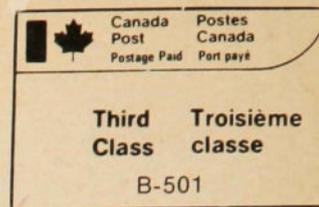


ATELIERS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN



Volume 5 Numéro 1

1er avril - 20 juin 1976

25 cents

Quoi de plus proche de l'écriture que l'art du dessin? Les premiers signes par lesquels l'enfant tente de transposer sa relation au monde, les préludes à toute création, tels les endos de paquets de Gitanes de Borduas; les gribouillages, lignes, frottis, points, dégradés, ratures, sont autant de signes par lesquels l'artiste cherche et découvre son langage plastique. La page blanche, sa texture, le grain du papier; les lignes et structures que le visiteur découvre en les lisant, sont le lieu d'une relation foncièrement intime entre celui-ci et l'artiste, dont les carnets secrets sont dévoilés. Faits sans autre intention que celle de l'oeuvre pour elle-même, enfermés dans leurs port-folios, rarement montrés et quelquefois donnés aux amis, les dessins demandent à être perçus et appréciés comme preuves de l'authenticité d'un langage pictural particulier.

Au Québec, l'art du dessin semble avoir eu une certaine

importance dans les années 1940-1950. Dans un esprit surréaliste, l'écriture des poètes accompagnait souvent les projections graphiques d'artistes liés à Pellan, tandis que des Automatistes tels Mousseau ou Riopelle en faisaient le lieu de l'émergence, quelquefois lié à l'aquarelle ou à la gouache, de leur nouveau langage. Hormis quelques exceptions, notamment celle des premiers dessins de Molinari exposés en 1954 à l'Echouerie, des dessins expressionnistes d'Hurtubise au début des années 1960, des compositions spatiales d'Yves Gaucher, les expositions de dessins semblent avoir été peu nombreuses ces dernières années. A quoi tient cette sensation diffuse de l'émergence d'une nouvelle sensibilité, qui tend aujourd'hui à s'exprimer par un droit de cité universel accordé à cette forme d'art? L'esprit de réduction et de sobriété des courants actuels aux Etats-Unis, de la nouvelle figuration en Europe, se traduit beaucoup par le dessin. A quoi attribuer la naissance,

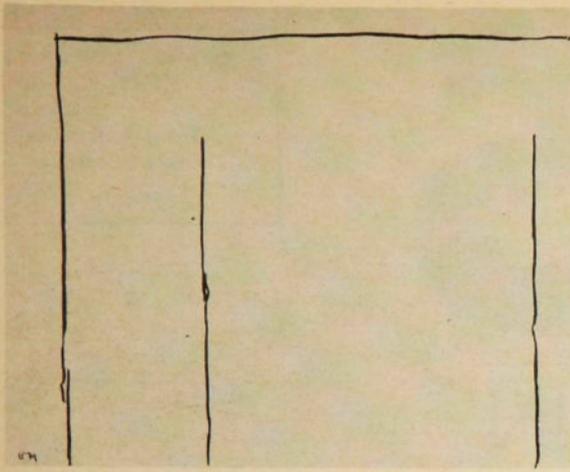
depuis les cinq dernières années, de ces nouveaux dessins au Québec? Il semble que de nombreux artistes, dont une large proportion de jeunes, fassent un retour à un moyen d'expression plus immédiat de leurs propositions plastiques.

Feuille après feuille, la projection première de l'univers intérieur du créateur intègre nécessairement la notion de séquence. Cette notion, par le trajet même de l'acte dans le temps, implique celles de répétition, de modifications de rythmes. Les structures sérielles qui forment, au travers de diverses approches, l'essentiel de cette présentation, proviennent-elles d'un donné a priori, dérivé d'un art conceptuel, ou au contraire naissent-elles comme par obligation de la répétition d'une donnée particulière dans le même champ spatial délimité par les dimensions du papier? Ainsi naît de la substance du papier, de son velouté, de son grain, l'usage d'un médium

Cent onze dessins



Gunter Nolte Sans titre 1975-1976 peinture pulvérisée sur papier 109cm x 152,4cm



Charles Gagnon
Sans titre 1974
(45cm x 70cm) pastel à l'huile sur papier

graphique particulier, qui devienne matière tracée en symbiose avec son support. La recherche bidimensionnelle de la relation spatiale de la ligne qui dynamise et construit, donne au champ blanc du papier, non pas le rôle de simple support de l'acte, mais celui de révélateur, d'acteur principal dans le plan, qui établit avec la ligne une relation intégrant par ces deux éléments une structure spatiale nouvelle, dont le sujet n'est pas la ligne sur un fond mais bien la relation du blanc au noir, et des espaces ouverts ou fermés, divisant ou animant la surface. Avec une maîtrise absolue de leur art, des artistes tels Gaucher, Gagnon, Molinari établissent ces différents dialogues.

L'un des thèmes les plus novateurs chez un certain nombre de jeunes artistes, s'exprime dans l'établissement d'une synthèse entre une structure sérielle donnée (ex: la grille) ou la surface de la feuille, et l'usage de frot-

du Québec

tis, d'arabesques, de dégradés, de ratures, de graffiti, unifiant une trame graphique au blanc sous-jacent. Le traitement des techniques employées (crayon de couleur, pastel, graphite, pulvérisation...) offre un résultat que l'on pourrait qualifier d'impressionniste, faute d'une nouvelle dénomination plus précise. L'expressivité du geste, sa littéralité sont maintenues dans des limites formelles, qui signifient bien que là ne réside pas le sujet de ces dessins. Souvent, leur monumentalité, le modulé de leur surface travaillée globalement, offrent le paradoxe résolu d'une sensibilité extrêmement raffinée, liée à une rigueur toute architecturale. (Dutkewych, Poulin, Joliffe, Kiopini, Nolte, Dubé, P. Gagnon, Robert, Street, Mills.)

Le trait géométrique lié à la structure sérielle, répétitive, à modification séquentielle, implique la notion de temps dans l'essentiel du troisième ensemble: soit par forme sur fond, soit par intégration de toute la surface par une structure/grille. L'abstraction géométrique se lie à une rigueur quasiment didactique dans l'énoncé. La lecture des dessins révèle le dynamisme latent de chaque ensemble de signes, sa transformation imminente, les séries se percevant comme relations multiples des ensembles entre eux. Qu'elles soient structures sur fond, ou intégration de signes géométriques créant une surface dynamique, les formes proposées réalisent toutes une volonté d'abstraction formelle pour laquelle chaque sensibilité s'exprime avec un minimum de moyens possibles. (Sorensen, Palumbo, Faucher, Dowler-Gow, Smith, Milburn, Juneau, Archambault, Gnass, Van Halm, Vilder)

Que dire de ces graphismes chargés d'expressivité, de ces traces quelquefois violentes, sinon que là aussi, une structure formelle, que l'on peut dès lors qualifier de schème directeur, intègre des signes porteurs d'une littéralité qui n'est pas nécessairement le sujet des dessins. Si l'énergie, la stridence, parfois le lyrisme, de ces projections font ressurgir le souvenir de l'expressionnisme abstrait, l'affirmation de vecteurs gestuels s'accompagne d'une autre affirmation, aussi évidente et forte, des structures spatiales. Celles-ci, loin d'être seulement sous-jacentes, aux traces, trainées, griffonnages, etc..., les coupent, les désorientent pour les réintégrer en une nouvelle forme qui, loin de se dissocier du plan, en utilise les subdivisions à son profit, bien

simple support. (Hurtubise, Goring, Béland, Barbeau, Petry, Pasquin, Horvat, Lemoyne)

Le sujet des dessins, la fonction de l'image, dans l'ensemble suivant, n'est sans doute pas la représentation, ni la signification d'un donné littéral ou anecdotique. Ayant pour contenu apparent des projections imagiques de mythologies personnelles, ces dessins tiennent cependant pour une grande part, des données plastiques centrales partagées par les autres artistes: aux notions de répétition et de modification, s'intègrent ici celles de dédoublement; à celles de temporalité, celles de temps morts, de mémoires d'événements successifs. La forte décharge expressive, à connotation quelquefois presque cruelle ou morbide, se traduit par le biais d'une perception très abstraite de la réalité, et ces "retours du refoulé" ont une structure organique d'une puissance formelle comparable à celle des dessins précédents. La réalité de l'illusion, la traduction en images des structures profondes de l'individu ne permettent-elles pas de saisir la nécessité d'une affirmation, par le symbolisme abstrait des signes et des structures, que la transposition de la réalité seule ne suffirait pas à exprimer? Dans certains cas, l'image agit comme séquence (Boogaerts, Whittome) comme lieu d'une action en transformation imminente, dans un temps mort (Alleyn, Goodwin) cristallise en les reliant les données conceptuelles et la figuration réaliste, quelquefois par dédoublement du traitement de la réalité (S. Tousignant, Lake, Wagshal, Boisvert, Daoust, Noël)

