresse alors aux implications scientifiques de son travail. Il arrivera plus tard à des résultats qui rejoignent ceux que les mathématiques pures ont édifié dans l'art abstrait. Plusieurs mathématiciens se sont servis de dessins d'Escher pour illustrer leur théorie trouvant dans le dessin intuitif de l'artiste un rapport éminent avec certaines lois d'ordre scientifique. "L'air et l'eau I" de 1938 a été utilisé en physique, en géologie, en chimie et en psychologie de la forme. En 1954, Escher tenait sa première exposition individuelle au Musée Stedelijk d'Amsterdam lors d'un congrès international de mathématiciens. Il y rencontra plusieurs hommes de science qui, à son grand plaisir, lui firent des suggestions pour ses illustrations à venir.

Le public se trouve le plus souvent étonné à la vue des estampes d'Escher. Il faut dire tout d'abord que la technique est surprenante par sa rigidité et le manque d'adaptation fait par l'artiste. Par contre, la précision et la minutie dans l'élaboration du thème arrivent à créer une imagerie tout à fait unique par la densité et le défi de l'intégration des différents plans qui composent l'image.

(1) Locher, J.L., *Le monde de M.C. Escher*, Paris, éd. du Chêne, 1972 (Catalogue complet), p. 56

FRANCOISE COURNOYER

Les dessins d'Andrew Dutkewych

Des masses serrées de signes au crayon apparaissent et disparaissent. Ces signes se fondent en formes géométriques qui adhèrent à une structure composée de longues lignes qui se coupent entre elles et de divisions qui suggèrent le vide. Mais aussi, les signes et les espaces qu'ils définissent ont une vie propre, comme si nous assistions à un processus de création, les réseaux sombres et vibrants ne constituant qu'une étape d'un développement organique dont le dénouement est encore inconnu.

A propos de ces dessins, ses oeuvres les plus récentes, Andrew Dutkewych a parlé de libération, de croissance, de devenir ("la racine des cheveux, les origines de la croissance"). Le dessin est chose nouvelle pour cet artiste qui, jusque là, ne l'avait utilisé que dans l'élaboration des sculptures qu'on associe à son nom.

Les premières oeuvres de Dutkewych manifestaient un intérêt pour les tendances minimalistes et un désir de révéler chaque matériau dans son état originel. Il avait déjà construit et réparé des instruments de musique et l'on retrouve dans ses sculptures, particulièrement les plus récentes, la même clarté de pensée et la même précision du métier; chacune est un hommage au travail bien fait.

L'an dernier, il a exposé au Musée d'art contemporain un cube de 4 pieds de oeuvre qu'il a présentée au Cinquième salon international d'art de Bâle, semeaux, établissaient un dialogue avec le puissant ensemble géométrique. Et le tube sectionné en plastique transparent avec une couche de cailloux et d'eau, oeuvre qu'il a présenté au Cinquième salon international d'art de Bâle, semblait une image de la dissolution de l'art, de ses outils et de ses médiums, ainsi que de leur retour à l'état naturel.

Les sources de Dutkewych, ce sont les chantiers de construction, les entrepôts de bois et les quincailleries. Un matériau semble être toujours présent: le verre; plus immatériel que les autres, il présente le même mystère que la surface d'un étang, c'est la matière dont sont faits les miroirs et sa surface réfléchissante peut devenir un mur ou dire quelque chose de l'inconnaissable profondeur qui nous échappe. Les dessins exposés conjointement au Musée d'art contemporain et à Espace 5, conservent un peu du mystère de cette substance: légers, éphémères, des objets transparents même s'ils définissent un volume et ont une forme. On se demande si ces masses de graphite en constante variation sont des résidus humains, les échos d'émotions et de pensées, ou si les profondeurs évoquées sont purement géométriques. Les lignes qui convergent parfois invitent à une lecture plus picturale: une pers-

pective vue à travers une vitre luisante. S'agirait-il de reflets de la pièce dans laquelle nous nous trouvons? Ou ces lignes ont-elles deux faces: à la fois reflète et fenêtre qui ouvre sur un paysage architectonique et qui ressemble vaguement à l'une des sculptures de Dutkewych.

