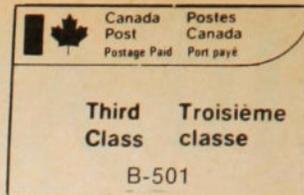


# ATELIERS

## MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN



Volume 4 numéro 5

22 janvier 1976 – 1er avril 1976

25 cents



FRANCINE  
SIMONIN

*Le gardien de la forêt, 1975, (33½" x 41")*

### 29 FÉV. – 28 MARS

Qui n'a pas déjà tenté à travers quelques esquisses de rendre l'éternelle présence de la nature dans des thèmes tels que la terre, l'eau, l'air, le feu: les quatre éléments toujours aussi fascinants et qui n'ont rien perdu de leur potentiel onirique depuis les temps mémorables où les poètes grecs ont chanté leur puissance. Pour Francine Simonin le choix de sujets référant à la nature est délibéré; c'est chez Jung et Bachelard qu'elle a retrouvé ces thèmes universels remis en valeur et approfondis par une connaissance scientifique poussée. Mythes et symboles sont devenus les instruments d'appréhension d'une genèse renouvelée et le thème dominant dans l'oeuvre de Simonin est incontestablement celui du mythe de la création.

Une osmose entre cette thématique et la condition féminine s'opère dans la grande majorité de son oeuvre alors qu'u-

ne authentique présence féminine s'affirme dans les thèmes des eaux-fortes: la femme enceinte, les veuves, les amoureux. Les séries développées en gravure ont permis à l'artiste d'exploiter une réflexion personnelle liée à une quête profonde de soi. Cependant, les chemins qui mènent à la création sont multiples et varient selon les médiums empruntés. Le trait hautement contrôlé dans l'eau-forte trouve une contrepartie beaucoup plus libre et lyrique dans les bois gravés, les sinuosités y établissent les démarcations entre les formes pleines très noires et le fond où les vides blancs laissent parfois la forme reprendre de sa cohésion.

Pour Simonin travailler le bois c'est "se laisser porter" par le matériau au rythme des accidents rencontrés, c'est aussi le respecter pour lui conserver la chaleur et la vie qui l'anime; le bois suppose plus qu'un élément naturel, des quantités de formes sont omniprésentes, prêtes à s'intégrer aux compositions libres de l'artiste. Ce qui apparaît au dé-

part comme un défi, graver des bois de 4 pieds par 5 pieds, devient une sorte d'improvisation joyeuse où le geste du créateur suit les formes suggérées au gré des révélations de la gouge. Les séries des trois dernières années, sur l'eau, la mer, le fleuve, la rivière, la nuit, ont fait place à une suite récente bientôt exposée au Musée: "La forêt."

On pénètre dans l'étrange sanctuaire avec une composition forte intitulée "Le gardien de la forêt". Puis on découvre "L'arbre napolitain" aux formes lourdes et trapues et "Le peuplier", élégant dans ses lignes élancées. "La rose des sables" évoque l'étonnante finesse des strates de la pierre creusée par l'érosion, finesse retrouvée dans les minces lignes conservées au bois. "L'arbre-plante" et "L'Islande" aux formes pleines à peine dégagées ont un souffle de vie comparable aux oeuvres animistes des primitifs. Dans l'exécution de "L'arbre-mère" l'artiste s'est laissée guider par les larges fibres du bois choisi pour cré-

er une bas vigoureuse établissant une unité remarquable entre le matériau et le thème. "L'arbre crucifié" rend une nature torturée et parsemée de formes à caractère humain, alors qu'une promesse de vie et d'abondance anime "L'olivier" où les formes enchevêtrées retiennent une précieuse sève. Les hiéroglyphes anciens sont évoqués dans "La luciole", les formes imbriquées y suivent des linéarités contraignantes. "L'arbre-mort" enfin, se présente comme une apothéose, puissant et superbe dans son mouvement ascensionnel balancé de chaque côté par la retombée des branches.

Un art imprégné de retour aux sources, par ses thèmes ancestraux et le travail à caractère artisanal, nous est révélé dans les bois gravés de Francine Simonin. La présence saisissante de l'encre noire sur papier de riz dans des dimensions monumentales et accentue les reliefs de la forme et rapproche l'art de la gravure à celui de la murale.

F.C.

# 10 ARTISTES BRÉSILIENS

29 FÉVRIER

28 MARS

Plusieurs styles occupent une place importante dans les arts plastiques contemporains du Brésil: l'art figuratif dont les racines se trouvent dans l'art populaire, l'art naïf, les paysages, l'art d'avant-garde expérimental, l'art fantastique, le constructivisme et l'informalisme.

Parmi les tendances soumises à l'influence d'un mode d'expression symptomatique de chaque période, il nous faut attirer l'attention sur les artistes qui, par osmose en quelque sorte, acceptent des idées venues de sources populaires et les transposent sur un plan interprétatif et érudit. C'est précisément le cas de Rubem Valentim dont le constructivisme repose entièrement sur les symboles de la liturgie afro-bahienne.

L'art naïf sous ses diverses formes, depuis le primitivisme jusqu'aux travaux recherchés et subtils sur des thèmes naïfs, est représenté ici par des noms qui évoquent une pureté de rêve — une pureté vaporeuse — dont l'intensité varie, naturellement.

J'ai choisi le mot "paysage" pour décrire un courant étrange à la tête duquel se trouvent Pancetti et Guignard. Le paysage brésilien, tel qu'il est représenté par ses interprètes, constituerait une analyse approfondie et intéressante de l'évolution de l'art figuratif.

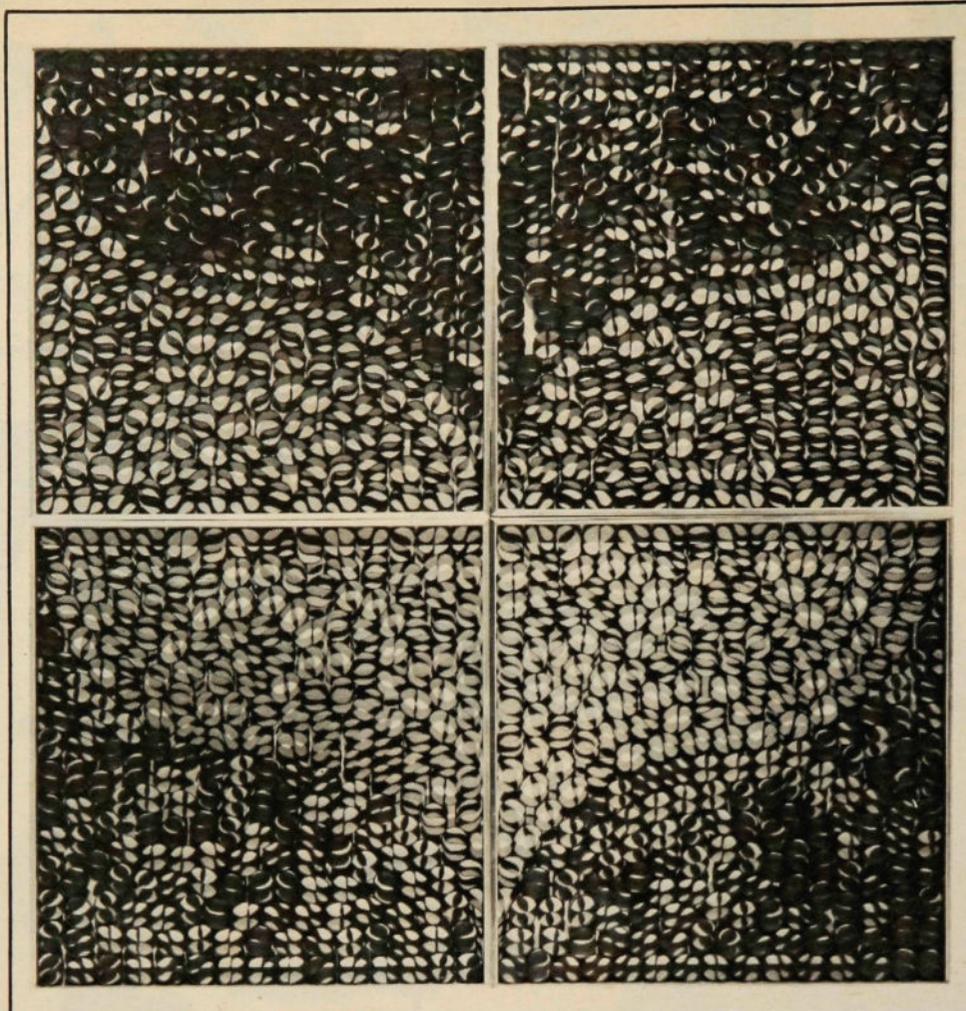
Au cours des années cinquante s'est manifesté au Brésil le mouvement esthétique le mieux préparé et le plus homogène d'un demi-siècle de modernisme. Nous voulons dire par là le concrétisme, complété peu après par le néo-concrétisme. Tous les symptômes, pour épars qu'ils soient, d'un art constructif et géométrique, informent ce mouvement qui a rejeté toute trace de romantisme — même le romantisme de l'art abstrait des gestes, avec les émotions qu'il autorise — et s'est attaché à une conception rationnelle de la réalité. Ce mouvement global et constructiviste a fait naître des talents tels que Toyota, Abelardo Zaluar, Ubi Bava et Ascanio MMM. Ces artistes, parmi d'autres, ont adouci la rigidité de principe des premières théories et rendu possible une initiative créatrice fidèle aux canons essentiels du mouvement. Ils ont également ouvert la porte à des artistes aussi divers que Rubem Valentim et Almir Mavi-gnier.