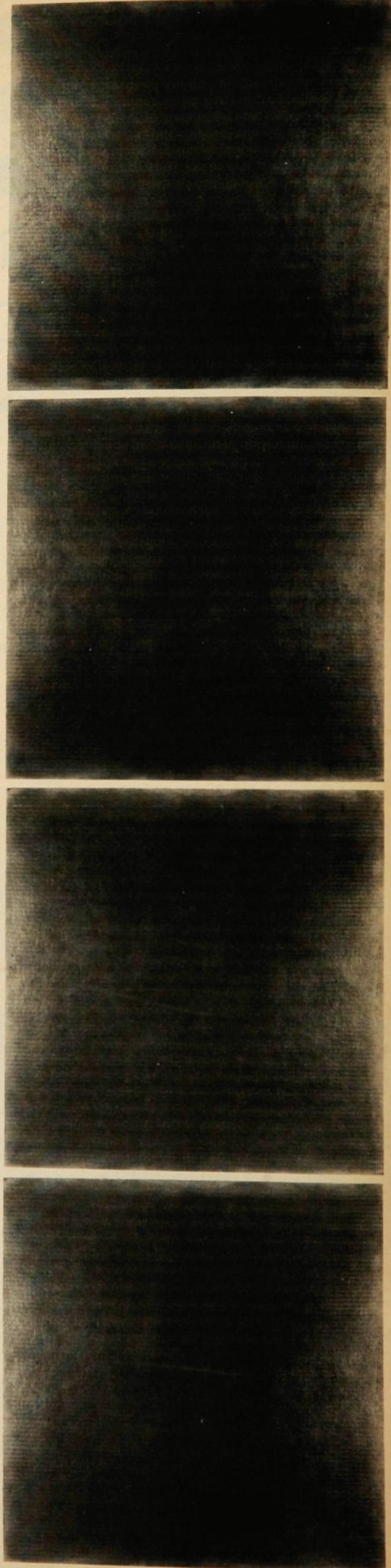
La transformation spatiale d'une vision onirique et lyrique, à connotations surréalistes, situe les dessins de Gécin, Giguère, Jérôme, Fiori, dans une perspective inconnue jusqu'ici dans les autres oeuvres de ces artistes: l'apparition d'éléments géométriques chez Giguère répond ainsi à un espace lyrique, à une intégration de l'espace toute différente chez Jérôme, très différente de ses peintures. En quelque sorte, ces dessins montrent qu'au-delà des thèmes communs à presque toutes les oeuvres

de cette présentation, l'art du dessin comme moyen d'expression personnel s'applique à une grande diversité d'options plastiques.

C'est cependant à partir de notions telles que la structure sérielle, impliquant séquence, modification, temporalité que la grande majorité des artistes de cette exposition élaborent leur langage personnel, c'est à partir de telles notions que de nombreuses affinités peuvent se découvrir entre artistes ayant, à travers l'expression de langages plastiques différents, une rigueur et une maturité de même calibre, bien souvent une maîtrise remarquable, dont la découverte chez bon nombre de jeunes artistes permet de prévoir l'évolution prochaine des arts dans notre milieu avec optimisme. Que l'on nomme impressionnistes, expressionnistes, ou figuratifs les signes synthétisés aux structures plastiques, comment évaluer les sources de ce nouveau jaillissement? Comment caractériser ces dessins du Québec, comment les identifier? Suffit-il de les réduire à une interprétation locale de l'information artistique internationale? Faut-il les juger seulement par référence à l'héritage historique des structures sérielles générées par l'abstraction chromatique des Plasticiens de Montréal? On peut croire que la cohérence et la personnalité marquée des affirmations ne sont pas réductibles à ces deux seules possibilités d'interprétation: si ces dessins provenaient d'un autre centre artistique, soit américain, soit européen, leur nierait-on la signification de l'émergence d'une nouvelle sensibilité plastique, dont l'autonomie se vérifierait par une juste situation dans un contexte global, dont l'analyse rendrait compte de leurs spécificités relatives? Ces cent onze dessins témoignent en 1976, non seulement de qualités plastiques affirmées dans des propositions sensibles et personnelles, mais du potentiel de créativité du milieu artistique. Ces diverses options élaborent un nouveau langage, dans l'esprit d'ouverture au monde lié à l'expression de structures profondes nécessairement surgies ici même, esprit dans lequel les Automatistes et les Plasticiens créèrent leurs oeuvres.

Alain Parent
Directeur des expositions
(texte extrait du catalogue)

Roland Poulin
Sans titre 1975 (275cm x 68,4cm) graphite et cire sur carton



MARIO MÉROLA

La réalisation de projets intégrés à l'architecture et toutes les considérations d'ordre technique que cela suppose, devaient conduire Mario Mérola à élaborer un système plastique qui lui donne une souplesse d'exécution pour rendre à une échelle monumentale, une sensibilité de la conception initiale. Par ailleurs, il fallait que la proposition formelle puisse être rendue dans des matériaux qui sont généralement offerts par le marché de la construction. Tout en tenant compte de ces exigences matérielles, Mérola mettait au point, en 1962, une technique du bas-relief qu'il allait qualifier alors de "bas-relief lumineux". L'artiste en était arrivé à réunir dans une même forme d'art, des qualités plastiques qui relèvent à la fois de la sculpture et de la peinture.

En partant du principe classique de l'opposition des pleins et des vides en sculpture, il développe un style de murale qui reproduit cette alternance dans la composition, mais qui accroche aussi la lumière et l'exploite dans l'organisation picturale. La surface polychrome, brisée de saillies et de rentrants, s'anime et se transforme selon l'éclairage qui lui est imposé. Et pour obtenir cette modulation de la surface murale, Mérola fait reposer la composition sur un assemblage d'unités modulaires. Chaque unité a un rythme propre qui, par corrélation avec les autres, en engendre un autre plus totalitaire. L'ensemble de l'oeuvre résultera donc d'un rythme unitaire et composé. Le cynétisme de la lumière multiplie les possibilités harmoniques de cette structure et lui ajoute une dimension temporelle. Le dynamisme de cette "vibration lumineuse" se perpétuera tout au long de l'existence de l'oeuvre.

Depuis 1972 cependant, Mérola a senti le besoin de re-

venir à des réalisations dont l'échelle soit plus humaine. Transposant d'abord dans des structures monolithiques les formes angulaires et les rythmes du bas-relief lumineux, il s'en dégagera peu à peu pour créer des volumes aux profils plus souples et plus arrondis. Mais l'artiste conserve toujours, même dans des sculptures comme celles qu'il exposait à la galerie de l'Université du Québec à Montréal dernièrement, une conception de la forme qui tend à la rallier à un ensemble qui est réel, s'il est composé d'éléments multiples, ou encore virtuel, lorsqu'il se développe dans l'espace. Car les rythmes ondulés de ces sculptures semblent se poursuivre à l'infini, au-delà de l'objet, comme ils peuvent aussi s'anéantir avec la pièce. Seule la polychromie vive et chaude contient cette ondulation et ramène le mouvement à la fonction esthétique de l'objet, celle conçue originellement par l'artiste.