Dutkewych explique ainsi son nouveau projet: "Peu à peu, j'ai commencé à me sentir étranger devant mes sculptures. Ce n'était pas direct, je ne pouvais pas atteindre mes idées, m'y engager autant que j'en avais besoin. En sculpture, il fallait organiser à l'avance, c'était impossible de changer subitement d'idée sans tout repenser. Mes dessins sont immédiats, chaque trait est ressenti".

Alors que les sculptures étaient précises, claires, au détriment même de la complexité, les dessins comportent des couches multiples, ils sont changeants, peut-être même confus profondément reliés aux nuances du système nerveux de l'artiste. Dutkewych affirme ce que l'art récent a si souvent nié ou supprimé: la possibilité pour le processus de création d'être excitant, imprévisible et immédiatement satisfaisant sur le plan personnel.

Ces dessins sont en fait des esquisses, ils sont des objets dans le même sens que les pages d'un livre: des coupes d'expérience humaine qui proposent plusieurs mondes dispersés. La relation figure-fond y acquiert des dimensions architecturales, chaque page plane sur le mur ou sur la table.

Beardsley, Durer et Ingres sont des exemples d'artistes qui ont porté le dessin au premier rang. Mais traditionnellement le dessin a joué un rôle auxiliaire, aujourd'hui il se réaffirme.

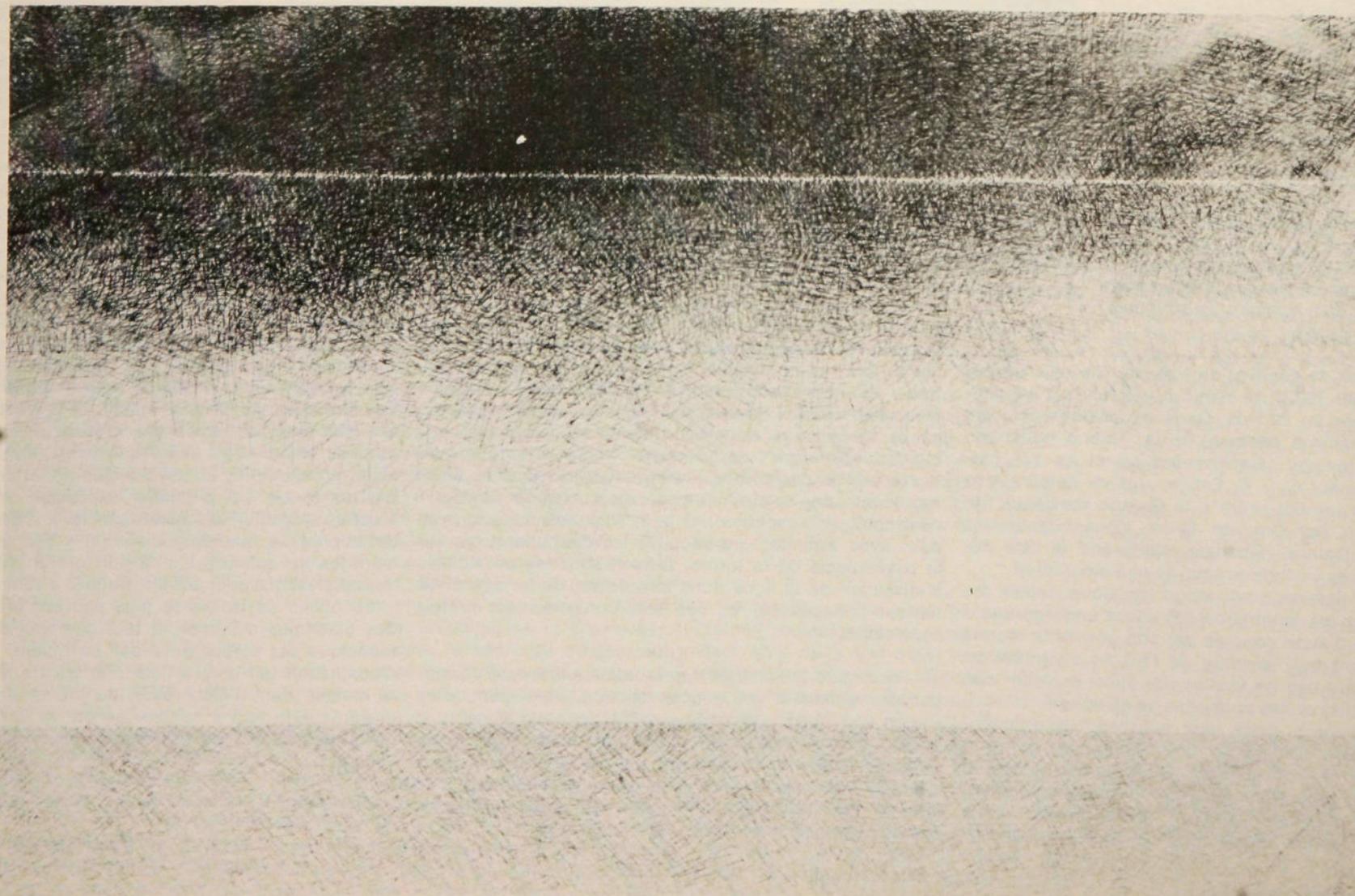
Le signe rappelle l'imposition des mains, il a une portée mythique: la culture inscrite sur la pierre ou dans le sable. Une ligne est un moyen de diviser l'espace, d'établir une frontière entre "le tien" et "le mien". C'est un code; comment ne pas penser aux graphiques? Les dessins de Dutkewych évoquent toutes ces sources.