A la même époque, l'informalisme jouait un rôle important dans la démythification du corps humain. Le geste, le toucher, l'espace sans dimensions, voilà ce qu'expriment des artistes comme Iberé Camargo, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Arcangelo Ianelli, et d'autres encore. Le tracé délicat du dessin oriental est ce qui réunit les membres du groupe japonais de São Paulo, groupe qui est en fait un contingent considérable.

Il nous faut souligner l'importance du fantastique dans l'art brésilien contemporain. Ce courant surréaliste est une des manifestations les plus marquantes de ce pays car il libère et "angélifie" les monstres, il donne aux choses des proportions gigantesques tout en leur prêtant une âme, il entame des dialogues imaginaires et surtout il réfute le réel en autorisant l'incursion de l'hallucination et de l'absurde. Les maîtres du cauchemar se distinguent par l'élégance de leurs sous-univers.

Il existe aussi toute une pléiade d'artistes qui, il n'y a pas longtemps, adoptaient une attitude de non-conformisme radical — depuis la naissance de l'oeuvre d'art jusqu'aux conséquences sociales de la création artistique.

Deux de nos artistes avant-gardistes sont d'indiscutables pionniers: Abraham Palatnik et son art cinétique, Helio Oiticica et le *sensorialisme*. La position du Brésil vis-à-vis des puissances mondiales, qui est celle d'un pays neuf et en pleine expansion, sans influence dans les grands centres du savoir, ne permet pas à ces précédents artistiques de jouer le rôle de prérogatives historiques.



Paulo Roberto Leal *Image 23*, 1973.

Papier en deux teintes de gris, sur aggloméré protégé par du plastique acrylique tumé et de l'aluminium anodisé.

L'avant-garde brésilienne a toujours montré une tendance à faire table rase, à se vouloir iconoclaste, à témoigner d'un manque de respect entêté et agaçant. Néanmoins, de nombreux artistes de premier ordre ont laissé leur empreinte sur ce chemin mouvementé et contradictoire: Ligia Clark, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Paulo Roberto Leal, parmi d'autres.

Certaines tentatives avant-gardistes ont mené à des recherches plus approfondies. C'est le cas de l'art cinétique qui a son origine chez Palatnik et qui se retrouve chez Ivan Freitas et Moriconi.

Osmar Dillon et ses travaux sur le rôle du monde dans l'espace plastique sont un autre exemple de talent innovateur.

Les toiles de João Camara, jeune peintre du nord-est, sont la manifestation la plus importante de la peinture brésilienne au moment où partout dans le monde on met en question et on attaque la peinture. Artiste et critique en même temps, João Camara, "libre des tourments avant-gardistes, crée un monde de tensions et de détente, sans pour cela cesser de sourire. Utilisant le bois et l'huile, poussé par un instinct qui transcende le tour de main, il donne une valeur universelle à un langage plastique enraciné dans le peuple. Dans ses oeuvres, la couleur, le geste, le corps, la composition et la décomposition, la fantaisie et le témoignage — tout confirme un sentiment de solidarité et de communication qui cesse d'être uniquement brésilien pour atteindre presque l'échelle d'un continent. Et parce que ces tableaux nous donnent le sentiment d'appartenir à un continent, ils constituent un grand pas en avant vers l'universalisme. Les dimensions artistiques de João Camara sont un des signes les plus évidents de notre maturité naissante.

Dans ce style figuratif et universel, Antonio Maia, né dans l'Etat de Sergipe, occupe une place de choix. Son oeuvre a pour thème l'ex-voto, objet offert en mémoire d'une grâce religieuse obtenue, et qui est caractéristique de l'intérieur du Brésil. Avec ce thème, traité de manière nette et lumineuse, Antonio Maia a trouvé le prétexte d'une critique ironique puisqu'il symbolise l'homme primitif empiri-

sonné par le délire de la superstition. Ce faisant il a créé une ambiance de beauté et de solitude, d'abandon et de déchéance personnelle.

Parce qu'il a su transposer un certain réalisme provincial au niveau du constructivisme international, Rubem Valentim est un autre représentant qualifié de l'art brésilien contemporain. Les formes qu'il adopte sont dérivées de l'iconographie des cultes afro-brésiliens et sont organisées avec une austérité délibérée. Sous des couleurs neutres, sous des formes emblématiques découpées qui établissent un rapport purement plastique avec le spectateur, on sent cependant palpiter le mystère de ces symboles.

L'informalisme brésilien est représenté par les oeuvres de Tomie Ohtake et d'Arcangelo Ianelli. Chez l'une et chez l'autre l'abstraction d'origine lyrique s'organise en panneaux de matière sensible et synthétisée, l'émotion laissant la place à la re-création d'un espace plastique silencieux.

Les objets de Toyota sont d'une technologie achevée et riches en éternelles tensions. Ce sont peut-être de simples jeux à la recherche d'une perspective optique claire, susceptible de rénover l'image et l'espace. Dans la même veine, et avançant vers le champ électronique, Ivan Freitas prend possession du paysage cosmique et agence, cinématiquement, des stimulants visuels complexes qui illustrent la vérité d'une sorcellerie nouvelle inspirée par la science et non moins surprenante que les archaïsmes sataniques. Entre les mains d'Ivan Freitas la matière reçoit une spiritualité lumineuse, un peu comme le paysage d'un monde vierge à l'instant de sa première aube.

Cette exposition présente Osmar Dillon comme le créateur de la poésie visuelle. C'est lui le poète plastique, le maquettiste d'un poème où le monde est à peu près absent. Le rapport du symbole verbal avec sa représentation graphique, l'emploi de matière nouvelle qui reçoit ainsi une dignité insoupçonnée, voilà le triomphe d'Osmar Dillon.

Paulo Roberto Leal représente un groupe important d'artistes graphiques brési-

liens. Leal s'est servi de papier dès le début (il a commencé sa carrière en faisant de la mise en page pour les catalogues d'exposition); en manipulant ce papier et grâce à l'invention de crochets transformables, il a créé un langage de la plus haute originalité pour sa génération et pour son temps. Dans son oeuvre la beauté sort victorieuse de la précarité de la matière.

Pour finir, Rubens Gerchman représente ceux qui font la fusion de l'expérience nationale et régionale par le biais d'une analyse internationale. Face à face avec le noyau d'une culture transplantée, et mettant cette culture en doute en se servant des armes mêmes qu'elle utilise pour mystifier et endormir les promesses de notre évolution culturelle, Gerchman élabore un poème sur la nature et transforme le verbe en objet, comme une montagne ou une roche. Inspiré par l'iconographie populaire, il a inventé des cartes géographiques, bâti des havres imaginaires, rationalisé les espaces tropicaux à l'intérieur des limites du graphisme en se servant, comme l'écrit une critique "des matières qu'offre une civilisation vulgaire, au nom d'une idée dont le but n'est pas de créer l'insolite pour l'insolite mais de participer à l'âme collective".

Grâce à ces quelques échantillons d'un des moments les plus riches et les plus variés de l'art brésilien, il devient possible d'entamer un dialogue entre notre expérience culturelle et celle des centres lointains (et peut-être plus avancés que nous). Mais il nous reste l'avantage d'un monde qui n'est pas encore découvert, d'un territoire vaste, verdoyant et généreux, obscur et en même temps plein de promesses. La leçon de la tradition et des civilisations qui nous ont précédés nous donne la liberté d'une rumination lente et substantielle à laquelle nous ajouterons nos acides, nos sucres, la résistance de notre nature multiple et magnifique, l'expérience de notre réalité, authentique et nouvelle. Ainsi nous nous tournerons vers un avenir inéluctable.

Waldir Ayala

(Extrait de l'introduction au catalogue de l'exposition)



Yutaka Toyota *Espace-Harmonie*, 1973. Acier inoxydable et plastique.