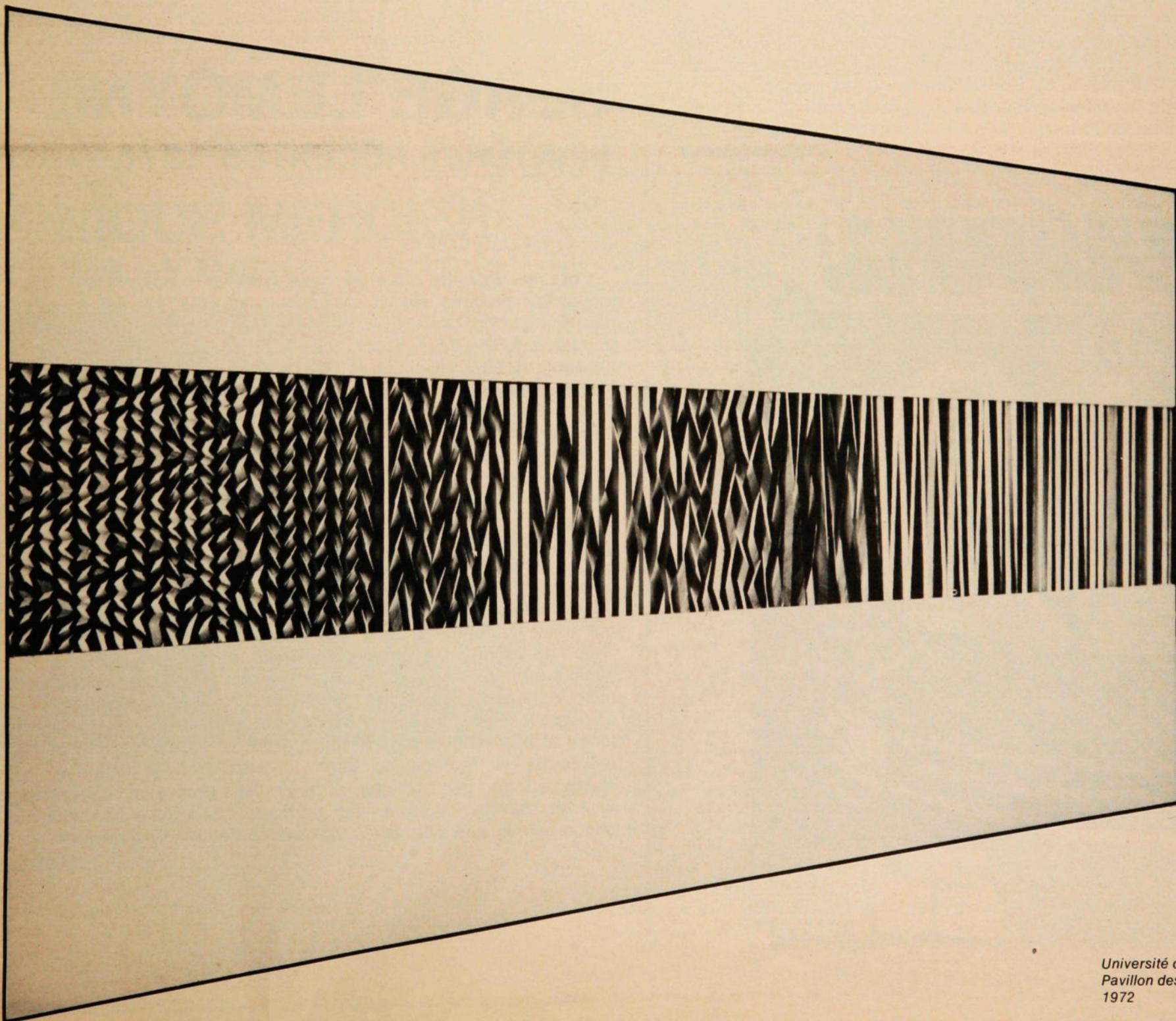
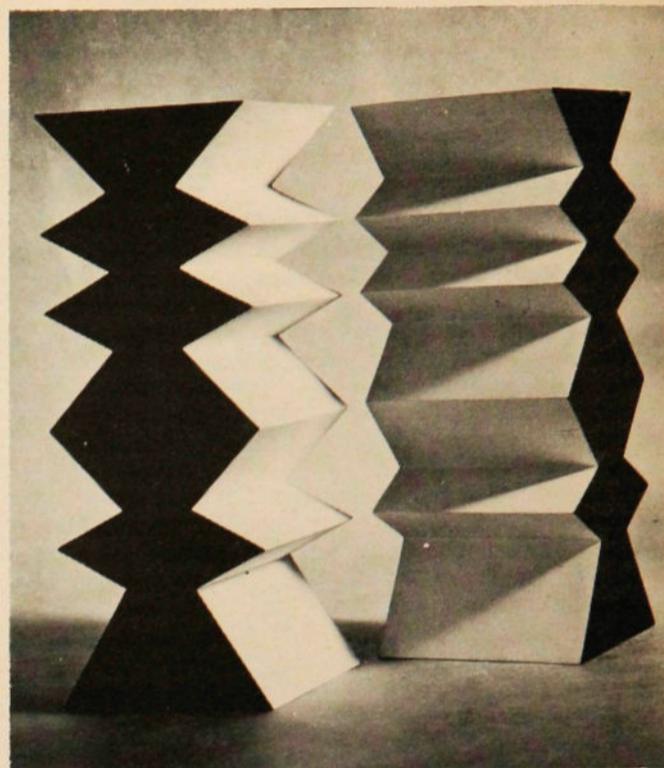
"Couleurs pures ou couleurs rompues, matériaux à l'état brut ou matériaux usinés, contrastes de finis, de poids, de couleurs, de densités et de température, en accord ou en désaccord dans leurs juxtapositions, participent à la forme, provoquent la forme, pour créer des sensations visuelles et tactiles nouvelles.

Parties d'une intention fonctionnelle, ces unités modulaires ont été transformées au cours de leur élaboration en objets non-fonctionnels." (1)

Mario Mérola aura envisagé dans son art, au cours de ces années, différentes fonctions de l'objet esthétique.

Louise Letocha

(1) Texte de Mario Mérola, **Unités modulaires et sculptures transformables**, 14 octobre 1975.



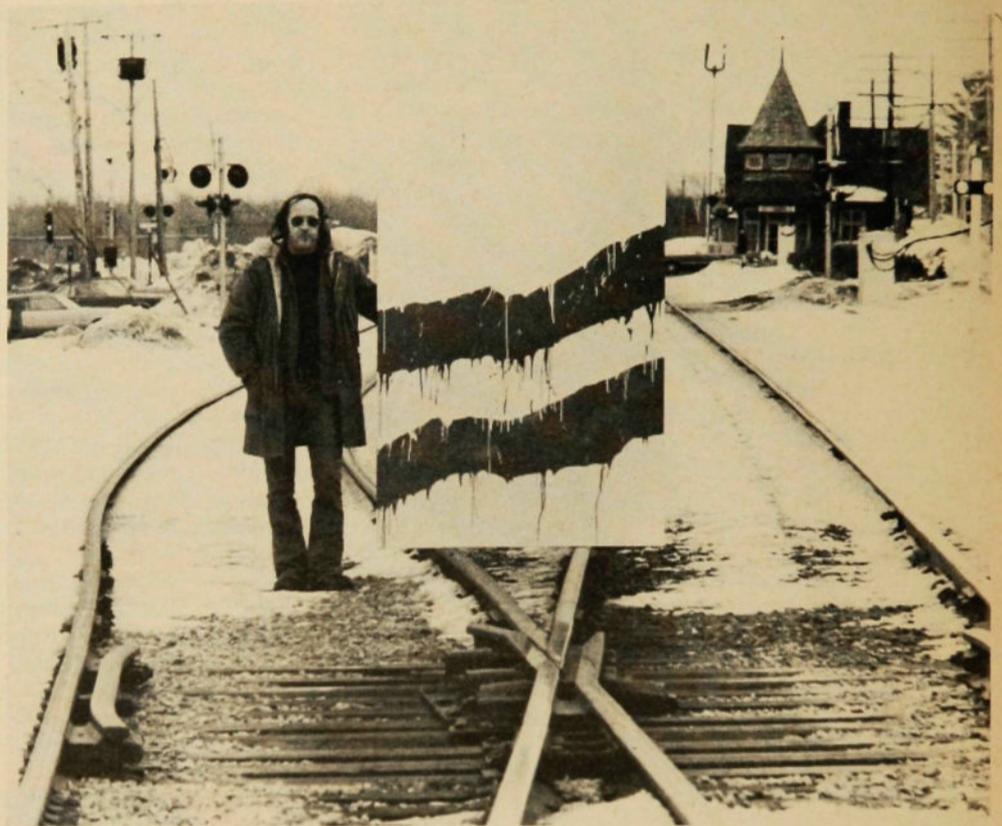
LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE



La bande dessinée a plutôt été appréciée jusqu'à maintenant dans sa double composante de texte et d'image. Le lecteur pris dans la poursuite du déroulement d'une histoire portait son regard simultanément sur l'illustration et sur la typographie, sans s'arrêter plus sur une forme de communication que sur l'autre. Depuis les années 60, la bande dessinée a été reconsidérée tant pour ses qualités formelles que pour son style littéraire. Et sans rompre cette complémentarité entre le signe et le schéma, une exposition comme celle présentée au Musée d'art contemporain, fait ressortir du ruban dessiné l'image ainsi que le style des dessinateurs, qui depuis le début du siècle ont meublé les cases de nos journaux de leurs personnages humoristiques.

