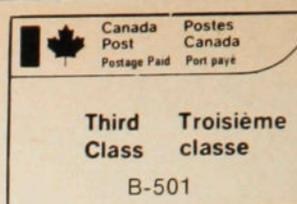


ATELIERS



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Vol. 4 Numéro 3

Montréal, 21 juillet-8 septembre 1975

25 cents

LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

La fondation du Musée d'art contemporain qui remonte déjà à dix ans, correspond à une étape importante de l'histoire de l'art au Québec. Les artistes qui avaient engagé au début des années quarante un mouvement dont les répercussions amèneront des changements profonds dans notre société, ont vu dans la décision du Ministère des Affaires culturelles en 1964, le signe d'une reconnaissance d'un art contemporain vivant au Québec.

Installé temporairement dans le château Dufresne, le Musée d'art contemporain allait gagner des locaux plus modernes au

début de 1968 lorsque le gouvernement du Québec devenait acquéreur de la galerie internationale, érigée pour Expo '67. L'architecture aux volumes purs et l'aménagement des plus fonctionnels faisaient de ce musée, un des plus modernes du Canada.

Impliqué déjà, dès sa fondation dans l'évolution de la culture québécoise, le musée se voit conférer une vocation particulière comparativement aux autres musées nord-américains. Il lui incombe non seulement, de remplir les tâches muséologiques traditionnelles mais

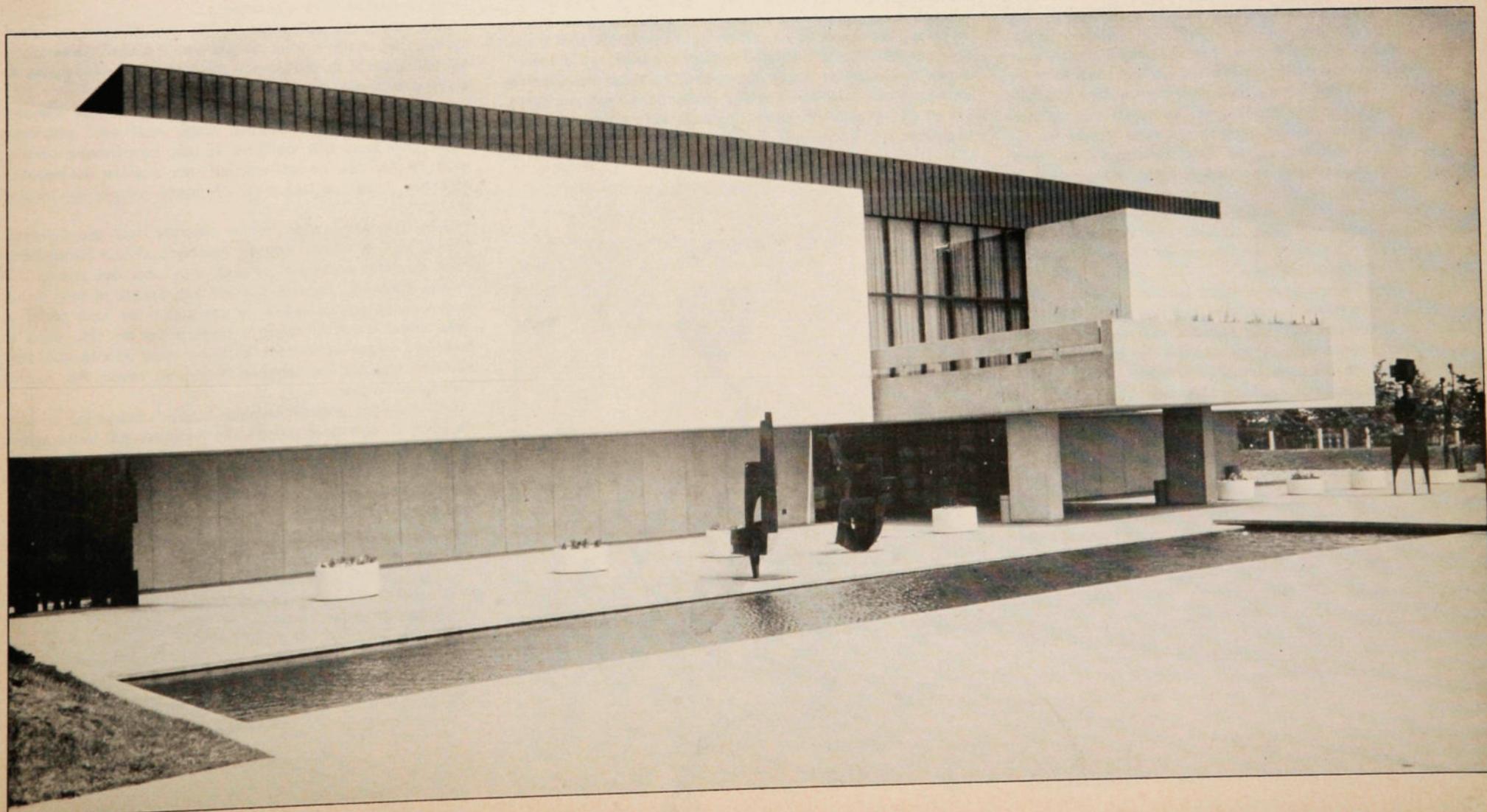
aussi d'encourager la créativité en favorisant un échange dynamique entre le créateur et la population locale. Cette conscience du rôle didactique du musée, s'associe à la responsabilité d'informer le public sur les grands courants stylistiques de l'art moderne international et de collectionner des oeuvres qui constitueront un témoignage éloquent d'une époque pour les générations à venir.

La collection permanente de cette jeune institution qui regroupe environ mille oeuvres, illustre l'esprit dans lequel les

objets ont été réunis. L'art québécois et l'art canadien composent la moitié de la collection alors que certains des noms les plus illustres de l'art moderne international, sont représentés.

Le Musée d'art contemporain entend poursuivre de front ses multiples tâches en maintenant un rythme constant de trois expositions par mois où alternent les expositions internationales et locales.

Parallèlement, un programme d'activités socio-culturelles répond aux besoins d'information du public en matière d'art.



HUIT PEINTRES SOVIÉTIQUES CONTEMPORAINS



Oleg Lochakov, "Bout du monde", huile sur toile.

Depuis les premiers jours de la révolution socialiste en Russie, les beaux-arts soviétiques n'ont cessé d'être au service des intérêts des travailleurs victorieux.

Cette importante prise de position des artistes soviétiques a influé sur le développement du système et en a déterminé les caractéristiques fondamentales. Une connaissance approfondie de la vie et de ses valeurs intrinsèques, le respect de la réalité quotidienne et la motivation sont les principes de base du réalisme soviétique, réalisme qui se traduit dans la valeur intellectuelle et dans le caractère humain des oeuvres d'art soviétiques.

Au fil des ans, consolidant l'unité entre les nations, les beaux-arts soviétiques ont absorbé les meilleures innovations de chacune des cultures qui se sont jointes à l'Etat fédératif fraternel de l'Union des républiques socialistes soviétiques.

C'est le caractère multinational de l'art soviétique qui est à l'origine de la diversité des styles. S'il maintient l'originalité propre à chaque culture, l'art soviétique traduit aussi les relations qui existent entre les nations. Ces facteurs ont donné lieu à des formes nouvelles, particulières à la culture multinationale des Soviétiques. Le talent des artistes allié à une liberté absolue dans la créativité assure les diverses valeurs esthétiques de l'art soviétique, qui s'est orienté avec succès vers la vérité et s'est engagé dans la lutte pour la vérité et la justice.

Les chefs-d'oeuvre de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques soviétiques puisent leur inspiration dans des idées désintéressées, au service de l'être humain, de son bien-être et de son bonheur.

L'art soviétique est profondément humain, et en ce sens il s'oppose fermement à l'attitude que l'on rencontre dans le monde si différent qui nous entoure. Huit artistes ont été choisis pour présenter leurs oeuvres à cette exposition plutôt restreinte. Ils ont tous un style différent, une destinée particulière. Chacun a sa propre personnalité.

A première vue, il peut sembler difficile de trouver un lien entre les exposants. Tous sont de nationalité différente, soit lituanienne, russe ou ukrainienne. Ils ne sont pas de la même génération, et leur créativité ainsi que leur démarche pour atteindre à la réalité objective varient énormément.

Cependant, les huit artistes sont tous honnêtes dans leurs efforts pour saisir l'essence de la vie, pour en découvrir la logique historique. Cette intégrité dans leur démarche assure une véritable continuité tout comme s'il s'agissait d'une exposition indépendante et complète en elle-même.

Les peintures de Tatiana Iablonskaia attirent depuis longtemps l'attention des experts. C'est sa composition, qui a apporté un autre rythme et conféré un certain optimisme au travail collectif, qui l'a rendue célèbre. Elle a choisi la voie de la recherche et de la lutte. Pendant un certain temps son style s'est empreint de décorativisme. Puis, le primitivisme du folklore a influencé son oeuvre. Ensuite, elle s'est profondément intéressée à la psychologie. Et aujourd'hui,

elle est impressionnée par la "fascination" qu'exerce sur elle la beauté, l'immensité de l'environnement des lacs bleus et tranquilles sous le soleil.