# MICHELINE GINGRAS

15 JANVIER-22 FÉVRIER

## BLANC SUR BLANC

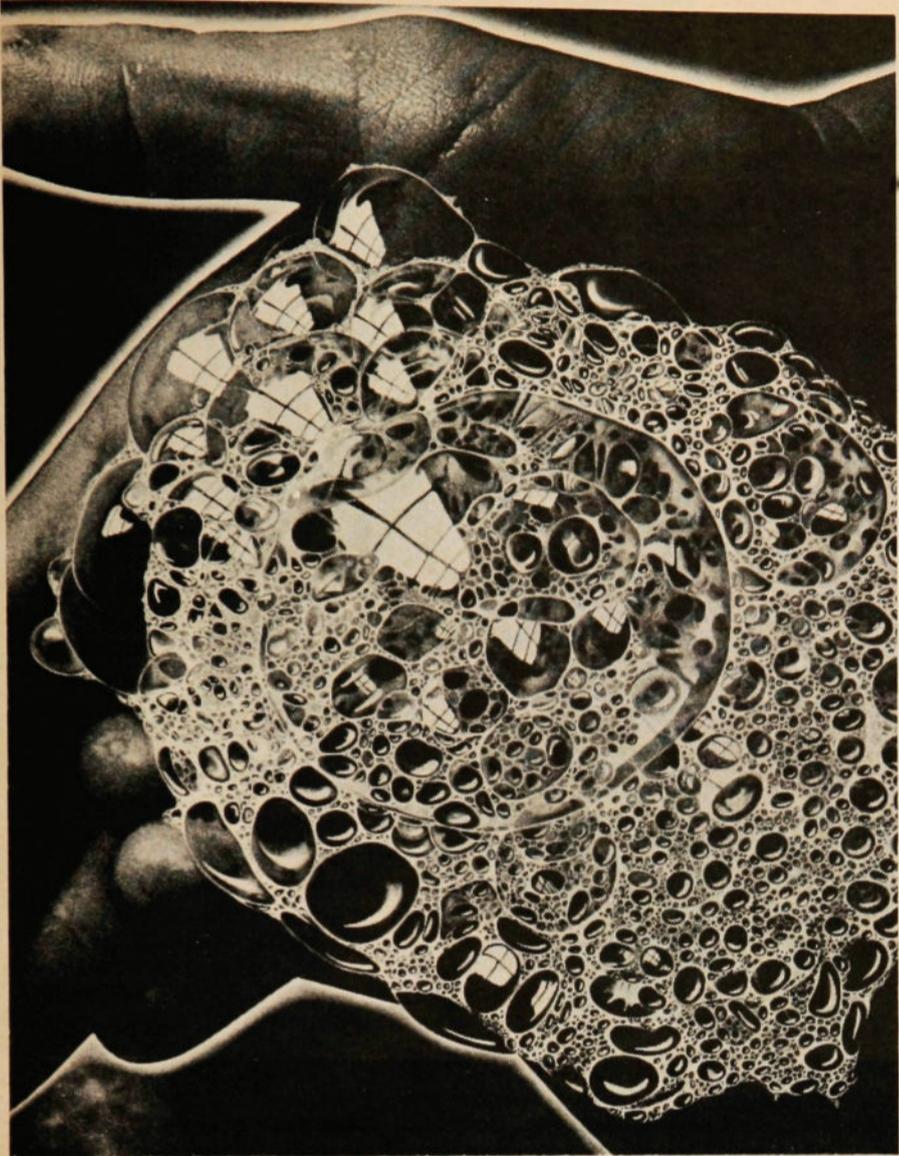
Après une période de recherches intenses avec le photographe Bruce Gilden sur des matières palpables, de préférence blanche (la réunion de toutes les couleurs), je fis une cinquantaine de collages, de compositions de mains et d'objets, préparant ainsi la conception d'une série de peintures que j'intitulai "Blanc sur blanc".

Je sélectionnai sept éléments représentatifs de cette recherche picturale pour enfin amener le spectateur à toucher, par le sens de la vue, des matières qui lui sont très familières tactilement, qui lui apparaissent souvent banales, qu'il a même oubliées à cause de l'habitude de les voir qui s'est déjà créée à l'usage.

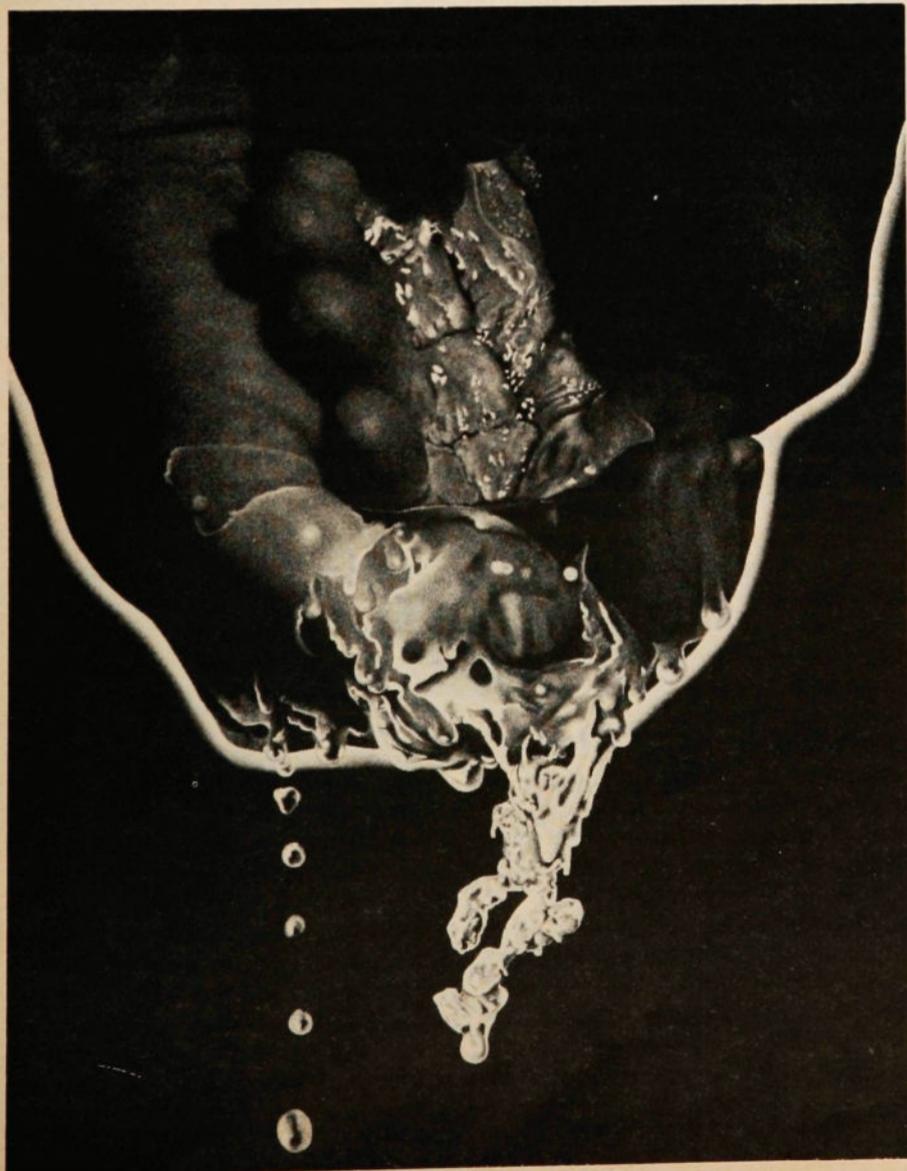
L'idée de jouer avec les dimensions m'amusait, je décidai de rendre par un travail détaillé à l'huile la sensation d'une matière palpable au premier plan, utilisant ensuite la qualité très belle de la photographie à grains très nets au deuxième plan, pour en arriver à cette "aura" qui enveloppe mes compositions de mains et qui sert à dégager le quatrième plan, un fond noir opaque.

Je dédie cette série de peintures à l'éminent homme de science qu'est Jacob Bronowski, l'auteur de la fameuse série d'émissions télévisées "Ascent of Man".

Micheline Gingras



Les bulles, 1975. 62" x 48". Photo Bruce Gilden.



Le liquide, 1975. 62" x 48". Photo Bruce Gilden.

Deux ans après l'exposition "La main mécanique" au Musée du Québec, Micheline Gingras présente une nouvelle série de tableaux intitulée "Blanc sur blanc". Québécoise de naissance (née en 1947) et diplômée de l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1969, Micheline Gingras allait tenter la grande aventure américaine dès 1970. L'expérience lui réussit, car New York lui inspira des séries d'œuvres où la puissance de l'expression de l'artiste apparût très tôt comme une révélation.