Le renouveau de la bande dessinée auquel nous assistons depuis 1970 au Québec, a certainement contribué à nous faire rechercher une époque antérieure, alors que nos quotidiens étaient envahis par les publications américaines et que peu d'espace était laissé à quelques-uns de nos dessinateurs. Entre Albéric Bourgeois, auteur du père La débauche et Girerd, toute une période de temps pendant laquelle, péniblement certains dessinateurs ont maintenu un caractère identifié à notre esprit et à notre humour en graphie. Nous retrouverons dans cette exposition, les aventures extraordinaires et les personnages du passé de la bande dessinée québécoise mais aussi nous découvrirons les nouvelles tendances formelles du ruban illustré au Québec.

Louise Letocha



Serge Lemoyne

SERGE LEMOYNE PEINTURES RÉCENTES 1975-1976

L'origine de cette suite de onze tableaux tricolores de Serge Lemoyne est multiple. De lui, on connaissait déjà, par ses événements-happenings, l'insistance sur des couleurs largement répandues, surtout liées au monde du sport, hockey ou baseball. La constance de l'utilisation du bleu, du blanc et du rouge par l'artiste à travers diverses formes d'expression au cours des dernières années, réside en la nécessité d'utiliser un monde de symboles, fétiches qui au début, consistaient en la projection agrandie de morceaux d'équipements sportifs, chevrons, brassards, etc... Une série de dessins au feutre de couleur reprenait plus tard la décharge énergétique et le mouvement des signaux précédents, pour aboutir en une suite de compositions spatiales abstraites. Le dynamisme des relations s'effectue entre des plages rouges en aplat, très frontales, des plages d'un blanc très cru, jouant par sa luminosité extrême, plus comme plan que comme fond, et des surfaces bleues travaillées en saturation modulée accentuant l'effet de profondeur atmosphérique. La composition en oblique de la plupart des toiles accentue le dynamisme des relations chromatiques par la notion de vecteurs (à laquelle s'ajoutent les coulées, rouges sur blanc, blanc sur bleu, etc.) descendants et ascendants. La décharge émotionnelle violente de ces toiles semble réunir, par les connotations psychologiques des couleurs, l'expression des conflits latents entre violence et apaisement propres au monde de l'artiste. La force de l'expressivité, la réunion de plans colorés traditionnellement utilisés plutôt de façon géométrique, et de coulées propres à l'expressionnisme abstrait, réintègrent donc des données historiques et visuelles très populaires, en une synthèse à fortes connotations symboliques.

Alain Parent



André Montpetit 69

Evoquer l'expression par le langage plastique c'est pour beaucoup d'entre nous faire appel à une activité de l'esprit réservée aux initiés. Il n'en va pas de même pour Luce Dupuis qui a su relever le défi de ce langage en sélectionnant une forme spécifique et en l'exploitant à fond. Depuis qu'elle a commencé à faire de la sculpture en 1970, l'artiste n'a cessé de découvrir et d'explorer les possibilités plastiques d'une forme unique, la SPHÈRE.

Forme parfaite entre toute, mais fuyante, la sphère suggère le mouvement, la mobilité, thèmes contenus dans des oeuvres comme "Illusion", "Mirage". Le mouvement étant une première caractéristique extérieure fondamentale, la sphère n'en possède pas moins un potentiel d'exploration interne tout aussi riche. Les thèmes de Luce Dupuis "Noyau", "Ecllosion", "Division", "Scission", "Départ", "Liberté", "Fertilité", "Hyménée" nous guident à travers moultes germinations et éclotions de la sphère, l'artiste choisissant des formes tantôt englobantes, tantôt intérieurement divisées. La sphère prise comme entité unique et modulable deviendra aussi l'objet d'interrelations au sein de groupes à connotations sociales ou politiques révélées par les titres des oeuvres.

La plasticité du matériau transparent, alliée au réfléchissement de la lumière colorée qui s'irradie de ces formes, apporte aux objets une beauté immanente du seul fait de leur présence dans le champ lumineux d'un espace donné. Il est cependant dans l'ensemble de la production de Luce Dupuis des oeuvres plus complexes qui ne sont pas sans rappeler le mouvement d'art ciné-

matique qui a balayé le champ artistique des dix dernières années. Dans les sculptures de 1972, de savants mécanismes ont été mis en marche pour simuler le mouvement. "Sphair" oeuvre monumentale exposée à la Galerie Espace en 1972 consistait en la suspension d'une sphère sur un coussin d'air projeté par un moteur dissimulé dans la base.

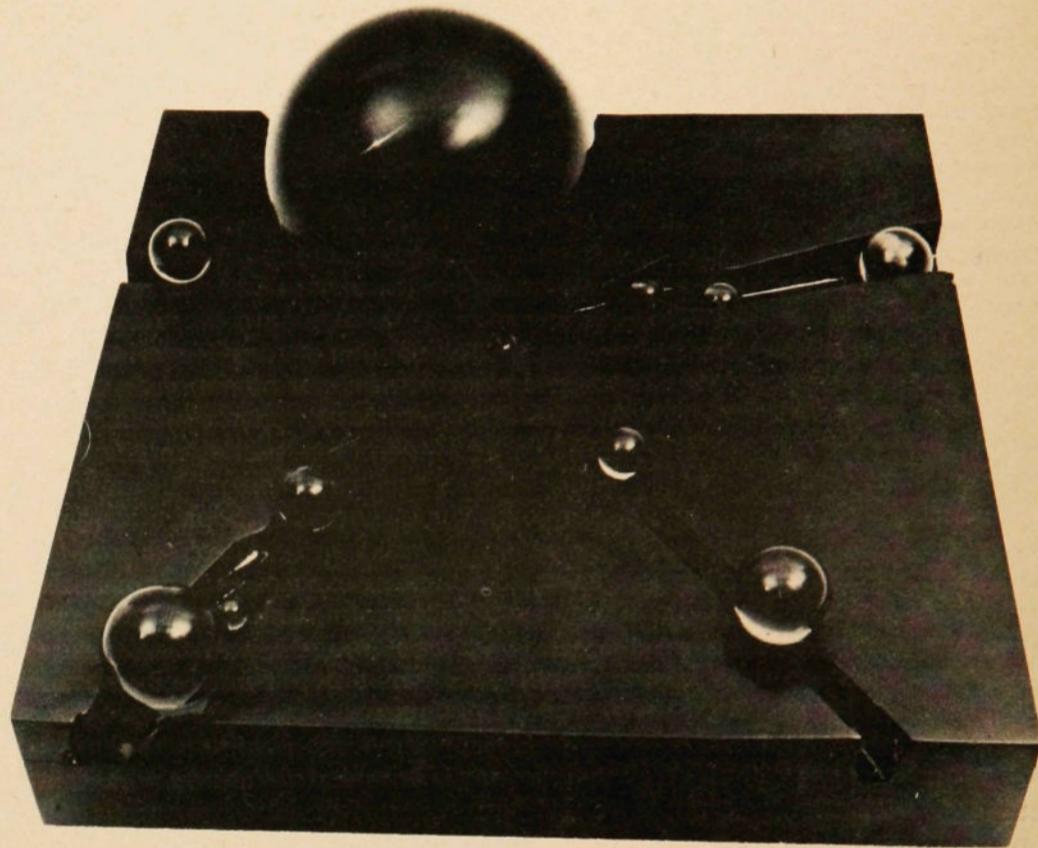
Depuis 1974, Luce Dupuis est retournée à des suggestions d'énergie plus simples alors qu'occasionnellement elle intègre à ses compositions des cylindres métalliques d'engrenages qui viennent ajouter aux qualités lumineuses des acryliques transparents.

La force d'abstraction des symboles évoqués dans les sphères uniques s'estompe quelque peu dans des compositions récentes impliquant plusieurs sphères alors qu'un ton narratif s'instaure. C'est le cas de "Captivité" et de "Evolution" où de par leur taille décroissante les sphères établissent entre elles un réseau de communication, un développement circonstancié. Une portée sociale a envahi les toutes récentes thématiques de l'artiste. Des oeuvres comme "Solitude", "Système", "Préjugé", "Engrenage" veulent rendre la réalité du monde des travailleurs qui à plusieurs égards préoccupe l'artiste. On peut se demander en contemplant "Tu es venu" et "Pourquoi" de 1975 si ces pièces ne laissent pas présager une transformation profonde du système. Le renouveau du langage plastique qui se manifeste chez Luce Dupuis nous donne à rêver, n'est-ce pas le propre de l'oeuvre d'art que de nous ouvrir toutes les possibilités?