Mais à la fin ce qui confère un caractère unique à ces tapisseries changeantes formées de lignes, c'est la façon dont chaque pulsation de graphite est aussi substance, une présence physique intense. D'une distance, la surface du papier est verre, d'une autre elle est paysage: les gradations du plomb correspondent à des masses de pierre.

Henry Lehmann

Texte traduit de l'anglais par le
Service de traduction du Ministère
des Communications.

27 AVRIL DUTKEWYCH 25 MAI



"sans titre"
mine de plomb
sur papier
26" x 40"

COURTEPOINTES ANCIENNES

DE LA FAMILLE MERKLEY

La courtepointe est familière à tous et chacun. Certains en ont eu en héritage, d'autres en ont au moins aperçu au musée ou chez l'antiquaire. Toutes les jeunes filles d'autrefois en fabriquaient, la tradition voulant qu'une jeune fille complète les douze courtepointes de son trousseau avant de se marier. Une treizième courtepointe, dite "de mariage", était réalisée par la communauté à l'annonce des fiançailles. La nouvelle cellule familiale utilisait ces courtepointes et les filles de la maison perpétuaient la tradition en confectionnant les leurs plus tard.

La famille Merkley comptait neuf filles; une seule d'entre elles s'est mariée. La plupart de leurs courtepointes n'ont donc pas été

luthérienne mais est devenue loyal sujet de Sa Majesté britannique. Comme plusieurs loyalistes du temps, les Merkley gagnèrent la frontière canadienne en 1783 à la fin de la guerre d'indépendance américaine et s'embarquèrent sur un bateau en partance pour l'Ontario. Ils s'établirent sur une terre près de Williamsburg, dans le comté de Dundas, et y construisirent une ferme qui resta propriété de la famille jusqu'en 1949. Véhiculant avec eux certaines traditions artisanales, ils ont contribué, avec d'autres, à disséminer chez nous les règles d'or de la courtepointe.