Le gigantisme de la ville l'avait tellement frappée qu'elle essaya de ramener l'énorme machine à une dimension humaine, choisissant la main comme premier plan d'une série de compositions (peintures et sculptures) où le tissu urbain demeurait toujours la toile de fond, que ce soit une structure architecturale, un escalier de métro ou un écran de métal. Une symbiose étonnante des différents courants américains s'était opérée: si le gigantisme tenait de certaines œuvres "pop", les détails fidèles du paysage urbain dénotaient l'influence de l'hyperréalisme. Mais à partir de la valorisation de l'objet unique, propre ou premier mouvement, Micheline Gingras avait obtenu des résultats étonnants au niveau de la valeur symbolique. Le motif le plus constant de l'œuvre de Gingras allait devenir une main mécanique "dématurée" faite de plaques de métal et articulée de jointures rigides qui venait s'imposer, envahir complètement l'espace restreint du tableau.

Tantôt dans cette peinture, la main se superposait aussi à un plan d'herbe, de ciel ou de pierres, l'artiste essayant de ramener l'homme à des environnements plus sains. Les effets déshumanisants de la machine furent oubliés pour retourner à des sensations plus naturelles à travers la découverte tactile de matières et de substances; les dimensions des œuvres qui atteignaient 12 pieds à l'époque de la série "La main mécanique" furent réduites à près de la moitié.

Dans la plus récente série une main très caractérisée révélant même ses empreintes nous offre différentes substances à toucher (visuellement): la crème, la pâte, le plastique, la plume, la glace, le liquide, les bulles. Une grande constante se dégage encore, les recherches de l'artiste ont été axées sur des substances blanches et transparentes et la série s'intitule "Blanc sur blanc". L'énormité du motif central est à peine diminuée; cependant des expériences en photographies ont permis à l'artiste de rendre les textures à partir de reports photographiques sur des toiles sensibilisées au préalable. L'opération qui suit est celle qui consiste à peindre en blanc par dessus la substance pour accentuer les qualités de textures de chaque élément.

La virtuosité de la technique ne cède en rien à la sensibilité déployée dans les thèmes. La fluidité du liquide, l'onctuosité de la crème, la rigueur de la glace, le froissement sec du plastique, l'attrayante douceur des bulles et de la plume, la consistance de la pâte, chacune de ses sensations est offerte au spectateur qui visitera cette exposition.

Françoise Cournoyer

# PIERRE MERCURE

FAIT-IL DE L'AUTOMATISME EN MUSIQUE?



Photo: John Max

## CONFÉRENCE 14 MARS À 15 HEURES

De nombreux écrits nous permettent aujourd'hui d'évaluer l'influence qu'a exercée le mouvement automatiste sur l'art québécois. Mais l'étude de l'extension de l'esthétique automatiste à d'autres arts que la peinture et la littérature est beaucoup moins approfondie.

La libération de l'acte créateur comme l'avaient interprétée les Automatistes supposait une modification profonde du mode d'expression qui n'était pas applicable à toute discipline artistique. En musique par exemple, la longue tradition de l'interprétation musicale et ses conventions d'écriture empêchaient le compositeur d'agir avec autant de spontanéité qu'en peinture. L'instantanéité du moment de création se perdait lors de l'exécution de l'oeuvre musicale parce que l'interprète devait suivre les données précises du compositeur. La conquête de cette liberté d'expression sera le fait dans la musique occidentale du détachement progressif d'une conception de l'harmonie tonale et de l'apprivoisement de l'atonalité par les musiciens allemands, Schönberg en particulier, au début du siècle.

Au Québec, Pierre Mercure mieux connu comme réalisateur de l'Heure du Concert à la télévision de Radio-Canada dans les années 50, a aspiré au cours de sa carrière de compositeur à trouver une correspondance musicale à l'esthétique des Automatistes.

Né à Montréal, en 1927, il est encore aux études lorsque le manifeste "Refus Global" paraît en 1948. Il ne demeure pas moins insensible à l'idéologie véhiculée par cet écrit insurrectionnel. Il collaborera d'ailleurs aux chorégraphies de Jeanne Renaud et de Françoise Sullivan pour le spectacle des "Deux Arts", présenté au théâtre des Compagnons de Saint-Laurent en mai 1949. Cependant les répercussions de l'Automatisme sur son oeuvre musicale se feront sentir seulement plus tard, à partir de 1959. Un voyage qu'il fait à Paris en 1957 et en 1958, le met en rapport avec Pierre Schaeffer et le Groupe de Recherches musicales de la R.T.F. Il découvre par leur entremise la technique de l'électro-acoustique, ce qui aura pour effet de modifier sensiblement le langage musical de Mercure. Cette transformation syntaxique est perceptible dans une oeuvre comme *Lignes et Points* de 1964 dans laquelle il obtient d'instruments tradition-

nels des effets sonores semblables à ceux qui sont produits dans les studios de musique électronique. Et même si elle est écrite en partitions, cette composition est basée sur une série de douze sons qui sont regroupés par cellules de trois, quatre ou cinq sons et elle annonce un renouvellement de la forme. L'espace est multiplié et le silence est devenu partie intégrante du temps musical. Pourtant la libération que Mercure recherche ne sera atteinte qu'à l'été 1965, à Darmstadt en Allemagne. Il esquisse alors huit improvisations (*H20 per Severino*) pour plusieurs instruments et laisse l'oeuvre ouverte sans commencement ni fin. L'interprète est soumis à quelques directives mais il doit faire appel à son intuition et à sa sensibilité pour recréer le tableau musical, et sa contribution dépasse la simple exécution.

Malheureusement l'originalité de l'apport de Pierre Mercure à la musique canadienne est peu connue et sa mort prématurée, survenue le 29 janvier 1966, a interrompu cette démarche esthétique.

Une conférence avec audition qui sera donnée au Musée le 14 mars à 15 heures par Mme Lyse Richer-Lortie, aura pour objet de présenter l'oeuvre de Pierre Mercure et de situer les rapports qu'il a eus avec l'Automatisme. La conférencière qui a écrit de nombreux articles sur les compositeurs québécois pour *Contemporary Canadian Composers* (Toronto) en 1975 et pour le *Grove's Dictionary of Music* (Londres), prépare en ce moment une monographie sur Pierre Mercure. Elle a d'ailleurs participé à la réalisation du fascicule du Centre de musique canadienne sur P. Mercure qui paraîtra à la fin du mois de février. Mme Lortie est maintenant professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal après avoir été plusieurs fois lauréate du Festival de musique du Québec et boursière du gouvernement du Québec ainsi que du Conseil des Arts du Canada. Cette conférence ne manquera pas d'intéresser tous ceux qui se sentent concernés par l'évolution de l'art et de la musique au Québec.

Soulignons la collaboration de Louise Laplante du Centre de musique canadienne dans l'organisation de cette conférence.

Louise Letocha

# MONTREAL

## DES ANNÉES 30

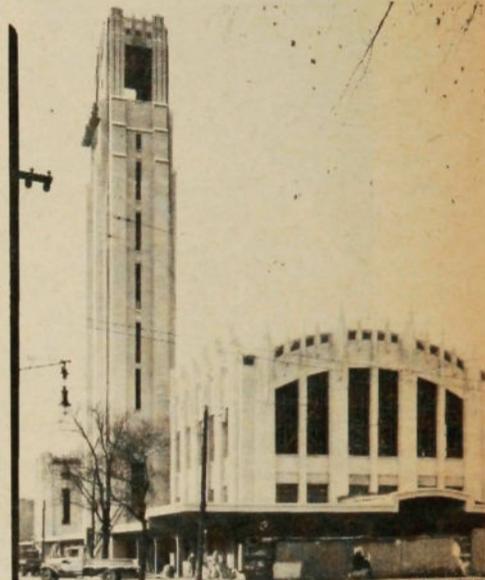
25 janvier - 22 février 1976

En collaboration avec le service d'animation du Musée d'art contemporain, un groupe d'étudiants en maîtrise de la Section Histoire de l'art de l'Université de Montréal présente au studio du Musée une exposition d'une conception inhabituelle. **Montréal des années '30** vise à provoquer une réflexion populaire sur une architecture souvent injustement méconnue. Nous la côtoyons tous les jours, mais l'avons-nous déjà regardée? A la fois trop proche et trop lointaine, elle échappe à notre attention; cette exposition essaiera de nous y sensibiliser.

Quelques exemples, choisis autour de nous, tenteront de définir visuellement les principales caractéristiques de l'architecture moderne de l'époque à Montréal. L'édifice principal de l'Université de Montréal constitue certainement une des plus importantes réalisations de la décennie; sa tour domine la ville et constitue sans doute l'exemple le plus visible de l'architecture 1930 à Montréal. D'autres architectes apporteront des exemples plus modestes mais non moins intéressants. On y retrouvera deux influences importantes: celle de l'art déco français et une autre plus rapprochée du courant puriste.