Françoise Cournoyer

LUCE DUPUIS ET LES INTRIGUES D'UNE SPHÈRE

13 MAI-20 JUIN



Tu es venu, 1975
Polyester (15½" x 15½")

MONIQUE MERCIER

1er AVRIL-9 MAI



Le sous-bois, 1975
lithographie

Bien connue au Québec comme peintre et lissier depuis les années 60, Monique Mercier allait entreprendre en 1973 un travail de lithographe. Une solide formation à l'atelier Prolitho de Lauzanne lui apprit les secrets de la pierre. Depuis aucune des précieuses qualités du travail lithographique n'a été négligée. Chaque pierre a été choisie avec minutie de façon à ce que la fine texture de son grain soit reportée sur le papier et ajoute aux effets vaporeux contenus dans les paysages de l'artiste. Outre la technique traditionnelle de l'impression sur papier à partir de la pierre, une technique redevable à l'habitude du dessin acquise en préparant des cartons de tapisserie allait retenir l'attention de Monique Mercier, celle du dessin fait directement sur papier avec le crayon lithographique.

Les dessins et lithographies de Monique Mercier nous transportent au sein d'un univers aux impressions vaporeuses où les dégradés de gris trahissent un espace onirique sans pareil. Ce sont des brumes matinales qui se lèvent sur des terres fumantes et printanières. Des espaces voluptueux se déplacent dans les interstices d'un paysage-témoin inlassablement présent. La pérennité même du paysage constitue un hymne à la nature, alors que les atmosphères et les humeurs affirment une émotion hautement lyrique. C'est à partir du paysage fort plat de Nicolet, son village natal, que Mercier a su développer des topographies à même les brumes montantes et les agglomérations de vapeurs tourbillonnantes. Rien n'est statique dans ces paysages pourtant pleins d'un serein équilibre.

De l'ensemble de l'oeuvre de Mercier se dégage une grande constante, celle du message poétique incontestable. Des tapisseries anciennes de l'artiste s'intitulaient "Mirage de rosée" et "Hymne à la nuit", les dessins que

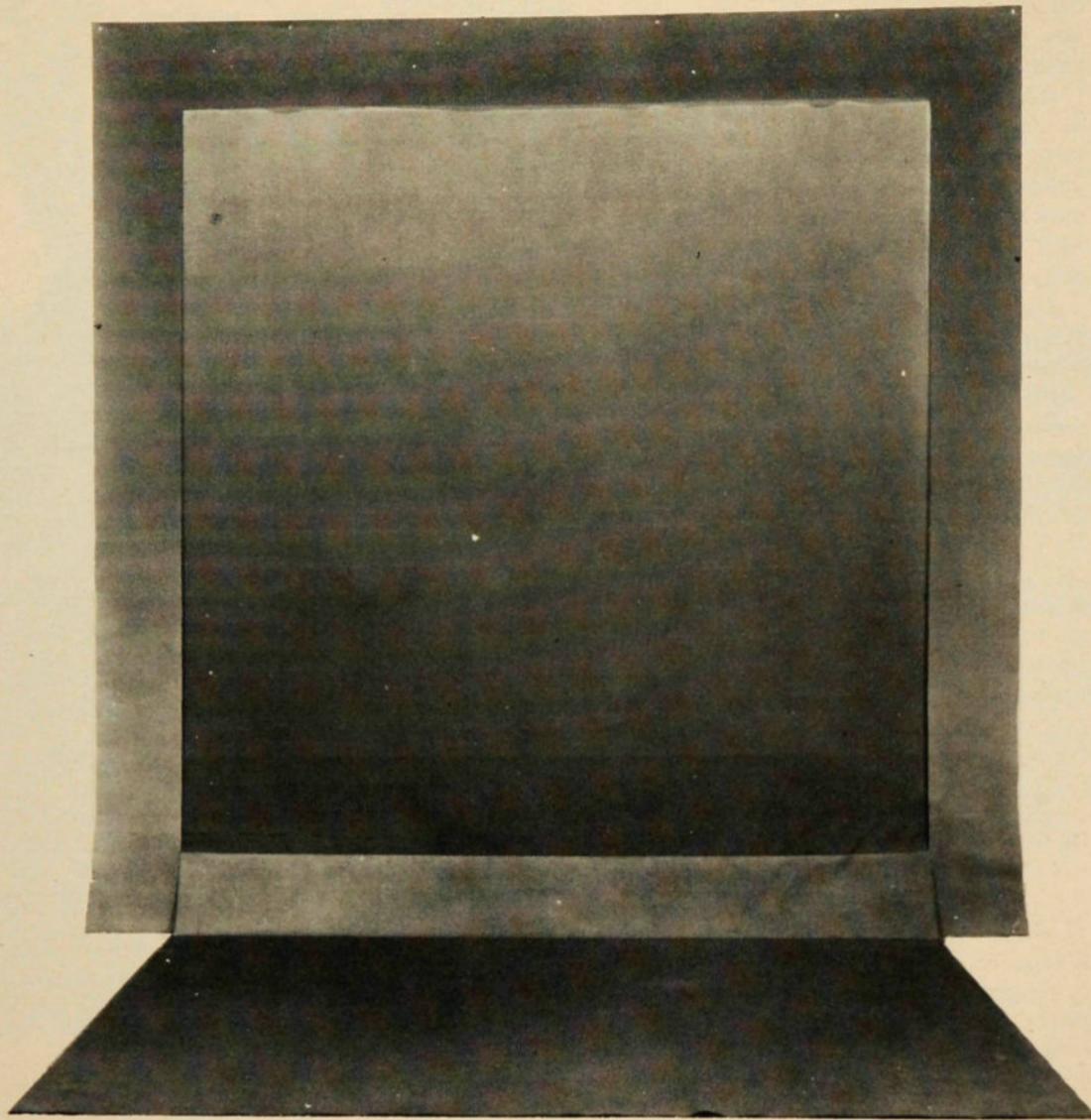
créent maintenant Monique Mercier n'ont rien perdu des atmosphères ténues. L'éphémérité des images et l'évanescence des paysages arbitrairement circonscrits demeurent les impressions les plus remarquables.

Entièrement liées au cycle des saisons, "Moisson", "La Fonte des neiges", "La dernière tempête", les thématiques de Monique Mercier sont aussi très liées à des strates temporelles tirées du quotidien; "Brume matinale", "Tombée du jour". Ces coupes dans le temps sont doublées de coupes topographiques où se joignent la matière-terre et le temps impitoyable qui apporte les modifications inéluctables. "Lisière herbeuse" et "La moisson" nous laissent pressentir l'immensité de l'espace planant au-dessus de la plaine du Saint-Laurent. L'air fluvial est présent comme un gage revitalisant. Les thèmes qui se sont succédés dans l'oeuvre du graveur sont "Estampes nicolétaines", "Voyages écologiques en Nouvelle-France" trahissant l'amour de l'artiste pour le terroir et aussi son souci pour la conservation de la nature. Les quinze dessins intitulés "Images saisonnières" et les quatorze lithographies nommées en "Hommage à la nature" seront exposés au cours du mois d'avril au Musée.

Monique Mercier a trouvé un moyen d'expression fort original dans les techniques de lithographie qu'elle a développées. Si précédemment on a pu identifier ses magnifiques paysages de neige où descendaient des skieurs effacés à une imagerie créée par Jean-Paul Lemieux, la récente production de Mercier consacre un artiste dont la plus grande des qualités est sans aucun doute la très haute connaissance et le goût de l'exploitation de la matière tel que nous l'avait déjà révélé sa tapisserie.

Françoise Cournoyer

LOUIS CANE: LE MÉTIER DE PEINTRE



Peinture 1974
huile sur toile
305cm x 305cm
245cm x 210cm (sol)
coll. Musée d'art contemporain

Il faudra admettre un jour ce phénomène évident: la peinture n'est ni plus ni moins que la pensée qu'on peut voir. Philippe Sollers, "la peinture et son sujet". Tel Quel, n° 20.

A tout dire, je crois qu'une grande partie de la peinture, constituée par ce qui s'expose aujourd'hui dans les galeries, suit la politique de l'autruche. Plongée dans l'ignorance, elle prétexte qu'il n'y a rien à savoir. Du moins possible, elle met en scène le moins possible, la simplicité se révèle simplisme.