L'Homme et la Nature, l'harmonie de la puissance créatrice de la conscience et la pacification de l'entité sont les principales sources d'inspiration d'Edgar Iltner. Ses peintures sont imprégnées de l'atmosphère de la Baltique, représentant la brise du large, la solitude des mouillages déserts, le dur labeur des pêcheurs et les cris alarmés des oiseaux de nuit. Les pentes des dunes du rivage saluent l'homme. A la conquête de l'espace extérieur, à la découverte de l'espace terrestre et de la richesse du plateau continental, l'Homme doit affronter les mêmes vieux éléments: seuls certains problèmes changent.

L'oeuvre de Evsei Moiseenko est marquée par l'histoire révolutionnaire. L'artiste se rend compte de l'impitoyable cruauté de la lutte des classes, mais il est aussi conscient de la soif de liberté et de justice qui l'anime. Ce sont peut-être ces sentiments nobles et sublimes qui ont pu conférer à ses tableaux une haute spiritualité. La lutte des classes envisagée non pas comme telle, mais dans l'optique de la vie et un vif désir de libération, voilà autant de sujets qui le guident.



Evsei Moiseenko, "Commissaire", 1969, huile sur toile.

Les tableaux de Indulis Zarin s'inspirent fortement de thèmes sociaux. L'artiste raconte l'héroïsme des fusiliers lituaniens, véritables chevaliers de la révolution socialiste. Dans son ardeur à décrire en détail la vie en Lituanie, Zarin illustre des scènes de la vie moderne, qu'il unit en étapes cycliques successives et thématiques. Son histoire de la fertilisation de la Terre par le travail de l'Homme semble vouloir donner suite à celle de la révolution; c'est l'histoire de ceux qui ont sacrifié leur vie pour le droit de cultiver la terre, de chérir les champs de maïs et de faire la moisson.

Les personnages principaux des *Correspondants de guerre* de Anatoli Nikitch sont perçus comme des monuments érigés à la mémoire des héros qui ont combattu côte à côte avec les soldats; ils ont aidé les gens ordinaires à comprendre la grandeur de l'exploit qu'ont accompli ceux qui ont sauvé l'humanité du joug hitlérien.

Le cuivre forgé représente la voix bourdonnante du souvenir dans un autre tableau du peintre. Il symbolise le tocsin qui fait appel à la conscience des gens entre les mains de qui repose l'avenir du monde.

Les oeuvres de Victor Popkov ont une portée illimitée. Elles débordent d'une énergie vitale, mais elles rappellent aussi, non sans une certaine âpreté, l'expérience personnelle de l'artiste, ce qui confère des qualités dramatiques certaines à ses tableaux qui dégagent complexité, tension et angoisse.

Oleg Lochakov s'est rendu maintes fois en Extrême-Orient, où il a admiré l'océan Pacifique et tout particulièrement les villes du littoral, la nuit, à la lueur des phares illuminés. Toutefois, l'artiste n'a pas représenté la mer directement dans ses tableaux: le spectateur en sent plutôt le mouvement dans l'immensité particulière du ciel, dans le brouillard vague et lointain, et dans cette attente que connaissent souvent les femmes disant au revoir aux marins qui partent en mer.

Les paysages peuvent sembler assez familiers sur un fond de sévérité, comme protégés des tempêtes par la tranquillité des plaines de neige ou des herbes fraîchement écloses. La concentration qu'il faut voir dans son autoportrait traduit la réponse toute naturelle, réfléchie et lourde de sens de l'artiste aux développements qui frappent tous les humains.

Seulement huit artistes soviétiques ont exposé ici leurs tableaux. Pourtant, un coup d'oeil rapide suffira au visiteur curieux et averti pour lui en dire long sur le caractère profondément humain de l'art soviétique et sur la créativité variée des artistes représentés.

Iuri Halaminski

(Texte extrait du catalogue qui accompagne l'exposition)

7 août-31 août 1975

L'HOMME

Alors que la nouvelle figuration tentait récemment, pour renouveler son imagerie, de se tourner vers les ressources d'un décor urbain et technologique, Axel Lind, artiste danois, a entrepris de ne peindre, pendant dix ans, que la mer et ses variations infinies. Cette démarche que l'on verrait à tort comme une ascèse, prolonge à notre époque une forme de sensibilité riche et fascinante, dont les précédents importants sont nombreux. C'est ce désir de s'engager dans une thématique inépuisable qui anima Matisse, explicitant le sentiment humain dans des Odalisques, Mondrian qui a voué sa vie à explorer la dynamique des antagonismes et surtout Monet qui, avec ses Cathédrales et plus tard ses Nymphéas, transmuent sans fin les forces cosmiques reliant les substances et la lumière.

Axel Lind, en inaugurant sa longue méditation sur la mer et l'eau, réalise aussi le vœu de Bachelard, affirmant que l'imaginaire humain se constituera ou se retrouvera toujours dans la rêverie patiente sur l'un des quatre éléments fondamentaux. Par son identification profonde à la rythmique de la vague, Lind a su transposer le mouvement proprement humain de la ronde des êtres, qui se regroupent et se repoussent sans cesse, dans cette même logique du continu et du discontinu. Il a su renouveler les signes de l'énergie et de la couleur dans cette métaphore privilégiée de la mer, où tout hu-

main retrouve les moments décisifs de son trajet: l'origine, le déploiement, la permanence toujours dissoute et plus que tout, ce sentiment océanique qui fonde l'émotion religieuse elle-même.

Sous le même thème de "L'Homme et la Mer", cette exposition présente les extraordinaires photographies du Suédois Lennart Nilsson, dont nous n'avons pu prendre connaissance jusqu'ici que par des reproductions en format réduit, sur les phases de développement de l'embryon humain dans la mer utérine.

Il est certain que notre époque reconnaît de plus en plus la photographie comme un médium artistique autonome. Mais par une prodigieuse combinaison d'audace, de savoir technologique dans un domaine où il fut et

demeure encore pionnier, Lennart Nilsson nous a offert une série d'images sur la vie intra-utérine qui ouvrent à l'imaginaire humain un domaine inconnu jusque là. Sans doute ces photographies offrent-elles un élément non négligeable d'information scientifique. Mais plus encore, elles se sont déjà insinuées par la densité de leur image, la sensibilité plastique qui les a définies, à l'intérieur même de l'inconscient humain, éclairant de leur sombre grandeur les mystères de l'origine humaine.

Nous savons déjà à quel point l'oeuvre attachante de ces deux grands artistes nordiques saura trouver des échos profonds au sein du milieu québécois.

Fernande Saint-Martin
Directrice

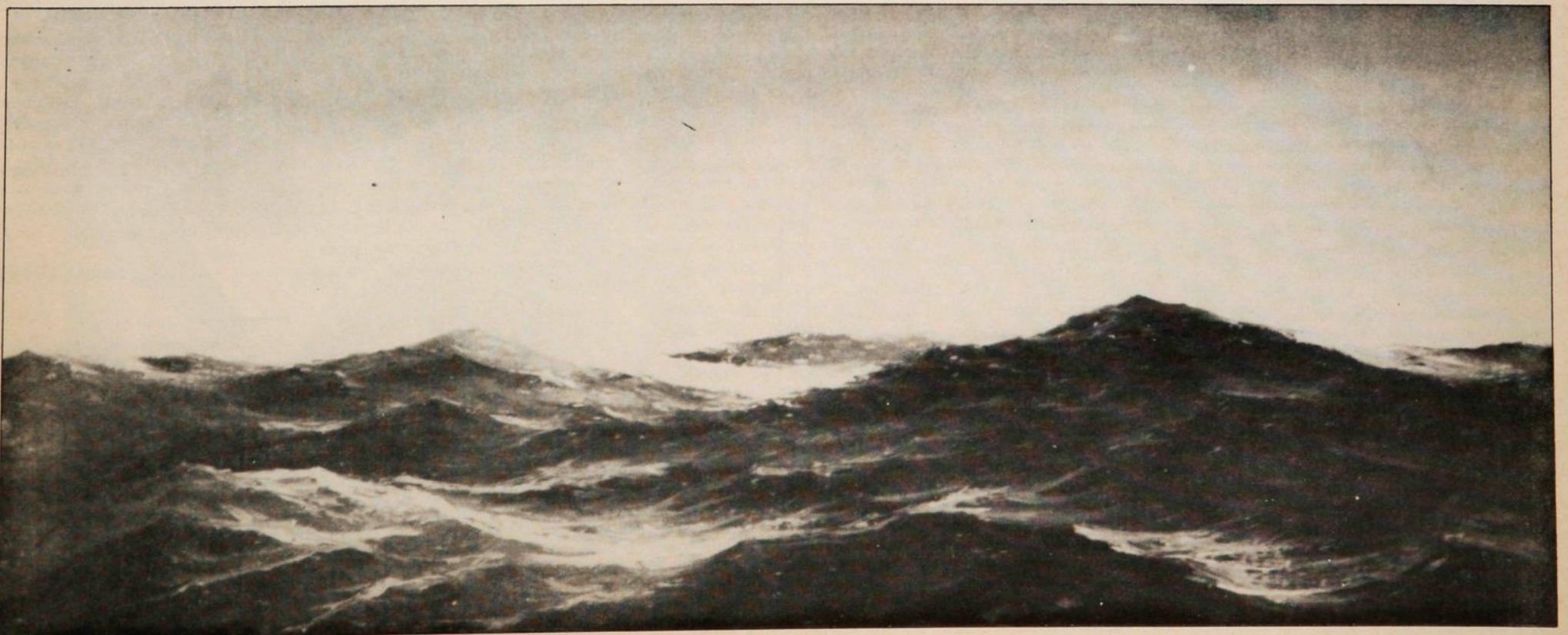


ET

LA

MER

3 AOÛT-31 AOÛT



LA POURSUITE DU PROJET PILOTE EN ARTS VISUELS

Le Collège du Vieux-Montréal avec la collaboration du Ministère des Affaires Culturelles du Québec, a mis à la disposition des artistes professionnels en arts visuels, à titre de projet pilote, ses ressources pédagogiques, techniques et administratives.