Pour éviter le piège des expositions traditionnelles qui présentent, sans commentaire à l'admiration publique une série d'oeuvres (tableaux, architecture ou objets) sans les insérer d'aucune manière dans leur contexte culturel et social, nous avons voulu tenter d'évoquer une vie montréalaise que nous n'avons pas connue. Pour nous cette recherche fut une découverte; pour d'autres, elle réveillera peut-être simplement de vieux souvenirs.

Faire revivre une époque, c'est tout un défi. Nous avons préféré nous en tenir à quelques aspects particuliers qui serviront ainsi à suggérer l'ensemble. Les moyens de communication, les grands magasins, ainsi que la vie littéraire ont retenu notre attention. Des documents et des photos anciennes permettront de retracer l'évolution des transports en commun. Des noms de revues et de journaux depuis longtemps oubliés ressurgiront. Des cinémas en voie de démolition re-



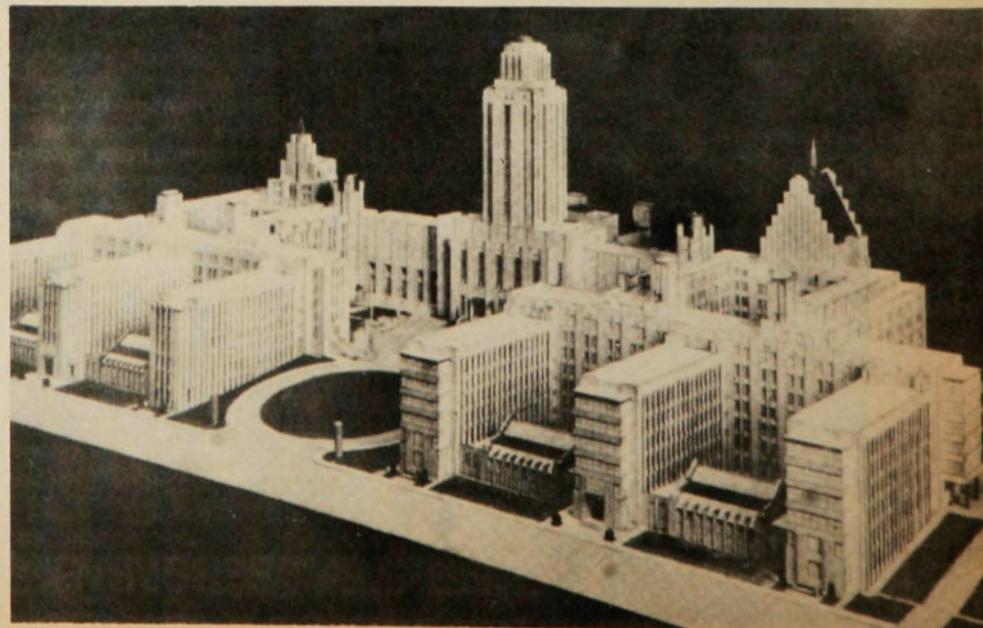
Marché Atwater, architectes: L. & P. Lemieux, 1933.

trouveront un bref moment de gloire. Les pionniers du film québécois seront représentés par des oeuvres de Maurice Proulx et d'Albert Tessier qui apportent un témoignage régionaliste en contrepoids de la poussée urbaine. Quelques objets quotidiens, puisés dans les collections montréalaises viendront compléter un panorama qui, loin d'être exhaustif, veut surtout stimuler la curiosité et la compréhension.

Nous avons voulu partager avec le grand public notre enthousiasme et notre prise de conscience visuelle. La tenue de l'exposition **Art Deco 1925-35** nous en a fourni l'occasion et un point de départ stylistique. Il nous a paru intéressant de juxtaposer le **Montréal des années '30** aux objets de luxe de la production européenne et américaine.

Les deux expositions se tiendront au Musée d'art contemporain à compter du 25 janvier. Des visites commentées seront disponibles. Un dossier publié par le Musée d'art contemporain à la fin de l'exposition présentera les conclusions de la recherche.

Les étudiants du Séminaire  
HAR 6020 en  
Histoire de l'art,  
Université de Montréal.



Université de Montréal, architecte Ernest Cormier.



Jacques Delamarre, cache-radiateur en bronze, 1929.

Même ceux qui croient connaître un peu la question sont en général bien en peine de donner d'un sujet aussi difficile à cerner que l'Art Déco, une définition succincte et pleinement satisfaisante. Sans doute pourrait-on du moins situer l'Art Déco grosso modo en le présentant comme le style d'ornementation, d'architecture et d'arts décoratifs et appliqués qui, dans la période de l'entre-deux guerres, prit naissance à Paris, pour ensuite s'étendre, en se diversifiant toujours plus, à travers l'Occident. Mais l'Art Déco est bien autre chose encore: un moment de l'évolution artistique qui, s'arrachant aux valeurs traditionnelles, marquait la transition au modernisme.

On relève en fait dans l'esthétique déco deux aspects plus ou moins caractérisés selon la période ou le pays auxquels se rattache tel objet considéré. Si dans certaines créations l'éclat des étoffes, des matières rares, la facture irréprochable, peuvent apparaître comme autant de résurgences d'époques aimables qui faisaient de l'amour du beau métier une vertu, et du luxe un état d'esprit, on retrouve dans d'autres la simplicité et l'affinement des formes qui déjà préfiguraient l'âge de la fabrication en série.

En réalité, ce qu'on a appelé l'Art Déco—du nom de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes qui se tint à Paris en 1925—est un amalgame de styles, le visage d'une époque mouvante, effervescente et fertile durant laquelle toutes sortes de mouvements et de courants souvent contraires se créèrent et s'interpénétrèrent pour finalement se refléter jusque dans les moindres facettes de la vie. L'Exposition devait se tenir à l'origine en 1916, mais la guerre intervenant sur ces entrefaites obligea à la reporter d'année en année, et c'est avec un programme à peine modifié qu'elle eut finalement lieu quelque dix ans plus tard. Entre temps, s'étaient constituées, en Hollande en 1917, en Allemagne en 1919, les écoles du Stijl et du Bauhaus.

Ces mouvements s'étaient déjà gagnés en 1925 des adeptes outre-frontières et leur influence, se conjuguant à celle des courants artistiques nouveaux tels que le Cubisme, le Cubisme synthétique, le Futurisme italien et d'autres encore, gagna jusqu'à l'architecture et, bien sûr, la décoration intérieure. De là vient que l'art déco ait pu être assimilé au mouvement moderne. Cependant, s'il est vrai que l'Art Déco et le Modernisme se rejoignent dans une même usurpation de motifs cubistes—produisant parfois ce qu'un critique a pu appeler une espèce de géométrie mal digérée—du moins se distinguent-ils l'un de l'autre de par les intentions, soit: dans l'un, le souci de renouer avec les grandes traditions pour y retrouver la fidélité au Beau et au Bien-Fait, et, dans l'autre, le désir fondamental de modeler une esthétique sobre s'appuyant sur la fabrication en série pour répondre aux exigences d'une société nouvelle. Il faut dire aussi que ces emprunts, qui nuancèrent plus qu'ils ne changèrent la tendance foncièrement ornementale du style déco, ne tenaient pas à des raisons de structure, mais répondaient uniquement à la recherche de l'"effet décoratif".

Au reste, c'est bien là la seule chose qu'avaient en tête ces premiers artistes déco avant la lettre qui, dans les années d'avant la première guerre mondiale, se souciaient bien plus d'établir un style harmonieux relevant de la tradition, que de "faire neuf", voire de mettre l'esthétique à la portée de tous. S'inspirant de certains principes Art Nouveau posés vers 1900, dédaigneux de la grande diffusion mais éclectiques, ils tendent essentiellement au luxe et au chic. Ils trouvent clientèle d'abord auprès du monde de la mode, notamment du couturier Paul Poiret (qui lui-même ouvrira un atelier de décoration, *Martine*, à quelques années de là) et de son maître à penser, Jacques Doucet, qui en 1912 substitua au décor XVIIIe siècle de son appartement de Neuilly un ameublement commandé spécialement aux artistes déco de l'époque.

La création à Paris en 1909 des Ballets russes de Diaghilev vient opportunément pour Poiret donner un singulier éclat à un exotisme mis à la mode dès le tout début du siècle; depuis, en fait, la parution à Paris, dans les années 1896 à 1904, des contes des *Mille et Une Nuits*. Cet orientalisme, dont le ballet "Shéhérazade" de 1909 marquait l'apogée et qui trouvait son apothéose dans les féériques décors russes, turcs et orientaux dans lesquels Bakst et Benois mêlaient en audacieuses combinaisons les rouges, les orangés et les roses, les verts et les bleus, enrichit assurément les arts décoratifs de l'époque, mettant de la fantaisie dans les couleurs, les motifs et jusque dans la forme des objets.