Voilà un peu ce à quoi je pensais sorti de l'exposition Cézanne (Orangerie 1974). Il n'y a donc pas ici de hasard. Car c'est précisément après avoir vu ce *travail savant*, après avoir apprécié cette *pleine mesure de la couleur*, qu'un certain aspect simpliste avec insistance et précieusement mis en scène par la peinture contemporaine s'est, sur place, *comparativement* proposé comme étant, pour moi, quelque chose à questionner de plus près.

Au contraire de ce simplisme, il est facile d'observer dans la peinture de Cézanne, notamment à travers cette organisation de la couleur et du dessin qui *relève* d'une multiplicité de *moyens culturels et techniques*, comment ces *moyens révèlent* et font le détail (au sens où l'on fait le détail d'une unité) des contradictions qui se jouent dans le "métier" du sujet peintre. De même il n'y a pas de hasard si ce terme "métier de peintre" en arrive ainsi à se faire nommer. A ce sujet, je pourrais tout autant écrire aujourd'hui, et cela aurait allure plus exacte, expérimentation picturale, ou pratique picturale, ou encore confrontation picturale, mais biographiquement le premier terme est plus indicatif de quelque chose à expliquer. Quelque chose qui, il n'y a d'ailleurs pas si longtemps, évoquait pour moi une inutile constante. A réfléchir cela, je découvre, ici même, que cette formulation me renvoie à "l'ancienne peinture". Entendez ici une peinture qui relève d'un savoir-faire "vérifiable". Un savoir-faire où la figuration est "obligatoirement" naturaliste. Or sur ce point précis je m'interroge car je me trouve aujourd'hui de plus en plus demandeur, non pas du savoir-faire naturaliste, mais du savoir-faire pictural et du "métier" issu d'un apprentissage où la représentation naturaliste

fonctionnait à la fois comme lieu de comparaison et comme point de résistance.

La question est celle-ci: comment se fait-il que j'ai besoin de réactiver ce savoir et de le reproduire pour faire avancer ma peinture? Différemment dit. Qu'est-ce qui vient de là si ce n'est une autre attitude du sujet face à sa "pratique", une autre attitude qui forcément détermine une *autre vue sur la couleur, sur le dessin, sur les formes*, et bien sûr, par voie de conséquence une autre attitude face au "temps de peindre". Mais avant d'en venir là, je dois dire que cet intérêt pour le "métier de peintre" est surtout ici énoncé comme une urgence à signaler. A signaler parce que ces simples mots: "métier de peintre" provoquent une sorte d'extrême étonnement sitôt qu'ils sont prononcés, sitôt, je dirais, qu'ils sont mis sur le tapis. Etonnement qu'il faut bien sûr refléchir par rapport à la découverte (déniée) des refoulements techniques et culturels qu'implique ce terme à être, en ce moment, autrement entendu que sous sa connotation académique.

Le métier de peintre, une autre vue sur la couleur

La couleur: matière inexistante, mais "matière", mais "chrauma" indicel de quelque chose qui non sans raison s'appelle le "traitement de la couleur". Ici pas de règle si ce n'est l'absence de règles et l'assurance qu'il n'y a que des différences. Différences dont il est pourtant picturalement possible de produire un certain effet de mesure.

Mais si je ne voulais rien y détailler, je pourrais dire de la peinture qu'elle procède du dessin de la forme vers la couleur de celle-ci et qu'elle procède, à travers son exercice par le peintre, par addition et contradiction de couleurs pour le dessin de cette forme. Pourtant à bien y regarder et c'est ce que signe la peinture de Cézanne, déjà ici se marque une différence. Différence car c'est alors une juxtaposition de couleurs qui réalise non plus la contradiction mais la synthèse entre forme/couleur/lumière. Dès lors, il faut bien imaginer *dans ce détail* l'importance de cette différence. Car ce qui se passe ici, d'une certaine façon, représente une transgression de la loi. Le trait, la ligne par lesquels le naturalisme délimite et ordonne la couleur, sont en train de fondre; autrement dit, quelque chose d'autre vient ici déborder un "ancien" type d'organisation spatiale. Ainsi, avec du natu-

ralisme en moins, c'est-à-dire avec ce "quelque chose" d'autre qui pourrait être du sujet hétérogène en plus, la peinture de Cézanne fait jaillir un nouveau signifiant, ou plutôt elle le conquiert en lui laissant donner sa mesure. De Matisse, et sur ce point précis, je retiens qu'il découpe dans la couleur. Il multiplie et détaille l'énonciation cézannienne et que ce soit d'abord une forme ou de la couleur qu'il découpe en premier, peu importe puisque les deux additionnés sur la surface se donnent à voir toujours comme unité contradictoire. Un autre rapport à la surface ainsi se formule. Un autre rapport dont je ne dis pas qu'il détermine une nouvelle peinture (bien qu'ici elle le soit) mais un rapport qui signale qu'une *nouvelle distance* du peintre à la surface est en train de se constituer à partir de ce nouveau rapport au signifiant. Il est question d'une "distance" qui risque la surface en la jouant comme *surface peinte* et non comme *surface à peindre*. Vous allez me dire que la différence n'est pas des plus pertinentes mais pour moi, cela importe peu, car en tant que peintre ce sont les *écarts sensibles* de ces différences qui me font peindre. Elles sont donc (ces différences) bien présentes quelque part et ne seraient-elles que posées sur la palette du peintre, il faut y aller les observer.

De même, il me semble, et en partie jusqu'à Matisse, que le peintre se situe très "en face" de son tableau, très "en face" de la surface peinte. Et en face de telle façon, que la circulation de signes qui, ainsi, s'élaborent, dessine un rapport symbolique où peintre et couleur viennent "naturellement" l'un à l'autre se limiter en refusant à la peinture ce qui serait hors limite, ce qui lui serait extérieur. Autre part, sur l'envers de notre face, en Chine, la surface peinte, au contraire, témoigne si je puis dire d'autre chose, peut-être d'un "extérieur", d'un à-côté, en tout cas de quelque chose de décalé par rapport à cette mesure additive forme/couleur. Mais, d'une manière comme d'une autre et dans cette circulation là, c'est de la mort qu'il est picturalement question. D'un côté, la mort en face, la mort comme pulsion traitant la pulsion de ce "manque à venir". De l'autre côté, la mort comme évidence. De ce fait, un langage pictural autrement accepté et de là une couleur dont la malléabilité est en partie obsessionnellement maintenue. Ainsi en occident, un "corps pictural" qui fait de la peinture comme



(Epoque Song): Paysage de neige. Rouleau vertical signé Liang K'ai (environ 1250 après J.-C.); encre et couleurs sur soie. Musée national, Tokyo.

repentir de la vie. De l'autre côté, un "corps pictural" qui s'exerce ailleurs afin que le tableau puisse "picturalement témoigner" qu'il n'est en quelque sorte pour rien dans l'affaire. D'où les différences quant à l'appréciation du fini du tableau.

Alors, le métier de peintre pourrait bien commencer par réfléchir ces différences. Et tout comme on peut penser en regardant un tableau de Cézanne ou une peinture de Leang K'ai les différences de plaisir que le corps de ces peintres ont entretenus avec leur peinture, on peut penser de son propre corps une autre pulsion, un autre rapport de plaisir que celui qu'il peut entretenir avec sa pratique. Et pourquoi pas, de ce moment, être dans la couleur comme un poisson dans l'eau. Pour autant, n'est-il pas alors juste de dire: "regardez ma façon de traiter la couleur et vous verrez comment je traite le reste", ou comment l'Autre vient dans cette histoire faire signe de son "traitement". En fait, je dis que le métier de peintre ce pourrait être le métier de la couleur et ainsi entendre le sujet de ce métier qui n'est pas forcément le même que le sujet d'une pratique, interpellant la couleur et lui dire: "qu'est-ce que je fais avec toi que je ne connais pas" et bien sûr elle de ne pas lui répondre: "eh bien, démerde-toi comme tu pourras, après tout ce n'est pas mon problème. Si tu me découvres langage, c'est peut-être qu'il y a problème entre toi et le langage". Et le peintre d'insister: "oui mais ces différences... eh bien ces différences, tu peux le savoir, elles sont là pour ça". Voilà c'est un peu comme ça la peinture: a-prendre la couleur pour re-connaître de moi le pourquoi de cette envie de faire du langage avec "elle".

Ce langage, ou plutôt cette demande que le langage pictural exploite, est une demande qui indique la forme de désir que le peintre va entretenir et fantasmer avec la malléabilité de la couleur. C'est-à-dire avec un matériel dont l'absence apparente de sens en fait une matière d'autant plus désirable à travailler qu'elle semble sans pouvoir de résistance.

