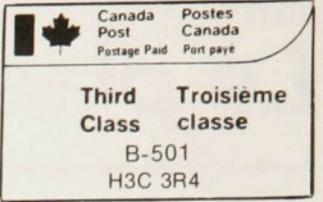


Ministère des
Affaires culturelles



musée
d'art contemporain



ateliers

volume 6 numéro 1

Montréal, 15 juin — 7 août 1977

25 cents



de Heusch



Kiopini



Béland



Jean

PEINTURES RÉCENTES

Le plaisir de peindre

Sans vouloir parodier le titre d'un ouvrage d'un auteur très célèbre qui a déjà traité du plaisir en rapport avec l'écriture, l'exposition des peintres L. Béland, L. de Heusch, J. Jean et C. Kiopini apparaît aussi comme une reconnaissance très évidente du plaisir du peintre à réaliser un tableau. Valorisation incontestable de l'expérience esthétique qui s'accomplit dans et à travers l'objet, que cet accrochage de tableaux de grand format dans lesquels la couleur, les jus riches, la facture sont le signe d'un renouement avec la peinture de chevalet. Romantique peut-être que cet engagement qui rallie une peinture actuelle à la tradition, mais non futile puisqu'il correspond comme chacun de ces artistes nous l'explique dans un discours tenu en marge de cette manifestation dans le catalogue de l'exposition, à un désir profond. Sentiment, sensibilité, nous abordons l'œuvre par le biais de la psychologie, alors que nous n'avons pas réellement trouvé une explication satisfaisante à ce besoin qu'a l'homme de laisser des signes visuels depuis des temps immémoriaux et que nous devons à nouveau envisager une approche de la phénoménologie esthétique.

Les quatre jeunes peintres ont fait pour eux-mêmes cette démarche de réflexion sur leur comportement face à l'objet esthétique. Le discours que chacun emprunte à cette fin, n'est cependant pas dégagé des pressions actuelles qui existent dans le milieu artistique et qui forcent l'écriture, le discours parallèle au mode de réalisation. On perçoit surtout dans le vocabulaire utilisé cette influence

d'une littérature sur la peinture, en particulier celle que l'on retrouve dans des revues comme « Cahiers théoriques », « Art Press » et même « Chroniques ». Leur préoccupation probablement suscitée par des textes marxistes récents sur l'art, tient de ce qu'ils recherchent un sens social à leur pratique de l'art. Cela, malgré qu'ils affirment tant dans leur activité de peintre que dans les textes qu'ils ont rédigés, un individualisme certain qui privilégie la relation signifiante du créateur à son objet esthétique. Rapport de soi à soi, dans la satisfaction d'abord du désir, puis de la découverte de ses forces impulsives par leur révélation sur la toile. Luc Béland n'a-t-il pas ajouté au titre de son article : « (Pratique picturale comme réflexion) ». Il nous faudrait exclure alors le sens que les marxistes donnent au mot pratique puisque ces artistes reconnaissent une fonction première à l'acte de peindre qui est de retourner à l'œil de son auteur son image. Dans cette formulation et compréhension de l'action de peindre, nous retrouvons aussi un sens quelque peu « subversif » à la peinture que P.-E. Borduas a déjà énoncé, c'est-à-dire celui de croire que toute réforme sociale doit être ramenée à une échelle individuelle avant d'atteindre une transformation sur un plan collectif et, que la peinture peut être un instrument de cette transformation. Cette conviction semble partagée par ces quatre peintres, car pour eux peindre est également un moyen de connaissance de soi comme l'a écrit L. de Heusch, « (...) une perception plus précise des phénomènes qui me renseignent sur ma propre existence (...) », sorte de dialectique