L'expérience appelée "**Projet pilote en arts visuels**" et dont l'expérimentation se poursuit depuis le 2 avril 1974 pour se terminer officiellement le 15 octobre 1975, avait pour but de fournir aux peintres, graveurs, artisans, sculpteurs, photographes, etc., les ateliers, les équipements et l'aide technique nécessaires à la réalisation de projets de création et de recherche.

Au moment où le CVM et le MAC procèdent à une évaluation de cette expérience pilote pour en concrétiser les formes de son prolongement, il est intéressant de connaître exactement les origines de ce service ainsi que les principales réalisations des artistes participants.

LES ORIGINES

L'implantation d'un service de réalisation de projets pour les artistes professionnels à même les ressources techniques et pédagogiques du Cégep du Vieux-Montréal, prend ses racines à la fois dans le milieu des arts lui-même et dans celui de l'enseignement. Ces deux milieux qui ont des cheminements parallèles se sont rejoints pour permettre le déroulement de cette expérience à partir de concepts essentiels à leur développement respectif; la notion d'ateliers communautaires ou collectifs pour les artistes, afin de créer avec des moyens complets (ressources matérielles et humaines) et pour le cégep, un désir de s'intégrer à la communauté environnante.

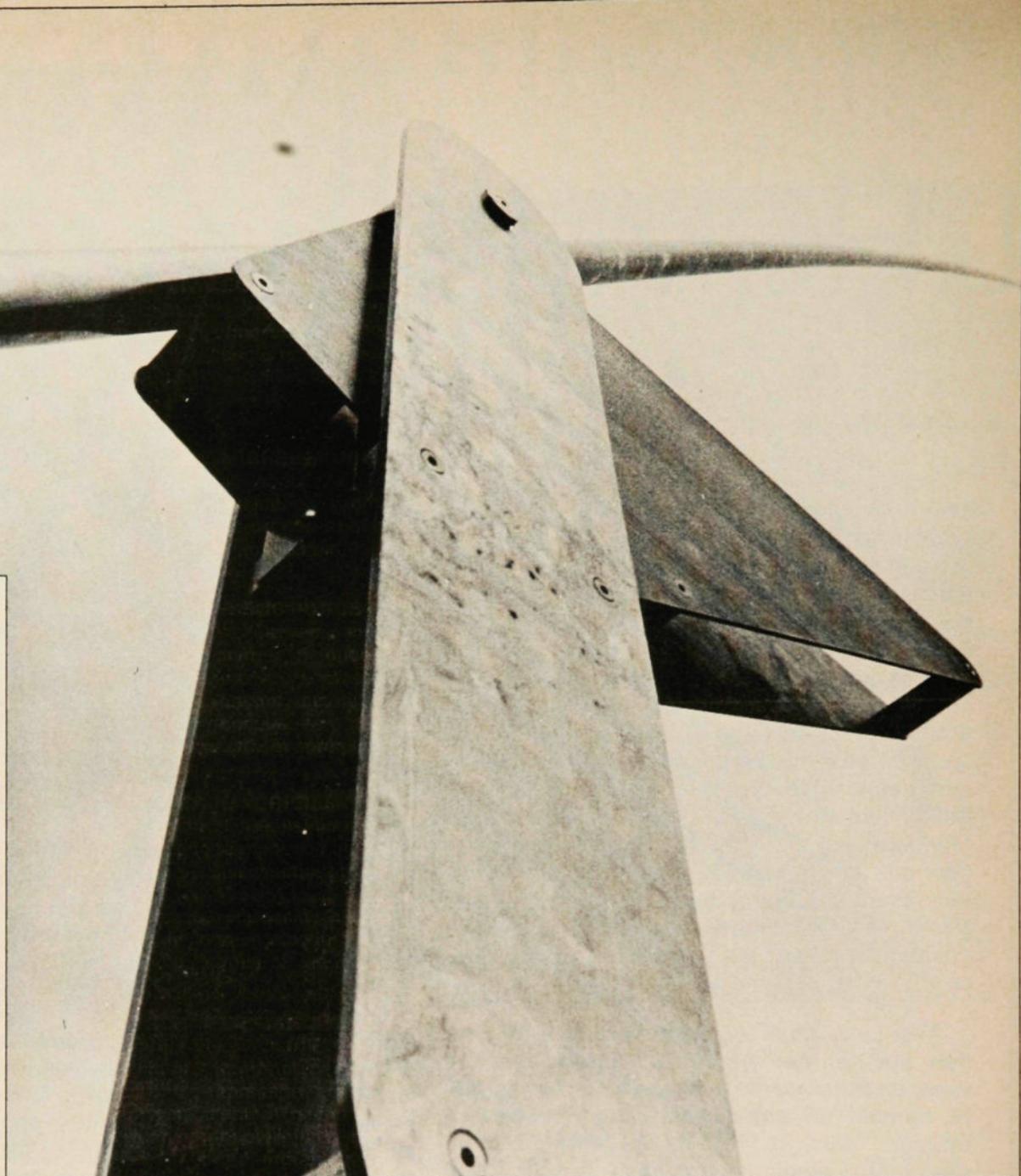
Les relations entre ces milieux, malgré les problèmes d'adaptation d'une part, et les difficultés d'intégration ou d'accueil d'autre part, se sont approfondies au point où actuellement on peut envisager des prolongements sérieux.

LE MILIEU DES ARTS VISUELS ET LA NOTION D'ATELIERS COMMUNAUTAIRES

"Le résultat de recherches effectuées depuis l'OPERATION DECLIC tant par les créateurs que par le Ministère des Affaires Culturelles du Québec établit en priorité des besoins axés davantage sur une réponse communautaire, ce qui constitue, pour le Service des arts plastiques, l'objectif à atteindre dans l'élaboration de ses programmes d'action" (Claude Matton, MAC, le 25 septembre 1973, *Rapport sur l'utilisation des ateliers en milieu scolaire par les créateurs du Québec*).

De cette grande manifestation, l'**Opération Déclif**, qui eut lieu du 7 au 11 novembre 1968, sortit un ensemble de textes et de recommandations touchant tous les secteurs de l'activité créatrice. Les questions soulevées au sujet des problèmes de production en arts visuels, pour ce qui nous intéresse, apparaissent déjà comme un des domaines où le MAC devait intervenir. On y parlait de "réaménagement complet des conditions matérielles de production" (1) ainsi que de la possibilité de "réaliser un atelier d'expérimentation des arts et de la technologie ouvert à tous les artistes de toutes les disciplines et à tous les technologues et scientifiques" (2). Et on y proposait, entre autre, "la mise sur pied d'ateliers d'Etat" (3) et on offrait aux artistes "l'accessibilité aux moyens techniques et scientifiques de production, aux outils, machines, matériaux, équipements et techniciens..." (4). Même si c'est l'industrie que l'on vise, ici, ce concept peut facilement s'appliquer aux ressources des maisons d'enseignement.

Le 5 décembre 1971, les associations professionnelles d'artistes (principalement la S.A.-P.Q., l'A.G.Q. et l'A.S.Q.) remettaient au Ministère des Affaires Culturelles du Québec un rapport intitulé "**Cahier Feu**". Ce rapport, analysant un certain nombre de problèmes concernant la situation des arts, proposait la création d'ateliers pour



Prototype de Charles Daudelin. Photo Michel Proulx

les artistes et l'accès pour ceux-ci, à des équipements existants. Même si le dossier de l'équipe de recherche sur les "ateliers mobiles et statiques" (5) analysait davantage le profil d'ateliers où les lieux seraient essentiellement administrés et utilisés par les artistes, eux-mêmes, l'utilisation des ressources existantes semblait aussi très importante (collaboration avec l'industrie, les universités, etc.).

Suite à ces premières démarches, l'étude du sociologue Rosaire Caron, sur le statut des créateurs en arts plastiques de la région métropolitaine de Montréal (6), est venue nuancer cet aspect des besoins des artistes au niveau de leur pratique professionnelle. Il devient évident, dans cette étude, que l'accès facile à des ateliers communautaires (au sens global de service) serait d'une grande utilité et en particulier pour les jeunes artistes. Voici, à ce sujet, les termes employés par l'auteur: "*Les faibles revenus de la production des créateurs leur permettent difficilement d'investir dans des locaux et dans l'outillage. Ils doivent ainsi travailler à domicile, dans des locaux et dans l'outillage. Ils doivent ainsi travailler à domicile, dans des locaux qui n'ont pas été aménagés spécifiquement pour créer et ils travaillent avec un outillage plus ou moins complet. Les jeunes créateurs en particulier et les sculpteurs sont le plus souvent touchés par ces conditions de travail à cause de leurs besoins*

plus grands en locaux et en outillage... Il y aurait lieu d'améliorer la situation des créateurs par des interventions au niveau de la production... La création d'ateliers et de galeries communautaires favoriserait le travail multidisciplinaire, fournirait des meilleures conditions de pratique professionnelle (locaux et outillage), accroîtrait la clientèle des créateurs" (7)

Dès septembre 1973, le Ministère des Affaires Culturelles, suite à une entente avec le Ministère de l'Éducation, continua d'évaluer les implications d'un tel service négocié avec le milieu de l'enseignement. A sa demande un groupe consultatif, issu du milieu des arts, en évalua les modalités de fonctionnement en tenant compte des besoins spécifiques de la production artistique et des conditions particulières dans lesquelles devait se dérouler l'expérience. Et le 2 avril 1974, le Collège du Vieux-Montréal et le Ministère des Affaires Culturelles signèrent un protocole d'entente définissant les grandes lignes du projet pilote actuel.