Pour essayer d'être plus exact et si je considère mon parcours, mon attitude par rapport à cela, je suis forcé de reconnaître que cette malléabilité de la couleur n'est qu'apparente. Car, en tant que peintre, "voir" "la couleur" demande non seulement de travailler les moyens techniques dont elle relève, mais demande aussi de prendre connaissance de la transformation de ces moyens à travers précisément leur incessante augmentation due au pouvoir imaginaire de la couleur. C'est dans cette mesure que l'artiste, en se transformant, transforme sa vue de la couleur, si je puis dire, il se dé-chraumatise en peignant.

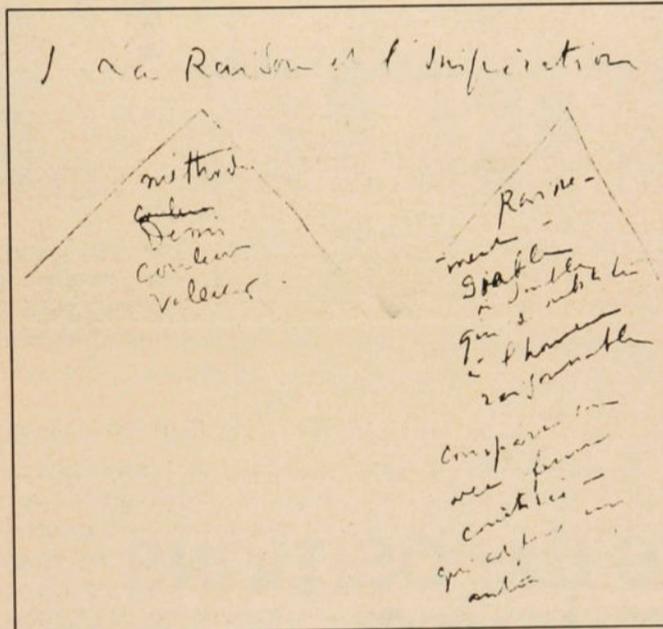
En ce sens, je pourrais raconter que j'ai commencé à

"voir la couleur" à partir du moment où j'ai été capable de me voir moi-même, autrement dit, à partir du moment où le trop-plein d'un refoulement dé-bordé sur la toile s'est fait voir. C'est forcément dans ce trauma qu'il a fallu mettre de l'ordre; le métier de peintre, la méthode ont fait la part des choses. Mais n'est-ce pas là le propre du travail du métier de peintre? N'est-ce pas quelque chose qui, par rapport à la couleur, rend compte d'une capacité de discernement, à exercer dans l'infini contradictoire de la gamme colorée? Le métier de peintre: ce qui témoigne qualitativement du rapport que j'entretiens avec une quantitativité abstraite.

... Une autre vue sur le dessin et sur les formes

Dans le processus, si processus il peut y avoir dans la fabrication d'une toile, le dessin m'a toujours semblé être ce qui décide, ce qui donc subjectivement (en tant que peintre) me place, m'ajuste dans la contradiction forme/couleur/blanc ou, plus exactement peint/pas encore peint. Il est connu et je crois vrai que le travail du dessin et de la ligne a pour résultat la composition; c'est-à-dire un ensemble de formes ajustées entre elles, mais aussi ajustées en une sorte de rapport unitaire avec mon désir de peintre. Ajustées afin que ce que je vais y projeter comme désir puisse correspondre à ce que je veux retirer comme plaisir.

Nécessairement, en ce sens, la composition est un compromis; même les tableaux inachevés ne le démentent pas. En tant que "compositeur" je suis un sujet qui s'appelle et se convoque comme autre à identifier dans les lignes du dessin. Et je m'y appelle en quelque sorte pour déjouer, défaire ce qui, dans mon inconscient m'assigne à être moi et non, ne serait-ce que pour un moment, possesseur de l'autre. Ce dessin qui dispose les formes est ainsi un premier pas qui décide du processus identificatoire vers cet Autre que la peinture expose. Pour être plus précis, et pour l'être il faut écouter ce qui revient



MATISSE: "La raison et l'inspiration"

charger les mots, je crois juste de dire que je me fais une certaine idée de la peinture mais, qu'au fond, "La peinture" n'est pas autre chose qu'une certaine idée que je me fais de l'autre. Cet autre peut-être est-ce un souvenir; je me souviens, un vieux professeur de peinture me conseillait: "serrez les formes avec votre dessin et vous tiendrez la composition". A bien suivre le fil de "ce conseil" et pour être plus conscient pourquoi ne pas y lire le mot composition comme le mot compromis et le mot dessin comme le mot destin. En effet, n'est-ce pas le "dessin" de la composition qui décide du destin de la toile. J'en arrive, instruit du silence des formes, à dire qu'avec la peinture je tiens mon dessin qui, pourquoi pas, serait celui de re-tenir mon destin puisque, comme chacun le sait, la peinture est faite "d'immortels chefs-d'oeuvre...".

... Une autre vue sur le temps passé à peindre

C'est ici que le métier de peintre marque le plus ses effets. Car c'est aussi au travers du temps passé à peindre, un temps donc où le sujet peintre est confronté avec

une certaine extériorisation de ses moyens que ce métier s'élabore. En ce sens, je crois que toute peinture donne le reflet de la plus ou moins grande conscience qu'un peintre entretient avec son activité signifiante et symbolique. Dans la mesure de cette conscience, il n'est pas inutile de savoir instruire cette pratique, non seulement des épaisseurs culturelle et symbolique qu'elle a déposées dans son histoire "peinte", mais aussi de savoir l'instruire en allant deviner les différents fonctionnements de sens et de flux symbolique au travail dans les autres expérimentations signifiantes. En peignant, le sujet peut alors se déplacer vers et à travers un plus de créativité dont il semblait jusqu'à la fin d'une certaine figuration naturaliste "insensé" de vouloir rendre compte.

La question simple est de savoir si aujourd'hui nos moyens de peinture, notre façon de peindre, notre "métier de peintre" correspondent à cette fin du naturalisme ou si, dans le faire de la "peinture abstraite", ne vient pas encore se "loger" des moyens de peindre ou une idée de la peinture qui relève par trop de cette grande vieille fabrique naturaliste. Car il n'est pas difficile d'imaginer que notre façon de peindre est encore considérablement influencée par la relation picturale subjective que nous entretenons (ou que l'on a pour nous entretenu) avec la troisième dimension perspectiviste. Je veux dire par là que la figuration et la perspective, à travers ce qu'elles ont borné comme type de relation du peintre à l'espace, ont encore aujourd'hui — à l'intérieur même de l'idée que se fait le peintre des possibles traitements de la couleur, un rôle modérateur qu'il est à chaque fois inouï de dépasser. C'est en regard de ce moment "creux", de cette difficulté, qu'il s'agit, tout particulièrement pour le peintre, de savoir relever et de savoir faire le détail de ces signes qui poussent temporellement la peinture vers sa constitution en une sorte de mémoire d'avenir. A ce sujet, que ce soit à cause d'un refoulement de l'hétérogène ou que ce soit à cause d'une "peur panique" devant ce qui risque de "décadrer" l'histoire de son espace pictural, il semble que le peintre ne prenne pas suffisamment en considération dans la "somme" d'émotions qui a pu jaloner le parcours de la biographie picturale, celles qui en ont effectivement marqué la transformation. Par exemple, qu'est-ce qui, dans ce temps du long passage du "figuratif" au "non-figuratif" est ici oublié et qu'est-ce qui est là enregistré? Si, comme d'un symptôme, je me souviens de ce moment, je retrouve encore très actifs des souvenirs qui expriment des sentiments d'audace tels que, aujourd'hui comme hier, il m'est nécessaire de re-vivre ce courageux pas en avant pour découvrir, pour "oser" apercevoir le signifiant analytique qui re-motive ce courage. Je dis oser apercevoir car, au fond, ce qui "intéresse" l'imaginaire de l'artiste et l'intéresse d'autant plus que la représentation en dessine l'interdit, est ni plus ni moins que la couleur de sa "causa mentale". Je m'explique. Face à la trame figurée et naturaliste, une sensible accumulation d'expériences picturales a opposé petit à petit sa réalité en tant que forme de résistance à la loi. Un peu comme si, découvrant au-delà du dessin le plaisir de la couleur, il était inévitable que cela se dise hors du cadre récepteur et forcément limité de la figure naturaliste. A un moment donc, ce qui ici faisait loi, et sans doute loi du père, pour autant qu'on parle en toute bonne foi d'une "contradiction" forme/couleur ou d'une horizontale féminine à croiser d'une verticale masculine, à un moment donc, il y eut rejet brutal, et à tel point décidé que j'acceptais après n'importe quel effet pictural, et même pas d'effet du tout ou des effets médiocres. Je me disais alors que ça avait au moins l'avantage d'être "naturellement" médiocre.