de soi à soi. Cette attitude face à l'art qu'ils confirment dans la peinture et par l'écrit, dénote par ailleurs une volonté de rendre le mode de réalisation qu'ils ont emprunté le plus authentique possible. En délaissant l'assujettissement de leur art à une cause sociale, le tableau occupe ainsi une place primordiale et leur analyse adopte une tournure formaliste. L'objet pictural en tant que signe de cette intériorité qui est exprimée, partagée avec le processus phénoménologique de peindre, la pensée de ces artistes. Instrument de communication, langage, la peinture impose à la pulsivité de l'artiste, une reconnaissance et une réflexion sur ses lois d'organisation. Il y a coïncidence dans ce cheminement de pensée, entre la fonction du tableau et l'expressivité. D'où l'adoption d'un style pictural ambivalent qui rend compte des dimensions multiples de l'être. Rigueur dans l'exécution (L. Béland), adoption d'une grille de base systématique (de Heusch, Kiopini), qui clarifient et ordonnent la phase du geste et qui contiennent à la fois le sensible et le rationnel puisque le plaisir de peindre est si égocentrique. Mais maintenir cette interprétation consisterait à réduire l'esthétique à un emprisonnement du processus créateur, de l'être dans son image, négligeant que par la projection du geste et que par sa cristallisation sur la toile, un désir de faire apparaître se manifeste et qu'il inscrit l'être social dans une possibilité de rapport avec autrui et par conséquent d'échange. L'expérience partagée par l'intermédiaire de l'objet pictural se concrétise, souvent au-delà de son temps d'exécution, ce qui insuffle d'une vie nouvelle le tableau, l'« anima » comme dit L. Béland.

Cette peinture qui manifestement s'oppose à un courant actuel en art qui nie l'expérience esthétique, lance un nouveau défi à la peinture et confirme qu'elle est toujours vivante au Québec.

Louise Letocha

Ce premier texte de groupe est le résultat de plusieurs mois de rencontres, de réflexion et d'analyse sur notre pratique, sur ses éléments actifs, ses résultats matériels et sur le potentiel critique de l'œuvre d'art. Cet effort de regroupement découle de la nécessité d'approfondir une compréhension de l'art en tant que phénomène de révélation, donc de connaissance et comme moyen d'action.

Durant ces mois de travail et d'analyse, nous avons tenté de définir certains dénominateurs communs sur le plan de notre pratique et au niveau idéologique.

La pratique picturale comme réflexion.

La pratique picturale comme exploration matérielle.

La pratique picturale comme moyen de connaissance.

La pratique picturale comme outil critique de la société.

Notre pratique se détermine actuellement par:

1. L'acceptation de percevoir la peinture comme moyen de connaissance et d'assumer la pratique picturale comme processus réel d'analyse et d'auto-critique.
2. La volonté d'effectuer un retour critique sur la peinture par le biais de ses éléments déterminants soit: la forme, la couleur et par extension le geste.
3. La volonté de démontrer les rapports connexes qui lient la pratique picturale au matériel.
4. Un processus de travail méthodique (ensemble des procédés employés à la recherche) dans lequel s'insère l'effort de transgression des structures rigides comme éléments limites à des possibilités de développement intuitif et cognitif.