LE CEGEP ET LA NOTION D'OUVERTURE AU MILIEU SOCIAL

Le Collège du Vieux-Montréal pour sa part, se définit dans son orientation comme "un centre communautaire de culture qui suscite, favorise et assure l'apprentissage de techniques et de connaissances particulières ayant pour but de mieux servir à la fois la personne et la société" (8)

Ce collège, situé au centre-ville de Montréal avec une population active (rattachée au collège) de 10,500 personnes (étudiants, professeurs et personnel non enseignant) et des ressources techniques multiples, cherche à accentuer ce processus dynamique d'intégration au tissu urbain. Même si cette orientation demeure essentiellement axée sur l'enseignement, il n'en demeure pas moins que l'on désire donner de plus en plus une forme concrète à ce concept de collège communautaire. Le projet pilote se situant dans ce développement, il est intéressant d'observer que l'exigence professionnelle de produire ou de créer nous amène loin souvent de cette fonction d'enseigner. Cela met en évidence des dimensions nouvelles que le milieu collégial avait besoin de connaître pour redéfinir ces objectifs d'ouverture au milieu social.

Jacques CLEARY

(1) *Québec underground*, Tome 1, Éditions Médiart, 1973. "Opération Déclif", pp. 355 à 369.

(2) *Id.*, pp. 355 à 369.

(3) *Id.*, pp. 355 à 369.

(4) *Id.*, pp. 355 à 369.

(5) Recherche effectuée sous la direction de Pierre Mercier, 23 octobre 1971.

(6) *Les créateurs en arts plastiques de la région métropolitaine de Montréal*, Rosaire Caron. Étude commandée par le Ministère des Affaires Culturelles du Québec et publiée en 1974.

(7) *Id.*, p. 81.

(8) *Rapport annuel 1973-1974*, Collège du Vieux-Montréal

LISTE DES PROJETS

Liste des principaux projets réalisés par les artistes au Collège du Vieux-Montréal.

TAPISSERIES réalisées pour les artistes suivants:

Mario Boivin
Claude Dulude
Ivanhoë Fortier
Claude Jauzion Graverolle
Richard Lacroix

ROBERT BÉDARD, PHOTOGRAPHE

Utilisation des équipements et du studio de prise de vue. Travail de recherche personnelle en photographie.

CHARLES DAUDELIN, SCULPTEUR

Réalisation d'un prototype (grandeur réelle) pour un projet de sculpture comprenant douze baguettes pivotant sur un axe et mues par le vent.

Exécution des dessins, réalisation en acier inoxydable de toutes les pièces et assemblage.

ANDRÉ FOURNELLE, SCULPTEUR

Assemblage, polissage et exécution d'une série de sculptures en acier, aluminium, bronze et fonte.

PIERRE GRANCHE, SCULPTEUR

Réalisation en aluminium et en "plexiglas" d'une série de sculptures modulaires.

JORGE GUERRA, PHOTOGRAPHE

Réalisation d'un document vidéo, sur "Normand Grégoire, photographe".

ROBERT LAPIERRE ET DONALD LEMIEUX, PHOTOGRAPHES

Recherche et mise à jour d'une documentation pour contrôler la gamme des contrastes en photographie noir et blanc (ZONE SYSTEM).

Ateliers et laboratoires de photographies.

DOREEN LINDSAY

Réalisation de plaques pour la lithographie à partir des procédés photomécaniques.

Utilisation du laboratoire de graphisme.

MICHEL MONAT, SÉRIGRAPHIE

"Approche Montréal 1974", une évaluation graphique et photographique d'une année de Montréal à l'aide d'un médium, la sérigraphie.

DENIS POIRIER, SCULPTEUR

"Cerveau 111 recherche une idée" murale cinétique en 18 modules, Palais de Justice de Valleyfield. Évaluation du système électronique et consultation générale sur les matériaux et la réalisation technique.

MAURICE SAVOIE, CÉRAMISTE

Réalisation d'une pièce mécanique en vue d'augmenter le potentiel d'une machine à extruder l'argile (ETI-REUSE).

Dessin d'exécution et réalisation d'un support de moule et d'un premier moule (BUSE).

DENIS SCHNEIDER, GRAVEUR

A partir d'une documentation photographique (photos microscopiques), montage et impression à la sérigraphie. Relation entre l'infiniment petit et l'infiniment grand.

Sérigraphie et procédé photomécanique.

DANYEL THIBAUT, GRAVEUR

Recherche personnelle en sérigraphie.

Utilisation des ateliers de sérigraphie et de photomécanique.



Fiche standard envoyée au 300 créateurs du Québec

"J'ai fait ce film pour le plus large public possible. Il comporte plusieurs degrés de lecture et ne s'adresse pas particulièrement au milieu des arts. L'art, c'est comme la vie, on y trouve de tout, le ferment et la pourriture, ce qui naît et se corrode: la fougère et la rouille".

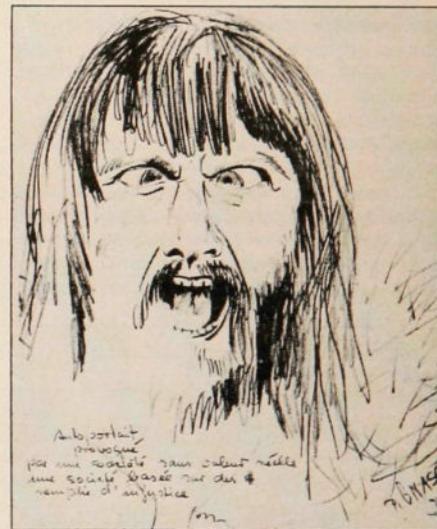
Le dimanche 8 juin au Musée d'art contemporain au-delà de trois cents personnes sont venues rencontrer le cinéaste Jacques Giraldeau alors qu'on y présentait son film "La fougère et la rouille ou Collage 2" (ONF, 1974). Étudiants, critiques de cinéma, grand public et bon nombre de créateurs québécois étaient au rendez-vous pour entamer une discussion des plus animées à la suite de la projection.

Le film de Giraldeau a le mérite d'impliquer tout le monde: créateurs, spectateurs, citoyens ou contribuables dans la recherche de ce qu'est l'art, de notre réalité culturelle à travers l'expression artistique. Le critique de cinéma Jacques Thériault qualifie "La fougère et la rouille" de "film d'amour et de joie sur les arts", il a raison car la plus grande qualité du film est sans aucun doute l'extraordinaire vitalité du monde artistique québécois qu'il met en valeur. Il ne va pas sans dénoncer une certaine apathie de nos gouvernements, de nos institutions face au fait artistique. Objectif et très réaliste le cinéaste aborde le problème de l'art sous différents angles. Aussi la situation des arts dans ce qu'elle présente d'incongruité, de décousu, dans notre société actuelle nous apparaîtra peut-être comme un prétexte pour faire connaître et faire apprécier nos créateurs québécois à travers leurs multiples formes d'expression.

Giraldeau a convié pour réaliser ce film le critique d'art Normand Thériault, le caricaturiste Pierre Dupras, les comédiens Marc Favreau, Marcel Sabourin, Serge Grenier, Louise Rinfret, Catherine Mousseau... et plus de 350 créateurs québécois (ces derniers par le truchement du courrier). Le cinéaste a en effet lancé une invitation dans les journaux aux créateurs québécois les enjoignant de participer à la grande fête des arts qu'allait être "Collage 2". Ceux-ci ont donc greffé un témoignage de leur activité au revers de la fiche standard intitulée Portrait-Robot. On en vit de toutes sortes: des auto-portraits déchirants, des caricatures mordantes, des graphismes, de véritables collages, des photographies, de l'authentique tissu québécois, de la gravure issue des meilleurs ateliers.

Une sélection de cet ensemble a été exposée au Musée d'art contemporain à l'occasion de la présentation de "Collage 2". On les aperçoit en séquences rapides à la toute fin du film constituant un collage d'ordre purement plastique alors que les scènes précédentes font appel à un art davantage dramatique. C'est un Sol appitoyé qui parle du sort des "pauvres petites couleurs" et qui nous propose à travers une série de jeux de mots un apprentissage du "langage" de l'histoire de l'art; plaignant le sort des "Demoiselles d'Avignon" qui à son sens sont horrible-

ment déformées. Pour Pierre Dupras l'art de la bande dessinée propose aussi un instrument d'apprentissage par son potentiel d'expressivité. Chez Francine Larivée, qui s'habille de vêtements sacerdotaux, l'art demeure indissoluble du sacré, et par ricochet de la mise en scène. Normand Thériault compare la situation des arts à celle de toute autre forme de loisir subventionné. Guy Montpetit situe le problème de l'expression pour le québécois au niveau de la survie, "on est menacé d'extinction, de disparition nous les québécois".



Autoportrait de Peter Gnass dessiné au revers de la fiche.