Au lendemain de la guerre, la paix revenue, le sentiment que la vie a repris son rythme insouciant des années antérieures, les fêtes dont on s'étourdit dans l'ivresse de la victoire, tout en France concourut à ramener l'intérêt vers la décoration d'esprit artisanal et à faire du foyer le symbole d'une nouvelle prospérité. La guerre avait cependant introduit des changements, que beaucoup de décorateurs se refusaient encore à voir: les progrès des transports invitaient aux déplacements plus fréquents; la relative rareté des matériaux de construction entraînait l'architecture vers une généralisation des appartements à loyer, dont l'exiguïté par rapport aux hôtels particuliers de naguère exigeait un décor plus sobre, des meubles moins encombrants et plus faciles à entretenir. Entrevoyant déjà quel avenir annonçaient ces changements, réceptifs à ce qui se faisait outre-frontière, et en particulier aux travaux du Bauhaus allemand et de l'école viennoise du Werkstätte, une poignée d'artistes, d'architectes dont Le Corbusier et Pierre Jeanneret, préparaient, dans l'incompréhension générale un art de vivre "universel" qui rompait avec toutes les conventions. La plupart des créateurs de style, cependant, se voulaient défenseurs d'une esthétique essentielle française qui, reniant les excès des tentatives du début du siècle, serait aussi rationnelle qu'harmonieuse. C'est pour répondre à cet objectif que s'établit en 1919 la Compagnie des Arts Français qui, sous l'emblème de la corbeille de fruits et de la guirlande de fleurs, réunit autour de Louis Süe et d'André Mare un groupe d'artistes qu'une entreprise commune avait déjà associés à André Mare en 1912, et qui se proposent dès lors d'apporter au décor

des "qualités de clarté, d'ordre et d'harmonie".

C'est à cette recherche de la mesure dans le luxe que s'attachaient les dessinateurs de meubles qui, des témoignages du passé, retiennent surtout l'amour du "beau métier", de la confection artisanale. Certaines de leurs créations comptent assurément parmi les plus belles pièces que la France ait produites depuis la fin du XVIIIe siècle. Mais l'architecture du meuble n'était pas seule en cause, et c'est le plus souvent au choix des matières, et à leur combinaison, que ces créations devaient leur originalité. Aux superbes bois exotiques, comme l'ébène de Macassar, le palissandre, le bois de rose, l'acajou, l'amboine, le bois de violette, le sycamore, le citronnier et l'orme, offrant toute une gamme d'effets moirés, tigrés, mouchetés ou ondés, les créateurs de style alliaient en savantes oppositions le galuchat, la laque, l'ivoire, l'écaillé ou la nacre, ou jouaient des contrastes du verre et de métaux comme l'argent, le fer, le cuivre, l'aluminium ou l'acier poli. Rien ne semblait trop somptueux pour la clientèle d'élite que visaient les ardents défenseurs de ce style, et en particulier Follot au Bon Marché, Maurice Dufrene aux Galeries Lafayette et Paul Iribe (dont les élégantes créations disaient assez son adhésion à l'Art Nouveau), ainsi qu'une phalange d'artistes en vogue tels Süe, Mare et Véra, Jaulmes, Desvallières, Charles Dufresne, Marty et Marinot, qui remettaient à l'honneur les traditions de confort et d'élégance des styles Louis XVI et Louis-Philippe.

Sans doute les plus brillantes réussites à cet égard furent-elles le fait d'Emile-Jacques Ruhlmann. Nul n'a su mieux que lui ranimer la grâce du Louis XV en conciliant la pureté des lignes avec les matières les plus riches. Habillés de placages d'amboine, d'amarante, de palissandre, d'ébène macassar, rehaussés de galuchat, d'ivoire ou de maroquin, les meubles qu'il créa à partir de 1913 introduisaient un style d'une suprême élégance, dénotant chez ce grand créateur un sens très élevé de l'harmonie et du luxe. Nombre de ses réalisations sont à vrai dire de purs chefs-d'oeuvre, qui ne le cèdent en rien aux plus splendides témoignages des styles passés.

(extrait du catalogue de l'exposition)

**Mario Amaya**  
Directeur du New York Cultural Center



René Lalique, cinq verres, avant 1930.

**AFFICHES DESSINS ÉCRANS ESTAMPES LIVRES MEUBLES ORFÈVREURIE  
PEINTURES PORCELAINES POTERIE SCULPTURES TISSUS VERRE**

# DERRIÈRE LA GRANDE MURAILLE DE CHINE

25 JANVIER-22 FEVRIER

Jugée, exploitée, véhiculée à travers des schèmes qui lui sont étrangers, la photographie demeure après 150 ans d'existence, sauf peut-être aux Etats-Unis, entourée d'une certaine confusion, d'un certain malaise dont les premiers responsables sont les contrôleurs de la culture. Les critiques eux-mêmes entretiennent l'ambiguïté par le manque de références spécifiques et par des critères de jugement qui appartiennent à d'autres disciplines. Il nous faudrait avoir appris un nouveau vocabulaire, avoir acquis une nouvelle forme de pensée pour pouvoir exorciser nos connaissances afin d'obtenir un regard neuf, sans préjugé sur le sens réel de la photographie et sur ce qu'elle représente véritablement dans notre société sur le plan culturel. La réponse doit être originale et propre à la photographie même. Certes, ses titres de noblesse sont peu nombreux mais c'est peut-être mieux ainsi car cela nous mène au point zéro de l'apprentissage. L'exposition **DERRIÈRE LA GRANDE MURAILLE DE CHINE** doit être vue et perçue pour ce qu'elle est: un document historique. Il suffit de lire attentivement les textes qui accompagnent l'exposition pour réaliser que le but ultime de chacun des photographes n'était pas au départ de faire une oeuvre d'art mais de documenter aussi fidèlement que possible la vie d'un peuple lointain, inconnu et insondable mais qui, tout compte fait, n'est pas si différent de nous.

**DERRIÈRE LA GRANDE MURAILLE DE CHINE** témoigne des changements profonds qui ont secoué la Chine entre 1870 et 1970. Près de 144 images retracent cent ans de l'histoire humaine, sociale et politique de ce pays, mais les changements qui sont survenus durant cette période sont si grands que l'on pourrait croire que ce sont 1000 ans qui nous sont présentés. On découvre à la fois une Chine impérialiste et féodale, vieille de plusieurs milliers d'années, et le nouveau régime qui s'est dressé à sa place. Les images sont pour la plupart de très grande qualité. Les auteurs n'étaient pas tous des photographes professionnels mais les circonstances dans lesquelles ces photos ont été prises sont tellement exceptionnelles qu'elles leur confèrent une valeur historique et documentaire inestimable.

Nous ne sommes pas en présence d'une analyse historique exhaustive de la Chine. Plusieurs éléments manquent du fait que la vision vient de l'extérieur et non de l'intérieur; il n'y a pas une seule photo prise par un photographe chinois. Toutefois, le montage est fait de telle sorte que les événements ne sont pas isolés les uns par rapport aux autres et l'on peut reconnaître à travers l'ensemble de l'exposition une continuité logique et inévitable du cours de l'histoire. Les images de John Thomson, prises autour des années 1870, ainsi que celles de C.E. Lucas, réalisées au début de notre siècle, nous montrent les derniers moments d'une Chine féodale qui ne connaît pas encore Mao. Edgar Snow et Helen Foster Snow (Nym Wales) ont vécu la longue marche, photographiant le territoire et les chefs communistes, brisant par la même occasion un blocus des nouvelles qui était imposé depuis neuf ans par la Chine nationaliste de Chiang Kai-shek. Robert Capa a découvert la guerre sino-japonaise en 1938. Henri Cartier-Bresson a photographié les moments qui ont vu le pouvoir en Chine passer aux mains des communistes. Il a illustré, de même que Marc Riboud et René Burri, les vingt années subséquentes qui ont été les témoins de l'émergence d'une Chine nouvelle guidée par Mao Tse-tung. L'exposition **DERRIÈRE LA GRANDE MURAILLE DE CHINE** nous met en face d'un événement social et politique d'une importance majeure, un de ces moments "qui



① "changer la face du monde" est représenté photographiquement.