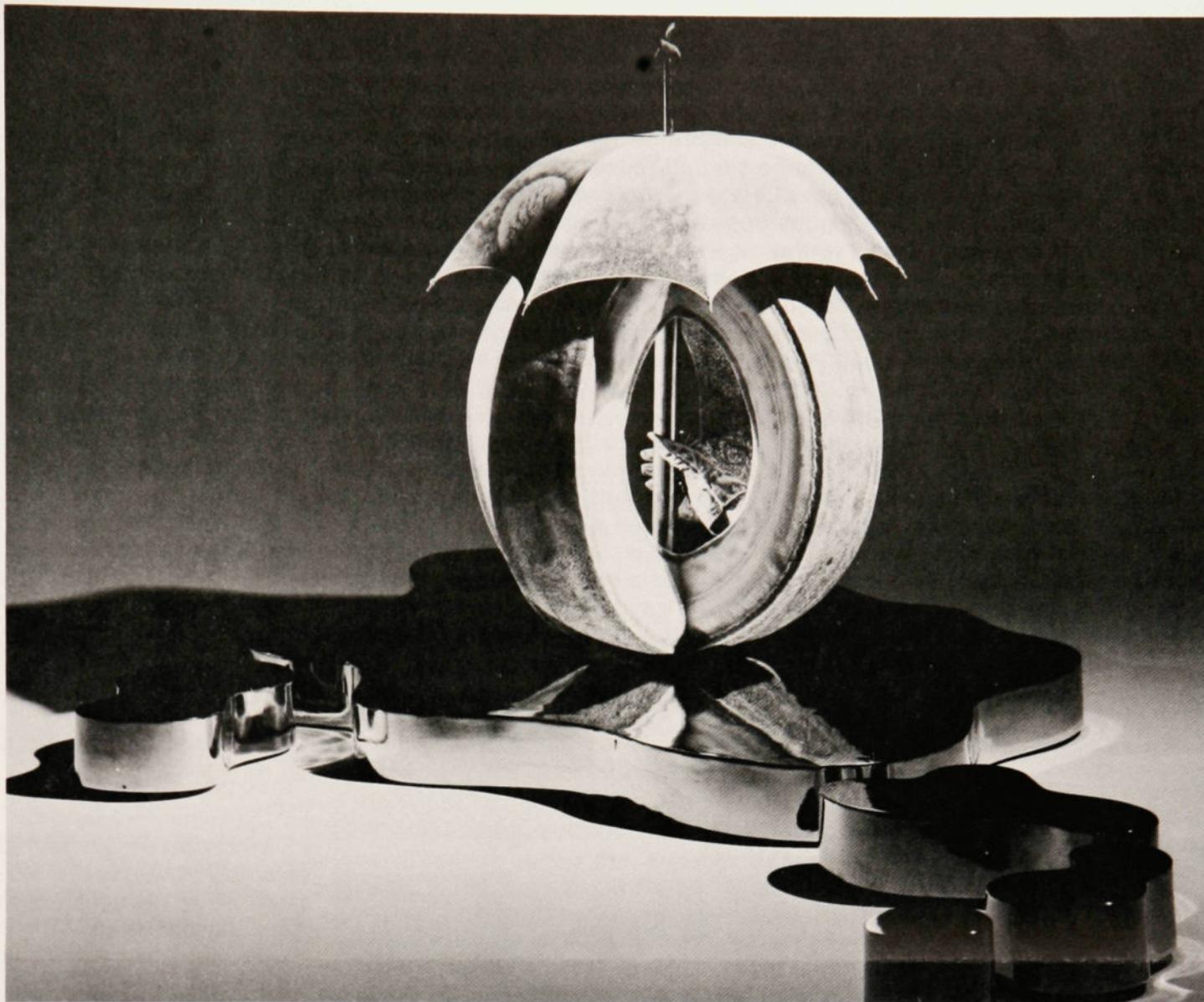
Notre idéologie se détermine actuellement par:

1. L'acceptation de la position critique que doit avoir la pratique artistique dans la société.
2. L'affirmation du principe de transgression des structures se voulant un mode d'action - réflexion sur le potentiel libérant de la pratique artistique et de ses possibilités d'insertion sociale.
3. L'affirmation de la réalité de l'artiste en tant que chercheur et la légitimité de sa position face à la pratique picturale ou "autre" comme activité, et l'art comme attitude face à la vie.
4. Le refus de la notion de l'objet spécifique en art comme étant le seul moyen d'accéder à une connaissance réelle, d'où découlerait une action créatrice et sociale efficace.
5. Le refus de l'uniformisation de la création et de la manipulation de l'artiste. Nous croyons que "l'art n'a besoin ni des prédictions, ni des anticipations paternalistes de la critique".

Le sens de notre action est celui du regroupement des forces actives et créatrices du milieu artistique. Nous souhaitons d'éventuels échanges pratiques et théoriques avec d'autres artistes et d'autres groupements d'artistes dans le but d'actions communes.