Giraldeau, qui a une longue carrière derrière lui, est préoccupé par la chose artistique depuis une dizaine d'années. Il n'a pas vraiment entrepris de défendre cette cause mais il s'en est surtout fait l'apôtre, et l'on peut certainement louer les qualités didactiques de ses films. Dans un premier temps, ils ont contribué à faire prendre conscience de l'environnement urbain dans "Les fleurs c'est pour Rosemont" (1968) par exemple, et conscience également des ramifications du monde des arts en faisant connaître dans "Bozarts" (1968) et "Faut-il se couper l'oreille" (1970) autant le monde de la critique artistique, de la direction des musées, des architectes, des peintres, des sculpteurs et des designers. "Collage 2" se veut d'ailleurs le deuxième volet de "Bozarts". Moins descriptif, il demeure aussi objectif en faisant toutefois intervenir un rythme beaucoup plus fantaisiste, un rythme que l'on retrouve dans un court film d'animation du cinéaste intitulé "Zoopsie". Giraldeau ne se pose pas comme promoteur d'un message quelconque, mais plutôt comme observateur conscient des réalités que nos créateurs ont à exprimer. "Qu'est-ce que c'est que cette manie de toujours vouloir s'exprimer" (Marcel Sabourin, Collage 2). Il arrive même que Giraldeau permette à ces créateurs de crier frénétiquement ce qu'ils ont à dire par le secours de l'art cinématographique.

Françoise Cournoyer

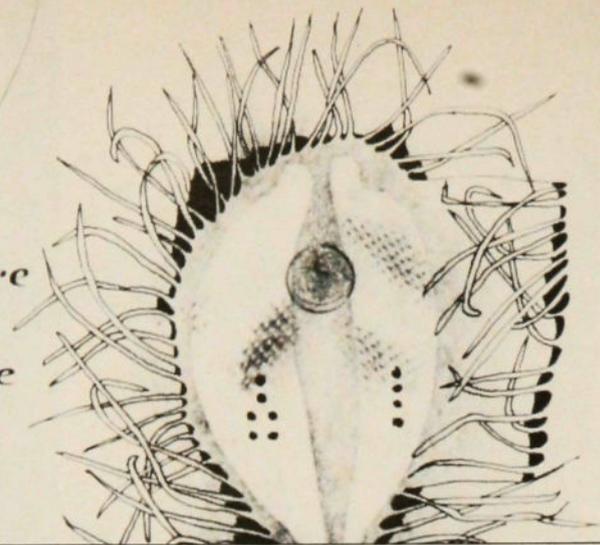


Marie-Paule Morin et Marie Brouillet, lissiers travaillant à une tapisserie d'après un carton d'Ivanhoë Fortier.

belle au bois
sur les dormants
de bouleaux blancs
comme odalisque gelée
sur le velours du temps

B

baque bleue à l'annulaire
le cerne aux yeux
et la bouche qui s'ouvre
comme un coquillage
agonisant



Capitales des espaces
ouvertes à tous vents
capitales sans coeur ni cri
capitales sans voix
c'est pour vous que j'écris
cette lettre majuscule
au milieu du corps
une dernière fois
avant la tombée du déco

ABÉCÉDAIRE

poèmes de Roland Giguère
ornés par Gérard Tremblay

Qui n'a pas eu sous les yeux dans son enfance, avant de reconnaître la lettre, de ces albums à la figuration froidement stylisée, entourée de couleurs tendres. Albums anonymes où des animaux gentils sont représentés pour enluminer la lettre. Notre oeil s'est ainsi fait à la lecture des signes de notre langue par l'intermédiaire d'albums dépersonnalisés.

L'Abécédaire de Roland Giguère et de Gérard Tremblay, paru en mai dernier, ajoute une assise à notre littérature, il en devient le premier livre.

La présentation de l'alphabet sous la forme d'un rouleau, laisse courir les mots sans heurts. La poésie de Giguère se déroule au fil du papier et la lettre en majuscule, accent noir sur ce ruban gris, marque chaque élan du vers. Pour le poète qui signait en 1952, un recueil intitulé "L'âge de la parole", écrire un abécédaire est un retour à l'origine du verbe. La plume de Giguère semble évoluer d'ailleurs avec beaucoup de facilité d'une lettre à l'autre. Telle une borne et près de laquelle revient le poète pour explorer les multiples significations du vocabulaire et redécouvrir la sémantique de notre langue, la lettre jalonne le rouleau de son intensité noire. Sans échapper à l'emprise de son univers poétique sur l'écriture, Giguère prend plaisir à jongler avec le sens des

mots et les évocations d'images qu'ils suscitent tout en respectant le signe littéraire.

*"Ivres d'images
en fermant cet incunable surgit à notre insu
un défilé d'idoles
en île vierge"*

Abécédaire pour adulte, chaque signe de notre système linguistique contribue à rejeter le poète dans son imaginaire où il retrouve les personnages de sa nuit. Giguère a toujours été fidèle à l'automatisme tant pour l'écriture que pour l'image et nous retrouvons dans l'abécédaire cette attitude de l'écrivain qui obéit à l'instant, au moment où apparaît à sa pensée les figures issues de l'inconscient. Le poème m'est donné par un mot, une phrase "qui cogne à la vitre", expliquait Giguère. Comme chez Paul Eluard, les instants deviennent des périodes de temps privilégiées qui font naître une littérature d'une rare qualité, chez Giguère les métaphores se succèdent en un langage fluide qui décuple à nos yeux le sens des mots.

*"Magie d'un mot
contre toutes les marées de silence
marges blanches où la mémoire s'ensevelit
on entend d'ici
tomber les masques
dans le matin mauve"*

Le poète échafaude des espaces de mots entre lesquels la magie a tôt fait de secouer l'ordre des choses et de nous présenter l'infini du langage. De l'abîme de l'inconscient émerge des paysages aux rives incertaines et définies à la fois qui prolongent notre regard au-delà du réel dans un espace / temps mental inaccessible sans cette projection dans l'écriture qui lui donne une réalité. La poésie giguérienne nous ramène à ce dilemme exis-

tentiel entre la limitation du concret et l'immatérialité de l'imaginaire, symbolisée dans la poésie par l'oiseau. Nous devenons témoins de l'angoisse d'une mutation qui libère l'esprit du carcan du quotidien.

*"Quand nous serons loin de ces brouillards quotidiens
peut-être aurons-nous l'horizon claire et facile question
de chance"*

L'abécédaire est sous la forme d'un rouleau, un ruban qui a pour trame la catharsie du poète et en filigrane le dessin de l'artiste Gérard Tremblay.

L'esprit formel de Gérard Tremblay proche de celui de Giguère, se marie au rythme du vers, il s'intercale avec finesse en composant un réseau linéaire qui poursuit dans l'image l'énoncé poétique. La ligne décrit parfois avec précision des ovipares et des plantes d'une nature étrange ou encore elle s'élargit en une tache estompée qui met en équilibre la nervosité du tracé. Le graphisme de Tremblay est incisif et vaporeux à la fois, d'inspiration naturaliste, il transpose dans le plan du papier un univers lyrique et onirique. Son style repose sur un geste d'une grande souplesse qui transpose en une figuration néo-surréaliste le souvenir d'une nature. Les formes sont agencées en un ordre organique qui redonne à la stylisation une existence. Graffitis, frottis, décalques s'ajoutent à la symbolique de l'artiste mais l'inspiration prend toujours source dans un monde végétal et minéral.

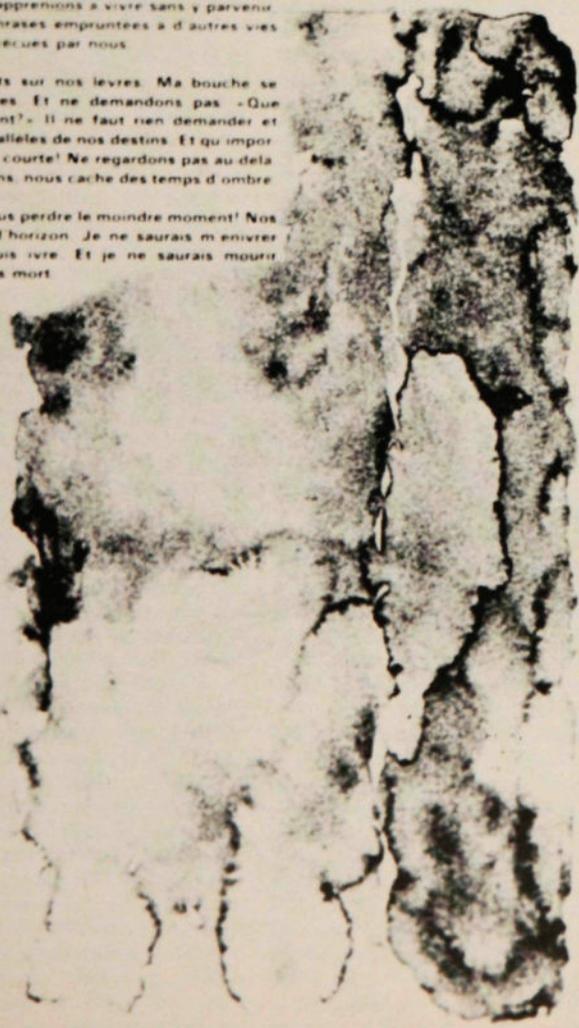
L'audio-vision réalisée par l'O.F.Q., d'après l'Abécédaire mettait en relief l'aspect visuel du document. Il nous permettait aussi d'entendre pour une première fois la voix du poète qui ponctuait d'accents nouveaux le vers et nous faisait découvrir une autre version de sa poésie.