Vers 1850, Ely Merkley rencontra et épousa Almita Cook. Ils ont eu ensemble douze enfants, dont neuf filles. Poursuivant une tradi-

liens et au moins deux des enfants Merkley ont visité à plusieurs reprises cette région. Georges, l'un des fils, y a fréquenté une école privée et l'une des filles a enseigné dans la petite ville de Bethléem, Pennsylvanie.

Par la date de leur réalisation, les courtepointes de cette exposition appartiennent à la dernière grande floraison de la courtepointe traditionnelle nord-américaine. Leur date de création se situe de façon générale entre les années 1860 et 1900. Elles peuvent dans certains cas être datées approximativement, d'après le moment de diffusion des tissus imprimés qui les composent. D'autres peuvent être circonscrites plus précisément dans le temps par les inscriptions qu'elles comportent. L'une

diplômé de l'Université d'Oxford. Elles maîtrisaient aussi l'art, typiquement victorien, de reproduire au fusain ou à l'huile des tableaux illustres. De nombreux exemples en témoignent, dont un grand portrait à l'huile du général Brock. Chacune brillait par une personnalité et des réalisations originales.

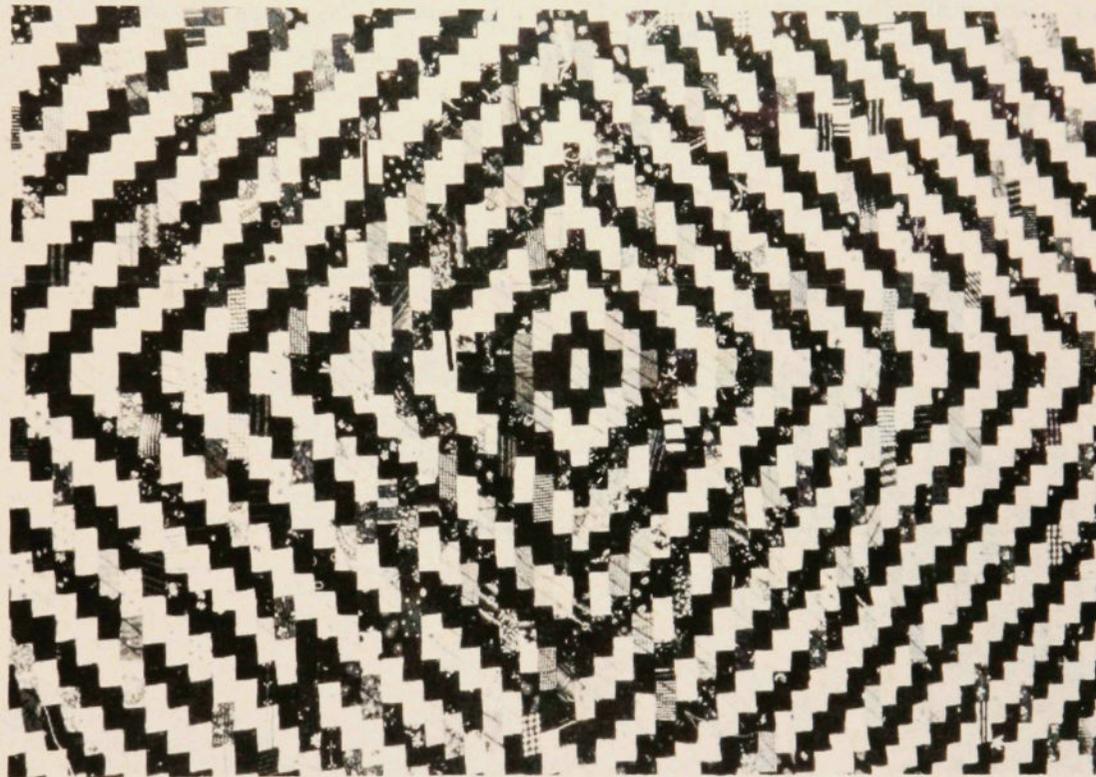
Edith, l'aînée, reconnue pour sa fine cuisine, était le maître queux de la maison. Edith disparue, Sarah prit sa place. Estelle et Drucilla étaient institutrices. Drucilla enseigna quelques années dans une école privée à Bethléem en Pennsylvanie; plus tard, armée d'un certificat d'enseignement fabriqué par son frère George, elle fut chargée de l'éducation des enfants du célèbre