L'exposition **DERRIÈRE LA GRANDE MURAILLE DE CHINE** fut inaugurée au Metropolitan Museum à New York le 15 février 1972, soit juste une semaine avant la visite du Président Nixon en Chine. Organisée et montée par Cornell Capa, président du International Center of Photography à New York et du International Fund for Concerned photography, organisme à but non lucratif qui se consacre à la promotion de la photographie documentaire, l'exposition venait remplir un besoin impérieux de démystification d'une Chine qui représentait encore à l'époque pour le monde occidental, à l'exception de quelques historiens et spécialistes, une Chine ennemie, barbare, insolite, distante et inhumaine qui nous avait été imposée depuis notre enfance. Somme toute, le péril jaune était toujours viv...

Le succès inouï qui entoura l'exposition, environ 200,000 personnes l'ont visité au cours des cinq mois qu'elle est restée à New York, démontrait cette nécessité urgente de connaître davantage et de voir soi-même les us et coutumes de ce peuple mystérieux. L'arrivée récente de la délégation chinoise à l'ONU et le voyage de Nixon, qui de surcroît fut télévisé durant la majeure partie de son séjour, alimentaient cet appétit. Aujourd'hui, la situation de la Chine est différente, les gens en ont une plus grande connaissance et le mystère s'est légèrement estompé mais l'ampleur de l'exposition, la qualité des images et du montage en font un évènement

major dans le domaine de la photographie.

Que le Musée d'art contemporain présente cette exposition il y a lieu de se réjouir; et malgré que nombre de photographes québécois remettent en question la valeur des expositions comme moyen de présentation et véhicule de leur travail, remise en question que nous endossons, nous espérons que cette présentation de photographies au Musée ouvre la porte à d'autres activités possiblement moins prestigieuses, mais susceptibles d'engager le dialogue avec les photographes.

**Denyse Gérin-Lajoie  
du Magazine OVO**

*Manifestation contre l'ingérence des Etats-Unis au Congo, Place T'ien An Men à Pékin. 1964  
Photographie de René Burri. (1)*

*Le Prince Kung, sixième fils de l'empereur Tao Kwang, qui régna de 1820 à 1850, âgé d'environ 40 ans lors de la prise de cette photo en 1870. Peu connu en dehors des limites de la cour avant 1860 c'est le prince Kung qui alla rencontrer les ministres des Puissances alliées et négocier les conditions de paix quand l'empereur s'enfuit du Palais d'été.  
Photographie de John Thomson (2)*

*Un vieillard déconcerté recherche son fils alors que les nouvelles recrues appelées sous les armes par le gouvernement du Kuomintang s'acheminent vers la défaite. 1949  
Photographie Henri Cartier-Bresson (3)*

*Le président Mao Tse-Tung dans une pose caractéristique, cheveux longs et casquette de travers, écoutant attentivement les questions de Helen Foster Snow.  
Photographie de Helen Foster Snow. (4)*



15 JANVIER  
22 FÉVRIER

L'origine des Peuls est inconnue. Pour les uns, ils seraient originaires du Fouta Djallon, Massif montagneux de Guinée. Pour d'autres ils seraient les descendants de la Reine de Saba et trouveraient leurs origines au Yémen. Ces hypothèses paraissent toutes plus ou moins fantaisistes et même les études ethnographiques n'ont pas pu définir précisément l'origine des Peuls. Si le groupe ethnique est géographiquement très répandu, le groupe linguistique l'est encore plus, et on compte environ 20 millions d'individus parlant la langue peul entre l'Atlantique et l'océan Indien. Les Peuls Bororo, groupe distinct dans la race peul, se disent les seuls vrais Peuls. C'est probablement faux. Ce qui est probablement vrai, c'est qu'ils sont encore les seuls à vivre à la manière de leurs ancêtres n'ayant fait aucune concession au modernisme, malgré les chocs culturels successifs qu'ils ont dû subir depuis le début du siècle: d'abord la pacification française qui devait détruire tout l'équilibre socio-politique qui existait entre les diverses ethnies. Ensuite la colonisation et enfin la récente accession à l'indépendance des divers Etats africains. Les



Photo: Jean-Marie BERTRAND

## PEULS, PEULS BORORO OU WODAABE

Peuls, Bororo semblent être passés avec une étonnante désinvolture à travers tous ces événements qui ont par ailleurs ébranlé sinon détruit bien des cultures. Pourquoi?

Les Peuls Bororo savent d'où ils viennent. Ils descendent de la vache qui elle-même est sortie de l'eau, d'un endroit où la surface d'eau est immense — le lac Tchad? La mer Rouge? Nul ne sait. Autre atout, les Peuls Bororo n'ont jamais transformé leur mode de vie. En effet ils vivent encore aujourd'hui tout comme il y a six mille ans quand ils peuplaient le Sahara. Nourrissant un amour démesuré pour leurs vaches Bororodji (d'où le nom français de Peul Bororo, les Peuls Bororo s'appellent eux-même Wodaabe), ils ont été obligés de nomadiser constamment en quête de pâturage pour leurs gigantesques troupeaux. Ils se distinguent ainsi des agriculteurs qui s'étaient fixés à une terre pour laquelle ils avaient sué sang et eau, pour la fertiliser. Les Wodaabe restèrent libres, tandis que les sédentaires durent se mettre sous la protection des guerriers Touareg qui ne manquaient pas d'abuser de cette situation. Les Wodaabe, attachés à leurs troupeaux restèrent indépendants de toutes considérations de productivité et de protection. Leur indépendance était assurée du fait même de leur mode de vie. Économiquement indépendants, les Wodaabe ont pu sauvegarder leur culture, cette culture qui n'évoluant pas dans le contexte socio-économique des cultures voisines,

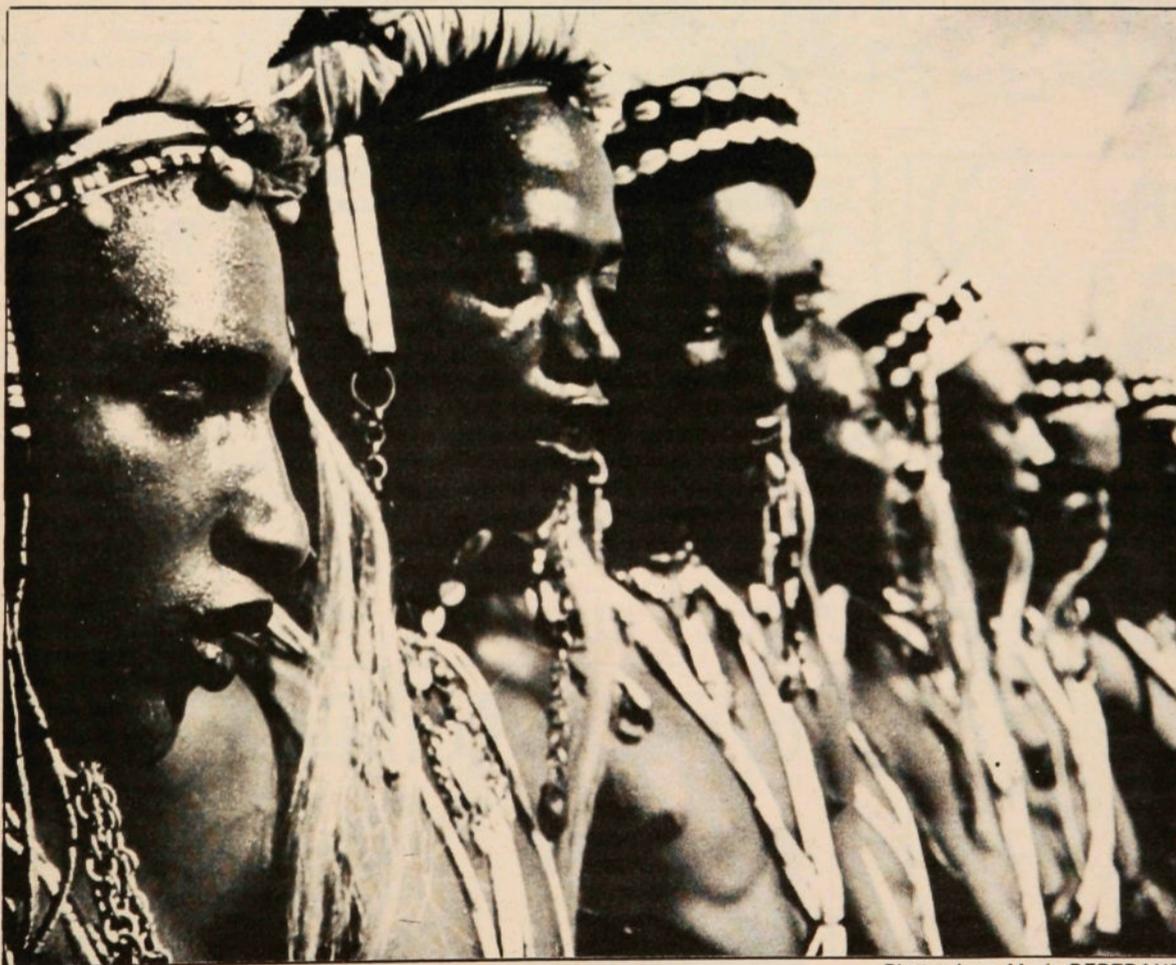


Photo: Jean-Marie BERTRAND

nes, a pu se préserver des ingérences étrangères.