Louise Letocha

Je ne sais pas. Nous apprenons à vivre sans y parvenir
en nous disant des phrases empruntées à d'autres vies
qui ne furent jamais vécues par nous

Les poètes sont morts sur nos lèvres. Ma bouche se
nourrit de nous mêmes. Et ne demandons pas - Que
ferons nous maintenant? - Il ne faut rien demander et
prendre les routes parallèles de nos destins. Et qu'importe
que la distance soit courte! Ne regardons pas au delà
l'horizon, de ses rayons, nous cache des temps d'ombre

Comment oserions nous perdre le moindre moment! Nos
existences ont vécu d'horizon. Je ne saurais m'enivrer
maintenant que je suis ivre. Et je ne saurais mourir
maintenant que je suis mort



"Les îles réunies"

"Je regardais la mer du haut de mes vapeurs
sans me souvenir qu'un instant je fus l'onde. Je
tomberai en pluie sur le temps sans me dire
que l'instant d'avant je me composais de nuages".

Jean Mc Ewen

Dans la revue "Vie des Arts" du printemps '61,
Jean Cathelin avait vu en Jean Mc Ewen, l'un
des grands espoirs du Canada dans le domaine de
la non-figuration lyrique.

Mc Ewen, comme tout artiste sérieux, s'est
longtemps préoccupé à perfectionner un style qui
lui serait propre et à en explorer toutes les possi-
bilités.

Depuis les premières séries des "tableaux
blancs" (1955) qui émanent de la méditation du
tableau matrice, ses oeuvres se relient, bien que,
s'opposant parfois par des détours multiples. El-
les offrent la possibilité de suivre la dialectique
d'un peintre, l'expression qui se dégage de sa
réalité et de sa relation au monde.

De retour à Montréal, après un séjour à Pa-
ris au début des années '50, Mc Ewen en était
venu à cette pureté totale de la monochromie.
Cependant, avec la série des drapeaux (1964) il
affirmait son intention de recourir à une cons-
truction rigide, aux lignes parfaitement marquées.

Pour l'album intitulé "Les îles réunies", Jean
Mc Ewen a opté de nouveau pour les monochro-
mes afin de parvenir à une pureté esthétique su-
périeure.

Se trouvant toujours face à des problèmes de
structure et d'expression poétique, l'artiste ten-
te, avec cet album, de résoudre cette probléma-
tique: "Il ne s'agit pour moi que de rejoindre le
plus adéquatement des résonances intérieures..."

"Les îles réunies", dont le texte et les illus-
trations ont été conçus par l'artiste, a reçu son
lancement officiel le mardi 27 mai dernier au

Musée d'art contemporain. Cet album de 68 pages
se compose de 37 pages de texte illustré, de 46
sérigraphies originales. Le tirage, qui n'est que
de trente exemplaires, nous offre ces albums
sur papier japon antique.

L'événement mérite d'être souligné car des
poèmes, fruit de vingt années de travail et que
pour la première fois Jean Mc Ewen décide de
publier, se retrouvent aux côtés de sérigraphies
originales. Lors d'une première expérience,
dans les années '40, il avait cependant écrit quel-
ques poèmes qui parurent dans plusieurs revues
artistiques.

Après s'être penché sur "Les îles réunies",
il devient aisé de constater que la poésie et les
sérigraphies contenues dans cet album sont en
étroite relation. Tantôt lucide, tantôt perdu dans
le rêve, l'artiste glisse de l'un à l'autre sans
anicroche avec cependant quelques accents d'an-
goisse dans les mots.

La même ambivalence se retrouve dans les sé-
rigraphies. Une réelle atmosphère nous est re-
présentée parfois dense, parfois légère mais tou-
jours nébuleuse. Elle enrobe poésie et sérigra-
phie; cette atmosphère reflète les heures som-
bres ou heureuses qui meublent la vie de l'artiste.

L'éphémère retenu par la phrase et le gra-
phisme traduit bien le projet qu'avait Jean Mc
Ewen d'élaborer en ce qui regarde son art, un
prolongement à l'impressionnisme abstrait. De
plus, les monochromes choisis par Mc Ewen
personnalisent de façon particulière son lyrisme
et la technique employée pour la réalisation de
"Les îles réunies" correspond bien au tempé-
rament changeant de l'artiste.

Nous retrouvons ses monochromes tantôt ha-
billés de noir, de bleu, de vert, de brun, d'argile,
de gris, d'orangé; tantôt se chevauchant doucement
comme des idées, des impressions mal définies.

Le rêve et la réalité, les angoisses et les mo-
ments de bonheur, un cri, un soupir, tout s'entre-
mêle et se complète pour ne faire qu'un mot: la
vie.

Denis Chartrand.

PROCESSUS 75

En mai dernier, sept peintres de Montréal acceptaient de camper leur chevalet, dans le studio du Musée. Une occasion sans précédent leur était offerte, de réaliser une toile dans des dimensions que la contiguïté de leur atelier ne permet pas d'envisager habituellement. L'événement exigeait de l'artiste qu'il quitte l'atmosphère rassurante de son atelier, pour confronter son art avec l'esthétique des autres peintres et de le soumettre au regard du public. Le spectateur lui, allait découvrir les étapes successives de la création d'un tableau, depuis la construction du châssis, jusqu'aux dernières touches du pinceau.

Si l'expérience avait un caractère didactique des plus louables, elle donnait aussi la possibilité d'analyser quelques tendances actuelles de la peinture Au Québec.

La plupart de ces peintres ont été formés dans les écoles d'art de Montréal, ils doivent leur initiation à l'art pictural, à l'étude des mouvements artistiques néo-plasticien et surréaliste. Leur conception de l'objet esthétique repose sur l'acceptation du cadre restant comme délimitation de la surface à peindre. Et l'élaboration ensuit de la composition, s'effectue à partir du principe que la surface ainsi définie, est une aire dynamique où les signes sont soumis à un jeu énergétique au moment d'être apposés sur la toile. Un espace s'élabore ou disparaît selon que la bidimensionnalité du tableau est affirmée ou niée, par la présence trop envahissante des éléments plastiques.

Seul Serge Lemoyne, qui a beaucoup exploité les différen-

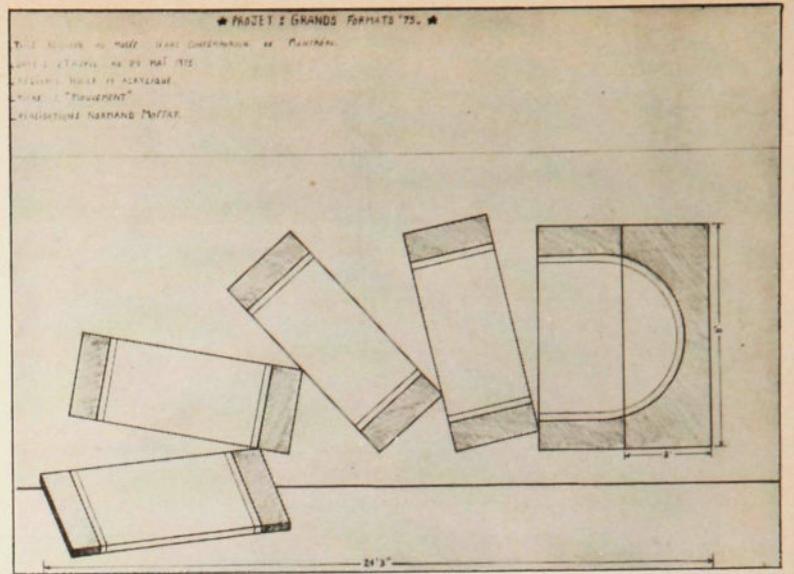
tes formes de l'art de participation par le passé, avait accroché sa toile au mur sans avoir recours au châssis pour la soustendre. Il a d'ailleurs quelque peu réagi à l'environnement du musée, en se manifestant d'abord sur la toile, par l'écriture au pinceau d'un manifeste qui associait la liberté et l'art et pronait les valeurs humanitaires de l'activité créatrice. Il devait dans une seconde toile, pousser plus loin l'art gestuel que nous lui connaissions dans les années 60, en élargissant les coups de brosse en formes larges, et suggestives d'une figuration. Contestation de la culture et affirmation par l'intermédiaire du geste créateur d'un humanisme, semblent être pour Lemoyne les pôles du conflit intérieur que vit l'artiste contemporain.

Moins soumis aux pressions idéologiques, les autres artistes paraissaient plus absorbés par la réalisation même du tableau. L'expression gestuelle sur la toile, de Kiopiny et de Jean, se rattache à l'esthétique de la peinture automatiste mais la répétition systématique du geste qui retient l'émotivité a pour effet de priver le signe de sa vitalité et d'en faire un motif. Chez Kiopiny, la superposition des signes colorés et affirmés, compose une surimpression de grilles qui lorsqu'elle est vue à distance se détache du support. Le peintre avait d'ailleurs senti le besoin de subdiviser la toile en un damier, contre les lignes duquel se butaient les coups de pinceaux. Le morcellement de la surface, ajouté à l'entrecroisement de la touche picturale, formaient une structure idéique qui niait la surface réelle.

Dans la peinture de Jocelyn Jean, le geste plus fébrile laissait transparaitre un certain romantisme que le coloris à la dominante jaune confirmait. Chacun de ces peintres nous faisait reviser les différentes interprétations possibles de l'automatisme.