Luc Béland
Lucio de Heusch
Avril 1976
Jacelyn Jean
Christian Kiopini

LES SCULPTURES ET DESSINS



*Mudpuddle crossroads, 1972
109,2cm x 182,9cm x 177,8cm
bois sculpté et métal
chromé, mine d'argent,
graphite et fibre de verre*

de DON PROCH

Que l'expression de la communion avec la nature universelle se traduise dans le paysage ou dans la scène de genre, il demeure toujours dans la peinture traditionnelle un potentiel d'identification pour le spectateur, peu importe son degré d'initiation au langage ou au symbolisme de l'artiste. La persistance de ce mode de représentation a d'ailleurs permis de créer face à de telles œuvres, une aise qui se manifeste non seulement au niveau de l'approche première de l'œuvre mais aussi au niveau secondaire, celui de l'anecdote.

Depuis les années 60, le renouveau de la figuration a vu déferler une quantité d'écoles qui ont exercé des fascinations diverses sur le public. Ce type d'art qui découle en partie du mode de représentation du Pop art, largement inspiré d'une imagerie quotidienne, celle de la publicité, a su transcender le message en faisant appel à de nouvelles sensibilités. Alors que l'on parle encore aujourd'hui de peinture traditionnelle par opposition à une peinture d'avant-garde ou abstraite, on questionne très peu le renouvellement de l'expression artistique à travers le médium lui-même. Et pourtant, c'est à ce niveau que la plus grande transformation devait maintenant se faire.

Don Proch à travers ses sculptures a su recréer les dimensions du réel qui font appel à la mémoire. Non pas surtout à la mémoire on-

rique mais à une mémoire de type factuelle presque proustienne. Les masques de Proch sont les témoins de souvenirs représentés à l'intérieur de la structure crânienne qui ont une relation très intime avec la face extérieure, lieu où l'homme s'identifie à la nature.

Les prémisses d'un objet d'art aux dimensions renouvelées sont aussi apparues parallèlement chez d'autres néo-réalistes canadiens, entre autres chez Esther Warkov et Tom Forestall qui ont transformé la notion de cadre, sans pour autant que le message atteigne l'impact ni la complexité des masques de Proch.

L'œuvre de Proch fait appel à plusieurs approches sensibles par sa configuration extérieure, mais elle pousse aussi l'appréhension jusqu'à un certain niveau d'abstraction, ne serait-ce que par l'impossibilité de saisir l'objet sous toutes ses facettes du même coup d'œil. Elle oblige de même une certaine pénétration du sujet, pour ainsi dire une identification du spectateur avec l'objet-témoin qu'est le masque.

Les têtes mystérieuses de Proch constituent autant d'objets qu'il nous paraît difficile d'appeler « sculptures » tant l'aspect intimiste de l'intériorité de l'œuvre est inusité. Cette même œuvre étudiée dans l'ensemble de la produc-

tion contemporaine en sculpture au Canada se situe au niveau des créations de type réaliste des plus innovatrices. Elle fait aussi appel à une approche collective de l'objet d'art. Nous pourrions lui comparer « l'Introscaphe » d'Edmund Alleyn, sculpture pénétrable qui convie le spectateur à un ensemble de sensations. Alors qu'Alleyn avait fait appel à un groupe d'ingénieurs pour la réalisation, Proch a lui-même fait des études en ingénierie. Ce facteur qui n'explique pas tout, révèle pourtant une appréhension des choses très liée aux fonctionnements ou aux mécanismes et surtout une approche pluraliste des modes de représentation des phénomènes réels.

L'importance extrême que Proch accorde au type d'objet qu'il crée, indépendamment de la grande thématique de la vie de la ferme dans les prairies, en a fait un artiste qui échappe aux écoles et qui atteint dans son œuvre à une grande universalité. Les transmutations de l'image laissent présager chez lui une évolution perpétuelle dans le mode d'expression, à un point tel que l'on se demande si ce n'est pas le médium qui vient transcender les grands sujets de la thématique de l'artiste.