Ainsi, parce qu'issu d'un apprentissage naturaliste, le rejet figuratif s'est augmenté de la dénégation d'une certaine "culture technique" de la couleur. Bel exemple du concept idéaliste: "deux se réunissent en un".

Aujourd'hui, avec le temps, j'ai l'impression de commencer à faire la part de ces choses-là, ce qui veut dire tout simplement qu'un sujet artiste peintre prend possession de ses propres moyens à partir du moment où il est capable de ne pas oublier la biographie de sa propre pratique.

SHI TAO dit dans ses propos sur la peinture (1641-1717) qu'en ce qui concerne la réceptivité et la connaissance, c'est la réceptivité qui précède et la connaissance qui suit. A considérer cela en tenant compte de ce que je viens de dire, je reconnais volontiers que SHI TAO a raison. Il a raison, non seulement parce que sa phrase a la vérité de la pratique, mais aussi parce qu'il semble me proposer ainsi d'accorder une plus grande attention à ma propre réceptivité afin de ne pas avoir pour seule connaissance la connaissance des autres. C'est comme cela que d'après moi, du temps passé à peindre peut devenir du temps passé à connaître.

Louis Cane, 1975

(Texte qui nous a été remis par l'auteur et qui est paru dans Peinture Cahiers théoriques 10/11)

Il y a peut-être quelque chose à dire de cet écrit.

D'abord: formes coniques, seins, entonnoirs, pyramides.

Mais observons-nous le mot Raison, le déplacement du mot couleur, le retour de ce mot (Raisonnement) sous le mot inspiration.

Quelque chose insiste: ratures, majuscules.

Raison, méthode, dessin, comme contraire à inspiration, couleur.

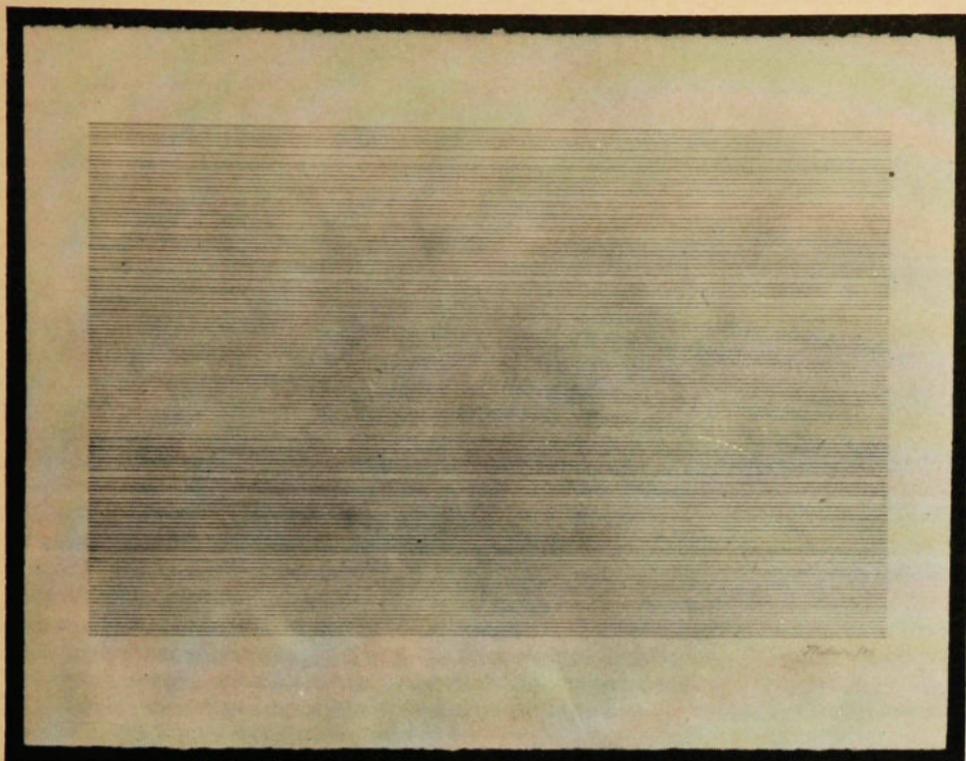
L'homme voit le diable dans son double.

"Diable d'homme" que cette "couleur"; elle courtise son double.

— Alors homme raisonnable est celui dont l'autre agit dans la peinture.

— la peinture déplace, la femme courtisée est pour un autre, la peinture a raison du double, etc.

— pourquoi pas le vice et la vertu selon Matisse.



Sans titre 1975 — crayon feutre de couleurs sur papier

LES DESSINS DE MARILYN MILBURN

13 mai - 20 juin 1976

Née en 1930 à Ottawa

1968-73 Exposition annuelle des étudiants de
Sir George William University

1969 "Design 490", S.G.W.U.

1969-71 Exposition des artistes de la Galerie au Studio 23

1971 4-Man Exhibition, Gallery II, S.G.W.U.

3-Man Exhibition, Alumni Art Gallery, S.G.W.U.

1972 Bourse Abner Kingman, S.G.W.U.

1973 Baccalauréat en Beaux-Arts, S.G.W.U.

1974 Exposition solo, Ecole d'architecture, S.G.W.U.

1975 Art Femme, Musée d'art contemporain

La série de dessins de Marilyn Milburn nous laissent entrevoir les plus fines couleurs du prisme exploitées dans les séries de lignes où les changements progressifs établissent différentes proportions dans un champ spatial sans cesse renouvelé.

LES FROTTAGES DE IAN HOWARD

18 mai - 6 juin 1976

Ian Howard

Né en 1947

1965-68 National Art School of Australia and Alexander Mackie Teachers College.

1967-68 Voyage d'étude à New York, Londres, Paris et Rome.

1968 Exposition solo "New Society Paintings"
Cambera, Australie.

1972 Exposition solo "A return to Subject Matter",
Sydney Australie.

1973-74 Middlesex Polytechnie (Hornsey College of Art)
Londres.

1975 Artiste invité à l'Université de Saskatchewan Campus
Emma Lake et Saskatoon.

Ian Howard s'est illustré depuis quelques années par un projet assez original, celui de ses frottages exécutés à partir de murs à connotations politiques dont le fameux Derry Wall de l'Ulster, et le mur de Berlin.

CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET ÉVÉNEMENTS

tenus au Musée

1er avril au 9 mai

111 dessins du Québec

1er avril au 9 mai

Serge Lemoyne (peintures)

1er avril au 9 mai

Monique Mercier (dessins)

1er avril au 9 mai

La bande dessinée québécoise 1902-1976

24 avril à 14 heures

Journée des dessinateurs de Bande dessinée.

Pierre Dupras, Pierre Fournier, Réal Godbout, Robert Lapalme et Dan May, reproduiront sur place les personnages qu'ils ont créés et les feront intervenir dans de nouvelles situations.

13 mai au 20 juin

Murales récentes de Mario Merola

13 mai au 20 juin

Louis Cane (peintures)

13 mai au 20 juin

Luce Dupuis (sculptures)

13 mai au 20 juin

Marilyn Milburn (dessins)

16 mai à 15 heures

Conférence de Louis Cane

18 mai au 6 juin

Les frottages de Ian Howard (dessins)

10 juin (studio)

Lancement d'un livre de 13 poèmes de Paul-Marie Lapointe, illustré de 13 lithographies de Gisèle Verreault (Lapointe).

Exposition d'une vingtaine de dessins de G. Verreault jusqu'au dimanche 13 juin ainsi que d'un panneau décrivant les étapes de la reliure d'art, avec photographies et légendes fournies par Simone Roy, qui relie ce livre intitulé: "Bouche rouge".

Juillet et août

L'art du Québec 1940-1970, exposition conçue spécialement pour les Olympiques.

2 septembre au 30 octobre

La peinture abstraite dans l'ouest canadien, l'atelier d'Emma Lake et son influence.

2 septembre au 30 octobre

Pierre Ayot (sérigraphies sur plexiglass).

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.

ERRATA — Vol. 4 No 6, page 2, deuxième colonne, troisième paragraphe, ligne 8: il fallait lire un point sans exclamation et "qui se fait".
page 6, fin du premier paragraphe, il fallait lire: "où elle enseigne" et à la fin de la première colonne "sa conception de l'enseignement des arts plastiques". Egalement la citation no 1 devrait suivre les quatre premières lignes de la colonne 3.