De Heusch qui reprenait en plus large, une des encre qu'il avait exposé en avril au Musée, a délaissé le pinceau pour le vaporisateur de peinture. Cet instrument permet à l'artiste de contrôler la concentration du pigment sur la surface et d'obtenir des effets vaporeux et transparents. Mais ces taches estompées de bleu et de noir ne doivent en réalité leur présence sur la toile selon de Heusch, qu'au rapport qu'elles entretiennent avec les larges bandes blanches en oblique qui traversent le plan pictural. Structuraliste, la dialectique de de Heusch, repose sur une organisation picturale vectorielle qui oppose le mouvement (blanc) à la fixation de la tache (couleur) sur la surface.

L'expérience esthétique de Boyaner, de Moffat et de Pétry, s'apparente par la manière dont les trois artistes élaborent leur composition à partir de surfaces modulaires. La peinture de Pétry est celle qui évoque le plus le paysage. Les grands mouvements courbes qu'elle appose contre des nuées bleues, ne sont pas tout à fait dégagés de la figuration. Pourtant, les nombreuses études du geste que N. Pétry fait avant d'aborder la toile, devraient suffire à débarrasser le tracé du schématisme pour qu'il devienne signe. L'assemblage des 24 rectangles en un tout, a donné à la compo-



Croquis de Normand Moffat

sition un rythme lent et brisé que le flux et le reflux de la vague a inspiré.

Normand Moffat lui, base l'organisation de son tableau sur un long mouvement horizontal qui est morcelé par la structure polyptique du tableau. Le long plan monochrome est ainsi interrompu et s'ouvre, par un écartement des panneaux, sur un autre espace, celui du mur. Moffat tente de briser la frontière du pictural et de participer à un espace multidimensionnel tout en oeuvrant à partir d'une surface.

L'artiste dans sa manière de peindre alterne également entre deux traitements de la peinture, un consiste en l'application du pigment en aplat, l'autre en une modulation de la matière. Cette facture particulière permet d'équilibrer le géométrisme froid de la forme avec une touche picturale expressive. Son esthétique semble partagée entre deux options, une plasticienne et une autre expressionniste.

L'art de Boyaner dénote une assurance qui reflète une large expérience dans le domaine artistique. Très symétrique et statique, la composition est agencée à partir de deux panneaux quadrangulaires sur lesquels sont alternées, une représentation positive et négative de la forme du carré. Un plan ondulé rompt avec la rectitude de l'organisation et la symétrie est dérangée par une inversion dans le tableau supérieur, du rythme ondulatoire de la ligne. Plutôt constructive de conception, sa peinture a conservé d'une inspiration naturaliste la couleur, et d'une référence au paysage, le plan et la ligne.

Nous avons eu le loisir de faire état d'un processus créateur, par la présence de ces artistes dans le studio et nous pourrions souhaiter que l'occasion se présente à nouveau afin que nous puissions mieux définir l'esthétique de la peinture québécoise.

Louise Letocha



Normand Moffat

Nancy Pétry

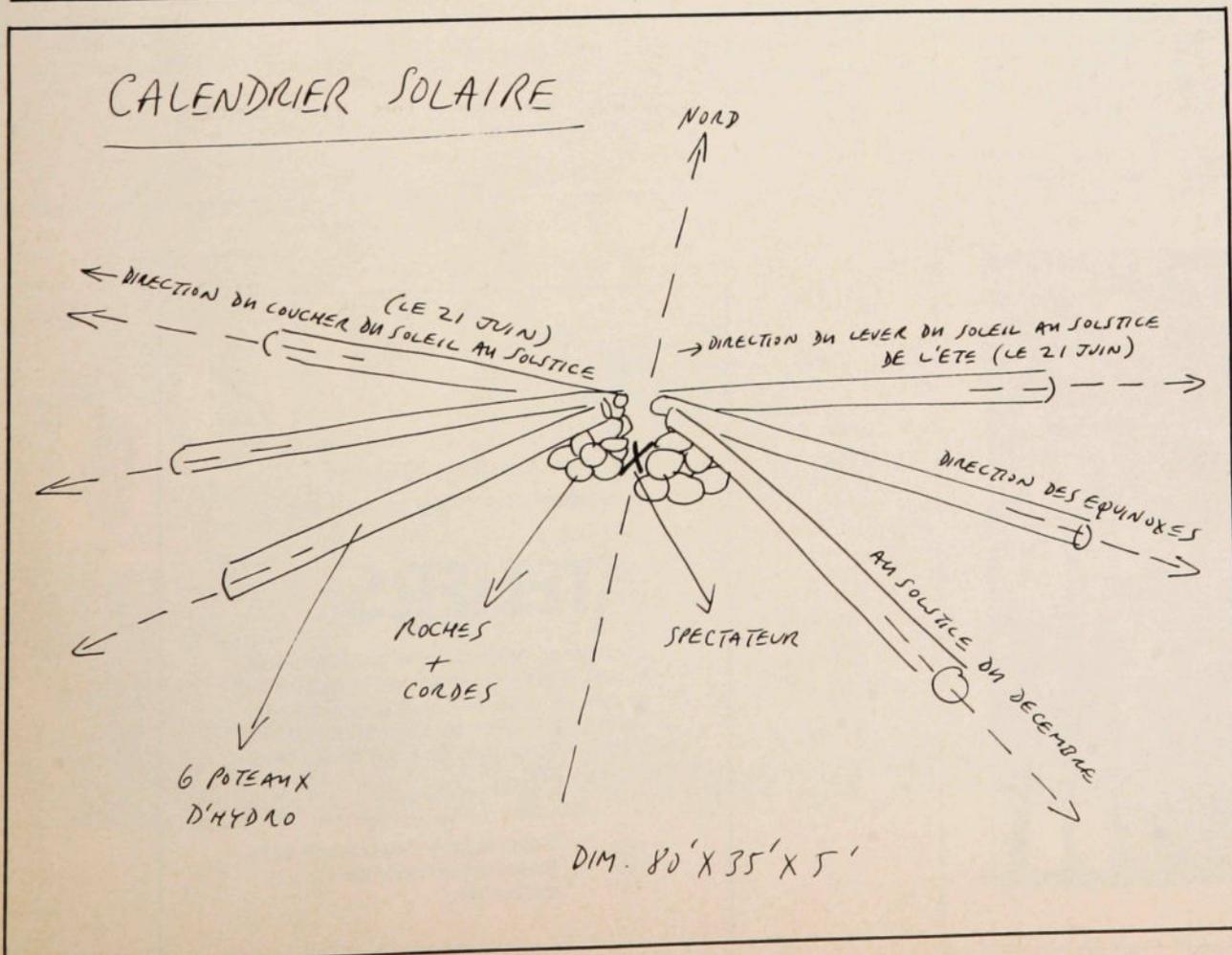
Christian Kiopiny

Jocelyn Jean

Mel Boyaner

Jocelyn Jean

Serge Lemoyne



Croquis de Bill Vazan pour "Calendrier solaire"

CALENDRIER SOLAIRE

Improvisation du groupe de danseurs Shango sur le thème d'une sculpture de Bill Vazan

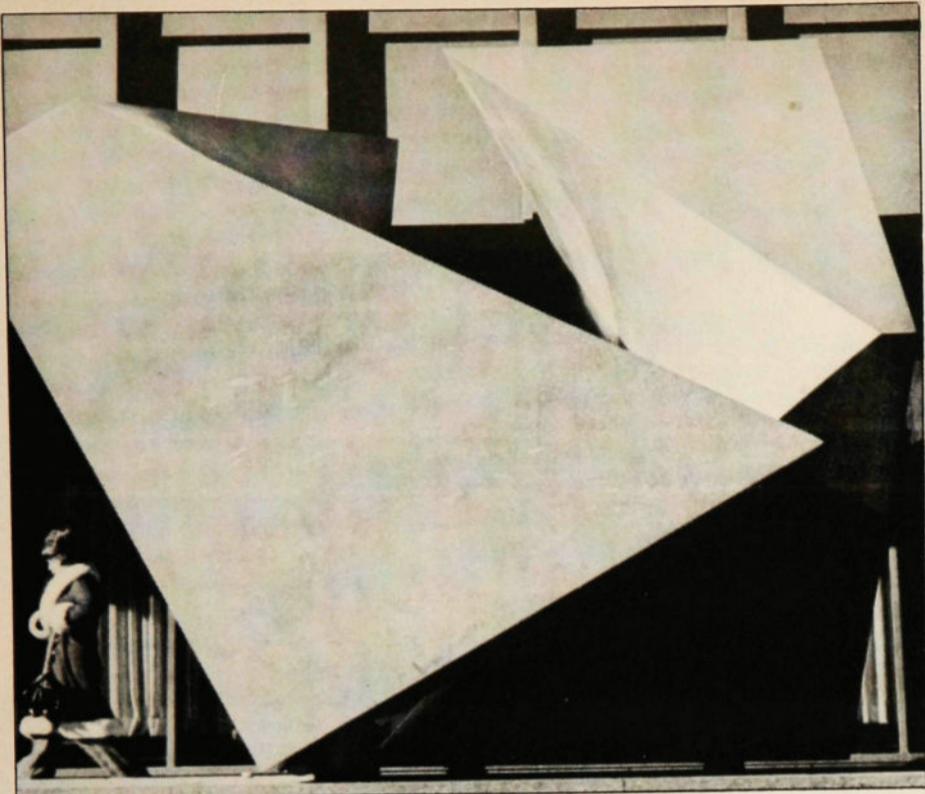
L'idée d'improviser des chorégraphies à partir d'un objet donné, le plus souvent une sculpture, a depuis quelques années déjà fasciné Constantine Darling, qui avec le groupe Shango a réalisé plusieurs projets de ce type. Shango se définit comme un groupement coopératif et multidisciplinaire de type expérimental composé de danseurs, de musiciens et d'artistes invités. Ce groupe s'est déjà manifesté au Musée d'art contemporain, à l'automne 1972, lors de l'exposition de sculptures de Louis Archambault. Constantine Darling, l'un des danseurs les plus actifs de Shango a étudié pendant un an les danses primitives en Afrique. Détenteur d'une ceinture noire en karaté, il rallie les arts martiaux à celui de la danse dans ses chorégraphies.