Françoise Cournoyer

Notes sur le « PORTRAIT AU VISAGE ROSE ET BLEU »

Force, harmonie, lumière et couleur sont heureusement réunies dans un portrait de petit format (41cm x 32,5cm) de la collection permanente du Musée d'art contemporain. Le 8 avril 1976, le musée acquiert son premier tableau de Matisse, le *Portrait au visage rose et bleu* daté 1936—1937. La galerie Waddington de Londres l'a acheté à Paris en 1975, de Marguerite Duthuit, fille de l'artiste. C'est au cours d'une exposition Matisse, organisée par la famille Waddington, qui circule à New-York, Montréal et Londres que le Musée d'art contemporain en fait l'acquisition. (1)

Henri Matisse vécut une partie de son existence à Nice (1913—1943). C'est là qu'il atteignit une reconnaissance artistique enviable au même titre que Picasso et Braque. Malgré cela, il ne se lasse pas d'être exigeant envers sa peinture. Ce portrait, représentatif du Matisse de l'époque, s'insère dans une préoccupation thématique des plus choyées par l'artiste : la figure féminine. À ce sujet, Matisse écrit :

«Ce qui m'intéresse le plus, ce n'est ni la nature morte, ni le paysage, c'est la figure. C'est elle qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie. Je ne m'attache pas à détailler tous les traits du visage, à les rendre un à un dans leur exactitude anatomique ». (2)

Lors de cette période niçoise pendant laquelle Matisse brossa le *Portrait au visage rose et bleu*, le peintre s'est longuement interrogé sur la potentialité expressive de la couleur, sur les incidences de celle-ci par rapport aux notions de plan et de ligne. Il utilise dans l'œuvre du Musée une construction rigide et dénudée, construction qui s'annonce plus ou moins en 1916 dans la célèbre *Leçon de piano*. La schématisation des formes semble être une règle de conduite de Matisse et celui-ci s'efforce de hausser la couleur au même degré de clarté que son dessin. Ainsi les rapports qu'il veut obtenir entre les couleurs, cette relation entre les tons qui doit selon lui s'établir de telle sorte qu'elle les soutiendra au lieu de les abattre (3), l'obligent à représenter son sujet de face, ce qui lui permet de faire fi de toutes lignes fuyantes. De cette organisation de la couleur dépend toute la planéité de la surface. En 1940, Matisse avoue à Pierre Bonnard qu'il n'a pas réussi à concilier les impératifs apparemment contradictoires du dessin et de la peinture : ligne versus couleur. En somme, il n'arrive pas à dessiner avec la couleur. C'est enfin en 1943 que Matisse dira : « Je sens par la couleur » (4), voulant ainsi exprimer le résultat d'une longue recherche dont les aboutissements lui permettront effectivement de dessiner avec la couleur.

Dans le *Portrait au visage rose et bleu*, Matisse est déjà engagé dans la résolution de son dilemme. La couleur épouse la forme, elle est elle-même élément de dessin, mais non

sur toute la surface du tableau. Une suggestion volumétrique est proposée avec le dessin de l'oreille, du menton et des cheveux. La partie la plus sombre, le noir (il utilise le noir au même titre qu'une autre couleur), et la partie la plus claire, le jaune, sont des formes chromatiques non délimitées par la ligne, à l'instar du vert et du lilas qui colorent le chemisier de la dame. Ce contraste frappant du noir et du jaune juxtaposés plus ou moins derrière le modèle (la profondeur est ici obtenue par l'imagination et non par le recours à la perspective ; elle est en somme virtuelle) sur lequel se découpe nettement la chevelure brune légèrement incisée, a une correspondance dans la rencontre du rose et du bleu qui colorent le visage. Certaines taches de couleur, comme le rouge des lèvres, et certains traits, comme le noir des yeux et les rayures du chemisier, ont une fonction essentiellement chromatique alors que les lignes de la chevelure, de l'oreille et du menton ont pour leur part une fonction essentiellement graphique.