appris à accorder les pianos pour que ses soeurs puissent donner des cours de musique. En plus de cet enseignement, May, la plus jeune des soeurs, dirigeait la ferme laitière de la famille à Williamsburg, établie sur les lieux mêmes du domicile ancestral. Elle la fit prospérer, embauchant des aides et supervisant elle-même les travaux quotidiens. Seule Estelle se maria. Elle déménagea à Kingston en Ontario où elle dirigea plusieurs maisons de pension.

En 1903, les soeurs décidèrent d'acheter une maison en ville pour libérer de la ferme quelques membres de la famille. Une propriété fut achetée tout près, à Morrisburg, et devint la demeure familiale après la vente de la ferme en 1949. May y

20 AVRIL

18 MAI



Soleil et ombre
80 1/4" x 74 1/4"

utilisées et sont demeurées dans un excellent état de conservation. Environ cent quinze courtepointes sont sorties de l'atelier familial et vingt d'entre elles, particulièrement représentatives des grands motifs traditionnels, ont été réunies pour être exposées ici. Cette sélection est suffisamment riche pour permettre de reconstituer un moment important du développement de l'art de la courtepointe. La chronique familiale fournit l'arrière-plan historique et le contexte immédiat de leur production.

La famille Merkley a immigré aux Etats-Unis en 1930 et s'est établie dans la Schoharie Valley de l'état de New York. La famille était d'origine allemande

tion ancestrale, la mère et les filles ont fabriqué des courtepointes. Celles-ci comportent toute une gamme de motifs traditionnels, de la célèbre "cabane de rondins" au "vol d'oisies" si stylisé, en passant par la représentation géométrisée de "fleurs, feuilles et fruits". Une "pointes folles" avec son motif irrégulier et son choix de couleurs vives, mais toujours agréables, constitue un des ravissements de l'exposition. L'ensemble de la collection est des plus impressionnants tant par la technique de l'aiguille que par la sûreté et la variété de l'esthétique. Plusieurs des motifs s'apparentent à ceux des courtepointes de la communauté allemande de Pennsylvanie. La famille y avait des

des "pointes folles", par exemple, contient un ruban portant la date de 1891. D'autres encore peuvent être identifiées par le tissu du revers. Celui-ci réutilise souvent des sacs de sucre ou de farine. On distingue encore parfois la raison sociale du manufacturier, par exemple: "MORRISBURG... Mill". Quelques-unes d'entre elles sont brodées d'initiales indiquant leur auteur. Par exemple, la griffe "A.C." au revers identifie la mère, Almita Cook, "J.M.", l'une des filles, Josephine.

Artisanes hors-pair, les soeurs Merkley exerçaient également leur talent dans d'autres domaines. Elles avaient toutes reçu une instruction solide sous la direction de leur frère Georges,

général Geoge Marshall. Maude était une violoniste virtuose. Joséphine a créé pour plusieurs églises de sa région des vitraux qu'on peut encore y admirer. Anne était la couturière de la famille. En plus de répondre aux besoins vestimentaires de ses soeurs, elle fut aussi la modéliste attirée des futures comtesses de Minto et d'Haddington. Louise était le génie financier de la famille. Elle administra les affaires de ses soeurs et spécula à la bourse des valeurs cotées à plus d'un million de dollars avant le krach des années '30. Malheureusement, tous les titres de la famille étaient inscrits à son nom et après sa mort la fortune familiale diminua considérablement. Louise avait aussi

vécut jusqu'à sa mort en avril 1974. C'est là, au grenier, que furent rangées au fur et à mesure de leur décès les courtepointes de ses soeurs. Mme A. Sproule, la petite-nièce de May Merkley, les y retrouva à la disparition de sa grand-tante.