Mon premier contact avec les Peuls Bororo date de 1970. Les deux dernières années de sécheresses ne les avaient pas trop affectés. Plus mobiles et meilleurs éleveurs que les Touareg, ils avaient subi peu de pertes de bétail. Ce premier contact fut extraordinaire. Les

Wodaabe étaient encore heureux et le montraient.

J'entrepris de photographier leurs us et coutumes et m'attachai plus particulièrement aux modes d'expressions: d'abord, le geste dans la vie de tous les jours (surtout dans les relations homme-troupeau), ensuite, le vêtement, la bijouterie et enfin la danse. La danse est un élément

important dans la vie des Peuls Bororo. Durant la Cure Salée, manifestation qui dure de 2 à 3 mois lors de la saison des pluies, les divers groupements se rassemblent avec leurs troupeaux dans un périmètre géographique favorable à l'alimentation du bétail. C'est alors que se font les baptêmes et les mariages, les réconciliations et

les nouvelles ententes. C'est la fête. Ces fêtes sont d'une importance primordiale pour le maintien d'un équilibre socio-politique entre les divers groupes Peuls Bororo.

J'ai découvert chez les Peuls Bororo une civilisation d'une grande cohérence, où les règles sociales sont très peu répressives, où la liberté de l'individu est quasi totale, et ses possibilités d'expression illimitées dans le cadre d'une assemblée d'hommes dont la cohésion est primordiale pour la survie du groupe. Les conflits de générations semblaient inexistantes. Entre 15 et 25 ans, les jeunes garçons et filles se consacraient exclusivement à l'amour et à la danse, laissant la garde des troupeaux aux jeunes et aux vieux. Ces danses n'étaient pas la simple répétition de danses folkloriques, de danses anciennes, mais une perpétuelle création de nouveaux gestes et mouvements, de nouveaux maquillages et de nouvelles grimaces, selon un canevas appartenant à la tradition.

Aujourd'hui, la sécheresse ayant anéanti le cheptel, les Wodaabe sont obligés d'accepter l'aide venant de l'extérieur. L'équilibre Homme — Animal ayant été détruit, l'identité culturelle d'un peuple nomade disparaîtra petit à petit pour se fondre dans les divers courants d'idées d'une nation en devenir.

Ce n'est ni bien, ni mal, c'est autre chose. Mais bientôt nous ne verrons plus jamais le Gereol, le Yake, ces danses fascinantes que j'ai tant aimées.

Jean-Marie Bertrand

# 36 GRAVURES DE JOAN MIRÓ

29 FÉVRIER-28 MARS

Joan Miró, tout comme son compatriote catalan Pablo Picasso, est l'un des quelques artistes qui ont contribué à définir les problèmes et à établir les principes esthétiques de l'art du XXe siècle. Il a libéré la forme picturale et, à cet égard, seul Kandinsky a peut-être joué un rôle aussi important. Avec Miró, le monde fermé de l'abstraction reçoit un air neuf et s'éclaire d'une lumière méditerranéenne. C'est son pays natal, avec ses images isolées et ses motifs denses, qui inspire et oriente son oeuvre.

La poésie de Miró puise sa source en Catalogne et en Espagne. Les objets y semblent à la fois proches et lointains dans l'air bleu et vibrant. Dans cette atmosphère troublante, le monde visuel semble se défaire en fragments et se recomposer selon les affinités bizarres et avec d'étranges proportions. Seul le noir immatériel des ombres simplifie et unifie cette terre.

Miró exprime l'essence visuelle de la terre espagnole: le roc primitif, la couleur sensuelle sans luxuriance, la lutte innombrable des formes organiques sur un fond permanent de désolation. A partir de ces éléments et de sa conscience de la lutte des hommes, Miró a créé une oeuvre à la fois fantaisiste et sérieuse. Ses peintures et ses sculptures palpitent de métamorphoses: tout semble en voie de devenir autre chose, mais il reste le sentiment de la permanence du roc et du ciel. L'oeuvre de Miró constitue une affirmation de l'individualité, de la diversité, de l'opiniâtreté et de la fantaisie devant les rigueurs de l'existence.

Les oeuvres les plus importantes de Miró nous communiquent un sentiment de joie, sentiment que l'on retrouve dans la série de gravures intitulée Mallorca; ces gravures constituent un exploit extraordinaire si l'on songe que Miró les a exécutées à quatre-vingts ans. Miro y construit, à partir de quelques traits noirs, un monde riche en couleur et en énergie spatiale. Les images se développent par rapport aux formes noires, comme si elles avançaient vers quelque vision ultime, mais la vision demeure indéfinie, liée aux multiples combinaisons des éléments. La série, dans laquelle les gravures semblent s'appeler les unes les autres, manifeste à la fois la sérénité et la vitalité qui sont caractéristiques du style pictural de Miró. Dans le monde de la gravure, auquel Miró a apporté une contribution si importante, elles portent l'empreinte du maître, car elles appartiennent intrinsèquement à la gravure. Utilisant le vocabulaire caractéristique de Miró, on pourrait dire que les formes éclatent en dynamisme organique.

Les gravures de la série Mallorca ont été prêtées par David Lloyd Kréeger, l'un des plus grands collectionneurs et philanthropes de Washington.

Gene Baro  
Critique d'art



## CALENDRIER EXPOSITIONS:

- 15 janvier au 22 février:**  
Peuls Bororo ou Wodaabe (photographies)
- 15 janvier au 22 février:**  
Micheline Gingras (peintures, collages)
- 25 janvier au 22 février:**  
La grande Muraille de Chine (photographies)
- 25 janvier au 22 février:**  
Art Deco 25-35 (arts décoratifs)
- 25 janvier au 22 février:**  
Montréal des années '30 (studio du Musée)
- 26 février au 28 mars:**  
L'enfance du geste.  
(Une exposition thématique et rétrospective sur la pédagogie artistique au Québec depuis les années 40)
- 29 février au 28 mars:**  
10 artistes brésiliens (peintures)
- 29 février au 28 mars:**  
Gravures de Joan Miro (série "Mallorca")
- 29 février au 28 mars:**  
Francine Simonin (gravures)
- 1er avril au 9 mai:**  
Dessins du Québec
- 1er avril au 9 mai:**  
Serge Lemoine (peintures)
- 1er avril au 9 mai:**  
Luce Dupuis (sculptures)
- 1er avril au 9 mai:**  
Monique Mercier (dessins)
- 1er avril au 9 mai:**  
75 ans de bande dessinée québécoise.

## ACTIVITÉS:

- 25 janvier - 22 février:**  
Exposition Montréal des années '30 dans le studio du Musée. Présence d'animateurs et visites commentées.
- 30-31 janvier:**  
Vendredi et samedi à 20h30. Concerts Steve Reich au Mu-

sée. Concerts payants organisés en collaboration avec la Faculté de musique de l'Université de Montréal et la Galerie B.  
Billets: en vente à l'Alternatif, 1587 Saint-Denis.  
Renseignements: 844-6950.

### Mars

Séminaire et rencontre avec les professeurs spécialisés en arts plastiques à l'occasion de l'exposition L'enfance du geste. Date à confirmer. Voir prochain numéro d'"Ateliers".

### 14 mars:

Dimanche à 15h00. Auditions, projections et conférence par Lyse Richer-Lortie, sur l'oeuvre du compositeur québécois Pierre Mercure. PIERRE MERCURE FAIT-IL DE L'AUTOMATISME EN MUSIQUE?

### Avril:

Dans le studio du Musée. Exposition et rencontre sur l'histoire de la bande dessinée au Québec.

## OFFRE SPÉCIALE



OFFRE DES LOTS  
D'ANCIENS NUMÉROS  
ENCORE DISPONIBLES

**40 NUMÉROS \$25**

frais d'expédition en sus

360, rue McGill, Montréal H2Y 2E9 861-5488



Gouvernement du Québec  
Ministère des Affaires culturelles

## ATELIERS

Le journal Ateliers est une publication du  
**Musée d'art contemporain**  
Cité du Havre  
Montréal H3C 3R4

Responsable:  
Louise Letocha

Rédactrice:  
Françoise Cournoyer



Dépôt légal - 1er trimestre 1976  
Bibliothèque nationale  
du Québec.