Portrait au visage rose et bleu, 1936—37
41cmx32,5cm

Le bleu et le rose se refusent au modelé du portrait illusionniste. La zone blanche qui sépare ces deux couleurs, sorte de déformation expressive, d'arabesque, rappelle une zone semblable dans le *Portrait à la raie verte de 1905*. Cette zone vigoureuse qui prend l'allure d'un trait mais qui n'en est pas un, car elle n'est pas tracée, affirme une fois de plus la planéité de la surface de la toile, contrairement à la raie verte du tableau de 1905 qui elle suggérerait une légère modulation de surface. On se rend compte que le tableau est construit autour d'un axe vertical virtuel qui lui sert en somme d'assise structurelle. Matisse ne se sert pas de l'arabesque du visage pour délimiter les surfaces à la façon d'une ligne. Il compartimente celles-ci sans jamais mélanger la couleur. Les cheveux, l'oreille et le menton sont définis par un trait simplifié tandis que les yeux sont nettement soulignés par un trait plus large en arc de cercle tiré au pinceau. On remarque chez Matisse, avec de tels traitements, une attitude de réduction qui ira jusqu'à la représentation d'une tête par le moyen d'un ovale monochrome sans yeux, sans nez et sans bouche comme dans *La jeune anglaise de 1947*.

À propos du commentaire de Gustave Moreau sur Matisse : « Vous allez simplifier la peinture », Marcelin Pleynet commente : « Matisse n'a pas simplifié la peinture, loin de là ; il l'a portée à son point extrême d'élaboration et de complexité ». (5) Il veut en arriver à unifier la peinture et le dessin, ce qu'il réussira notamment dans ses fameux papiers découpés. Le *Portrait au visage rose et bleu* se situe donc dans la période où l'artiste pose avec acuité le problème de la couleur en rapport avec la ligne et l'espace. Témoin d'une expérimentation capitale de tout l'œuvre de Matisse, ce portrait participe de ce cheminement du peintre vers les œuvres de la maturité.

Paulette Gagnon.

(1) La moitié de la somme allouée à l'achat du tableau provient du Musée et l'autre fut l'objet de dons d'un groupe de maisons d'affaires de Montréal : Mme Elspeth McConnel, Fondation J.W. McConnell, Banque provinciale du Canada, Crédit foncier franco-canadien, Marsh & McLennan Ltée, Royal Trust Co. First Quebec Corporation, Simcor Inc., Waddington Boyd Associates, Power Corporation of Canada, M. Maurice Corbeil, Pratte-Morissette Inc., William M. Mercer Ltd. L'exposition Matisse eut lieu à Montréal du 3 avril au 8 mai 1976.

(2) Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Édition Hermann Texte, note et index établis par Dominique Fourcade, coll. savoir, 1972, p. 49.

(3) H. Matisse, op. cit., p. 46.

(4) H. Matisse, op. cit., p. 195.

(5) Marcelin Pleynet, *Système de la Peinture*, Editions du Seuil, coll. Points, 1977, p. 32.

de **MATISSE**

LES EXPOSITIONS ITINÉRANTES

L'an dernier, le Musée d'art contemporain mettait sur pied un nouveau service : celui des expositions itinérantes. Deux objectifs principaux s'attachaient à cette initiative. Tout d'abord mettre en circulation les œuvres de la collection permanente du Musée d'art contemporain, afin de permettre à tous d'en bénéficier ; et ensuite établir avec les différentes communautés québécoises une prise de contact qui s'avèrait nécessaire.

Dès septembre 1976, deux expositions furent mises en circulation. La première, « *De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois* » était destinée à toute la province, tandis que la seconde « *Automatisme et surréalisme en gravure québécoise* », s'adressait à la région métropolitaine seulement.

Immédiatement, la participation des différentes régions à cette initiative ainsi que l'intérêt et la coopération apportés par les participants lors de la tenue des expositions au sein de leur communauté nous ont permis d'amorcer de nouveaux échanges.

Cette année, et grâce au succès remporté l'an dernier, six expositions seront mises en circulation dont quatre à travers la province et deux dans la région métropolitaine.