On peut s'étonner qu'avec toutes ces activités, elles aient encore eu le temps de fabriquer un ensemble aussi important et aussi parfait de courtepointes. Notre étonnement devant leur patience se change en admiration devant la virtuosité du résultat.

Miriam G.-Field

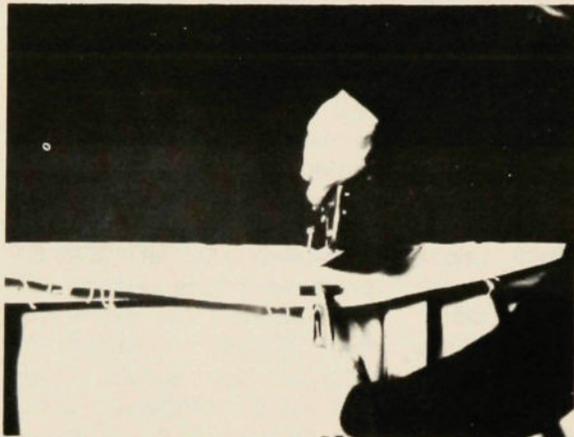
(Ce texte est extrait du catalogue qui accompagne l'exposition)

PROCESSUS 75

L'élaboration du travail de l'artiste au cours de la réalisation d'une peinture est un aspect de la création qui échappe généralement au spectateur. Il est placé devant le travail fini dont il ignore le processus qui est sous-jacent à la réalisation d'une oeuvre. Dans le but de mettre en rapport le spectateur avec le travail de l'artiste, le Musée d'art contemporain accueillera sept artistes dans le studio qui leur tiendra lieu d'atelier du 29 avril au 25 mai 1975.

La peinture de ces sept artistes sera entièrement réalisée sur le lieu même d'exposition depuis la préparation de la toile jusqu'aux dernières retouches. Sans insister sur l'aspect unique de cette expérience pour le visiteur du musée, l'artiste d'autre part, aura à confronter la réalisation de sa toile avec les tableaux des autres peintres. L'échange qui s'effectue sur le plan esthétique sera d'un apport considérable pour certains de ces jeunes artistes, dont les techniques et les styles diffèrent.

Si nous comparons le travail de Kiopiny, de Heusch et de Jean, nous pouvons trouver une certaine parenté dans l'esprit de la forme mais la peinture de Lemoyne, qui fait un retour au geste pictural, s'éloigne de la recherche de Moffat ou de Nancy Petry. Mel Boyaner bien connu comme graveur sera le doyen de l'ensemble des artistes participants à cet événement. La rencontre lors de l'ouverture le 29 avril prenait une tournure particulière au lieu de voir des oeuvres accomplies, le visiteur assistait à l'installation de l'atelier.



NOTES BIOGRAPHIQUES

MEL BOYANER — Né à Montréal en 1924, il quitte le Québec en 1957 pour un long séjour en Europe puis à Londres. Après avoir enseigné au Croydon College of Art en Angleterre, il revient à Montréal en 1970 où il enseigne depuis la gravure. Les oeuvres de cet artiste sont représentées dans des collections au Canada, en Angleterre et en Pologne.

LUCIO de HEUSCH — Né à Sherbrooke en 1946, il fait des études à l'École des Beaux-Arts de Montréal et à l'Université du Québec. Il acquiert en 1971 le prix du concours des créateurs du Québec et est récipiendaire de plusieurs bourses entre 1972 et 1974. Ses oeuvres figurent parmi des collections canadiennes et américaines.

JOCELYN JEAN — Né au Nouveau-Brunswick en 1947, il fait des stages d'études en Europe puis revient à l'Université du Québec à Montréal. Il a participé à de nombreuses expositions au Québec et au Nouveau-Brunswick.