Le Musée d'art contemporain accueillera donc sous ses auspices les dimanches 27 juillet, 3, 10 et 17 août à 15 heures, le groupe de danseurs Shango qui improvisera sur les parvis du Musée sous le thème "Calendrier solaire", titre d'une sculpture de Bill Vazan exposée à l'extérieur du Musée pendant tout l'été. L'oeuvre de Bill Vazan correspond très bien aux préoccupations du groupe Shango pour les danses primitives et les séances d'improvisation ou de rituels. Les récentes réalisations sculpturales de Vazan sont d'ordre cosmique, il vient de terminer "Chemin du soleil" pour l'Université de Sherbrooke, et il en projette une seconde pour un bureau de poste de Terrebonne qui s'intitulera "Calendrier des saisons".

La sculpture "Calendrier solaire" se présente tel un instrument de mesure primitif, composé de matériaux excessivement élémentaires. Sur chacun des deux amas de pierre situés au centre de la sculpture sont appuyés, tels les rayons d'un cercle, trois poteaux de téléphone qui, par leur pente créeront des ombres changeantes selon la position du soleil. L'objet qui atteint 80 pieds de long, 35 pieds de large, et 5 pieds de haut, dessine six points sur l'horizon; c'est-à-dire trois levers de soleil et trois couchers de soleil correspondant aux équinoxes et aux solstices. (L'équinoxe étant la période de l'année où le jour a une durée égale à celle de la nuit (21 mars, 23 septembre), les solstices étant les jours les plus courts et les plus longs de l'année (21 ou 22 décembre, 21 ou 22 juin).

Cette sculpture ne saurait être complète (disons même fonctionnelle) sans la présence du soleil, mais encore plus elle sera transcendée par la présence des danseurs. C'est donc en plein air que le public est invité à venir participer à ce rituel, un hymne au soleil et aussi une réminiscence du désir éternel de connaître le secret du temps et des saisons; cérémonie incantatoire et joie exaltée du retour des saisons.

Françoise Cournoyer



Sculpture de Charles Daudelin au Palais de Justice.

ART'ÈRES DE MONTRÉAL

Au cours du mois d'août le Musée d'art contemporain offrira au public québécois et aux touristes un regard sur les "Artères de Montréal". L'exposition vise à faire connaître les oeuvres d'art contemporaines qui jaonnent les rues de la ville. On sait que les bâtiments historiques anciens de la métropole ont déjà été mis en valeur de manière très efficace par des organismes spécialisés. Aussi le Musée d'art contemporain a-t-il décidé de proposer un parcours à travers les richesses insoupçonnées qui sont venues améliorer l'environnement urbain au cours des récentes années. C'est donc les murales et les sculptures d'extérieur qui seront valorisées au cours de l'exposition par des documents audiovisuels, des photographies, et des films. Signalons en particulier, le film intitulé "L'inauguration" de l'OFQ qui relate l'installation d'une sculpture en milieu populaire et "Bronze" de l'ONF qui nous permet d'assister au processus de la création chez le sculpteur Charles Daudelin.

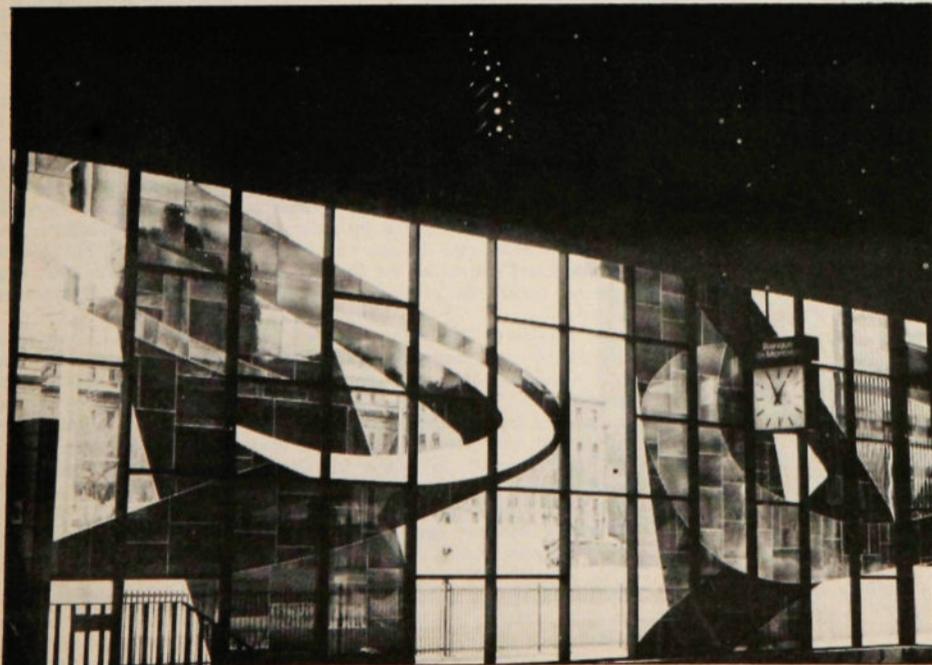
Les peintures murales extérieures sont sans aucun doute celles qui retiennent le plus l'attention, tant par la couleur que par le graphisme, elles rappellent les graffitis qui ont toujours trahi une volonté de rompre avec la monotonie des murs nus. On les retrouve dans la plupart des quartiers, elles sont le reflet de diverses idéologies. Les artistes du groupe "Les petits soleils", par exemple, délaissent le côté purement esthétique et valorisent une approche plus sociale de l'art à travers des thèmes immédiatement accessibles aux gens des quartiers

populaires. D'autres groupes, par contre, réalisent des oeuvres plus abstraites, axées essentiellement sur la couleur ou le dessin. Tous les artistes, quelle que soit leur inspiration, cherchent cependant à sensibiliser le citoyen à son environnement, à susciter une réflexion collective.

Si la peinture humanise l'environnement, la sculpture se définit en rapport avec l'architecture. En effet, il ne s'agit pas "d'ajouter" à la structure architecturale, mais bien de la prolonger. Le concepteur complète l'espace architectural par une oeuvre originale. A cause de son autonomie et très souvent de sa monumentalité la sculpture anime par sa présence l'environnement urbain. Que l'on songe par exemple aux sculptures de Daudelin au Palais de Justice, de Roussil sur la rue Vitré et de Trudeau à Terre des hommes.

Tous les jours sauf le lundi du 9 au 25 août le studio du Musée d'art contemporain sera donc animé des meilleures images de l'art intégré à la métropole, les projections audio-visuelles se tiendront de 14 à 17 heures. Une présentation de sculptures de la collection du Musée et de photographies occupera le studio pendant toute la durée de l'exposition "Art'ères de Montréal" et sera en montre tous les jours de 10h à 18h, sauf le lundi. Le public est invité à rencontrer sur place les animateurs qui ont réalisé le projet.

Anne Boucher
Denis Chartrand
Anne-Marie Côté
Pierre Côté



Verrière de Marcelle Ferron à la station de métro Champs-de-Mars

la
vie des arts

Numéro 80
Automne 1975

**Spécial
Surréalisme**

En vente
dans les bons kiosques

Renseignements:
Revue Vie des Arts
360, McGill Bur. 409
Montréal
Tél.: 861-5488

CALENDRIER

CALENDRIER ACTIVITÉS

9 juillet - 31 juillet

Répétitions des danseurs des Grands Ballets canadiens. Dans le studio du musée, les mercredi et jeudi à 16 heures.

12 juillet - 2 août

Festival international du film sur la danse. Samedis projections à 14.30 hres, dimanches 14 et 16 hres.

27 juillet, 3-10-17 août

Improvisation du groupe de danseurs Shango sur le thème d'une sculpture de Bill Vazan intitulée "Calendrier solaire". Les dimanches à 15 hres sur les parvis du Musée.

9-24 août

Artères de Montréal. Exposition et animation dans le studio du musée. Projections audio-visuelles tous les jours, sauf le lundi, de 14 à 17 heures.

EXPOSITIONS

24 juillet - 31 août

La Nouvelle peinture en France

7 août - 31 août

Peinture soviétique

3 août - 31 août

L'Homme et la mer. Axel Lind et Lennart Nilsson. Peintures et photographies.

7 septembre - 5 octobre

Dessins de Hans Hofmann. Inauguration de la salle, Paul-Emile Borduas. Courtepointes de Joan Baker.

7 septembre - 12 octobre

Peinture naïve d'Haïti.

19 octobre - 23 novembre

Québec '75.



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

ATELIERS

Le journal Ateliers, une publication du Musée d'art contemporain, est préparé et mis en page par Louise Letocha, assistée de Françoise Cournoyer. Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal H3C 3R4.



Dépôt légal - 3e trimestre 1975
Bibliothèque nationale
du Québec.