1° « De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois »

Afin de répondre aux nombreuses demandes que nous avons reçues, cette exposition poursuivra son itinéraire dans les différentes régions du Québec pendant toute la saison 1977-78. L'ensemble, destiné à illustrer cette importante étape en art contemporain québécois, comprendra 22 huiles sur toile de petites dimensions. Parmi les artistes représentés, notons Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Guido Molinari et Fernand Leduc.

2° « Automatisme et surréalisme en gravure québécoise »

Cette exposition illustrera à travers vingt estampes tirées de la collection permanente du Musée, l'impact de ces deux importants mouvements en gravure. Parmi les artistes repré-

sentés, il faut noter la présence de Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Roland Giguère, Serge Tousignant, Gilles Boisvert, Richard Lacroix...

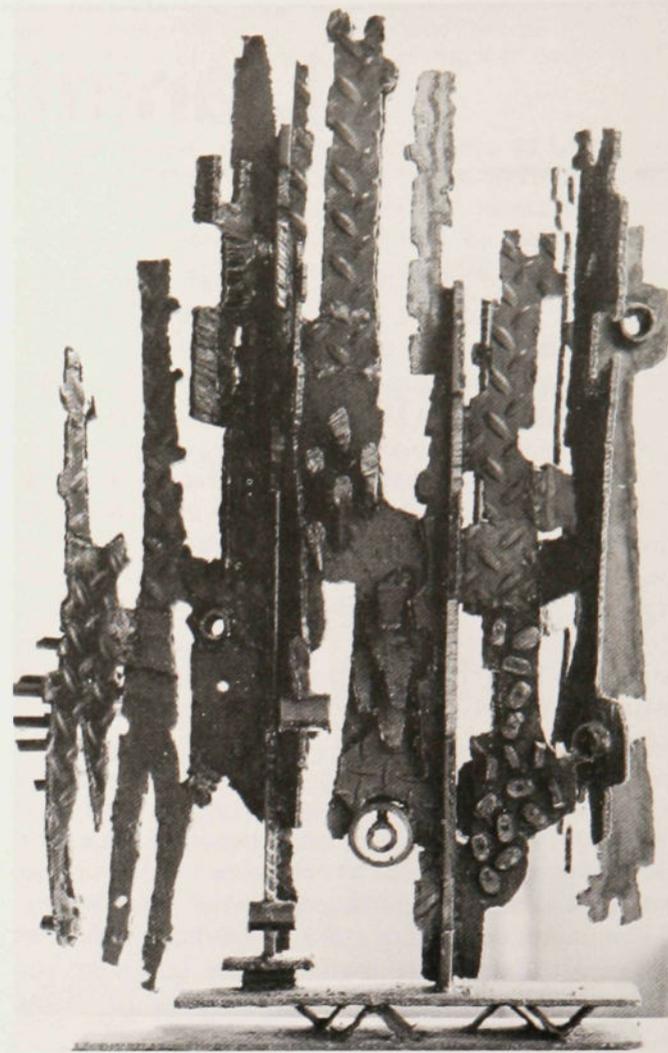
3° « Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970 »

Cette présentation, destinée à mettre en valeur les principaux courants de la sculpture québécoise au cours de cette décennie, sera composée de 15 sculptures de petit format tirées de la collection du Musée. Parmi les artistes représentés, notons Ulysse Comtois, André Fournelle, Françoise Sullivan, Yves Trudeau, Armand Vaillancourt et plusieurs autres.

4° « Le Solstice de la poésie québécoise »

Préparée par le Service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain, cette présentation sera centrée sur la projection d'un vidéogramme réalisé par Gaétan Dostie au moment même du « Solstice de la poésie québécoise », tenu en juillet 1976. Destinée tout particulièrement aux maisons d'enseignement, l'exposition regroupera également 25 manuscrits, affiches, livres de même que des photographies des poètes représentés. Parmi ceux-ci notons Alfred Desrochers, Paul Chamberland, Gilbert Langevin, Michèle Lalonde et Denis Vanier.