CHRISTIAN KIOPINY — Né à Sorel en 1949, il fréquente l'École des Beaux-Arts de Montréal et l'Université du Québec à Montréal. Il participe à de nombreuses expositions à Montréal et au Nouveau-Brunswick.

SERGE LEMOYNE — Né à Acton Vale en 1942. Bien connu pour sa participation aux groupes du Nouvel Age en 1964 et de l'Horloge en 1965, Lemoyne a toujours cherché à explorer toutes les formes d'expression allant de l'inspiration musicale au happening. Depuis 1974, Lemoyne fait un retour à la peinture, ses oeuvres font partie de nombreuses collections au Québec.

NORMAND MOFFAT — Né à Lachine en 1949, il fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1967 à 1969 et poursuit à l'Université du Québec à Montréal jusqu'en 1972. Il tient plusieurs expositions à Montréal et obtient un prix lors du concours du premier ministre en 1972.

NANCY PETRY — Née à Montréal. Après ses études à l'Université McGill, elle se rend à Paris où elle fréquente l'Académie Grande Chaumière et l'Atelier 17 de William Hayter. Elle travaille la lithographie à Londres, à la Slade School of Art. Ses oeuvres figurent dans plusieurs collections du Canada, des États-Unis et d'Angleterre.



ARACHEL

UN EVENEMENT DANS LE MONDE DE LA GRAVURE!

Depuis novembre 74, Montréal possède un atelier professionnel d'impression d'estampes lithographiques originales. Son but est de promouvoir l'art de la gravure et de faciliter le travail des artistes en exécutant pour eux l'impression de leurs oeuvres gravées en lithographie. Ce qui est un précédent!

Equipé du matériel le plus perfectionné, l'atelier est en mesure de respecter les multiples exigences de la lithographie. Le maître imprimeur, Perry Tymeson, a déjà travaillé au N.S.C.A.D. Workshop à Halifax, chez Cirrus Editions en Californie, ainsi qu'à Tokyo au Japon.

L'atelier offre la possibilité de travailler sur pierre de grand format ou sur plaque d'aluminium ou de zinc. Le dessin est exécuté par l'artiste directement, ou à la demande de l'artiste, il peut être reporté par procédé photographique sur pierre, zinc ou aluminium. Le matériel de base est fourni et préparé par l'atelier, l'encrage et l'impression sont la responsabilité de l'imprimeur.

Depuis l'ouverture de l'atelier plusieurs artistes ont su profiter de ses services et leur satisfaction n'est que concluante.

ARACHEL se compare aux ateliers européens ou américains en ce qui concerne la qualité et le niveau professionnel. La préoccupation d'ARACHEL est avant tout le respect de l'artiste.

Les ateliers **Arachel Inc.**, 988 rue Rachel est, Montréal, 522-5091, ouvert du lundi au vendredi, de 9h à 5h.

CALENDRIER-ÉVÈNEMENTS

27 mai — Lancement d'un album — "Les îles réunies", texte et sérigraphies de Jean McEwen.

29 mai — 20:30 heures — Lancement du rouleau — "l'Abécédaire", poèmes de Roland Giguère, dessins de Gérard Tremblay, reproduits par procédé Ozalid — Un diaporama réalisé par l'O.F.Q. dans la série Les aventures de la ligne, sera présenté au même moment.

8 juin — 14:30 heures — Présentation du film "Collage 2" (O.N.F.) de Jacques Giraldeau et accrochage des oeuvres qui ont servi à la réalisation du document cinématographique.

ATELIERS

Le journal Ateliers est préparé et mis en page par Louise Le-tocha, assistée de Françoise Cournoyer. M. Henry Lehmann et M. Marcel Saint-Pierre ont apporté une collaboration spéciale à ce numéro du journal.

Une publication du Musée d'art contemporain.
Cité du Havre, Montréal H3C 3R4.