Une cinquième exposition entreprendra dès septembre un nouveau circuit à travers les CEGEP de la région métropolitaine. En effet, il nous a semblé important d'établir une collaboration plus étroite entre le Musée d'art contemporain et les maisons d'enseignement collégial, puisque ces dernières de par leur fonction première d'éducation et la population qui les fréquente, sont tout à fait aptes à recevoir des expositions d'œuvres d'art de petit format. Nous avons choisi, pour cette première expérience, de présenter une exposition de gravures tirées de la collection permanente du Musée : « *Nouvelle figuration en gravure québécoise* » qui illustrera les multiples facettes sous lesquelles s'est manifestée l'imagerie figurative entre 1965-1975. Parmi les artistes représentés, citons Pierre Ayot, Peter Daglish, Albert Dumouchel, Robert Wolfe et plusieurs autres.



Ivanhoë Fortier
Petit brûlé, 1964
94cmx55,8cm
Exposition « Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970 »

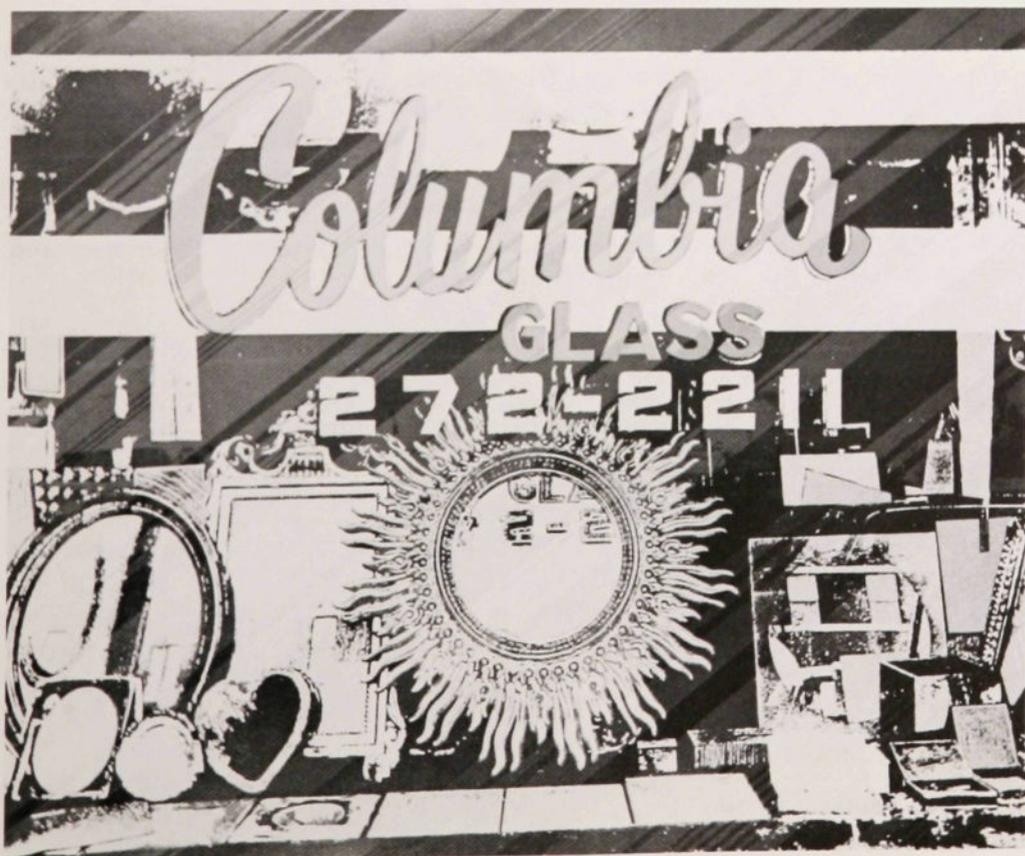
POUR LA SAISON 1977-1978

La sixième exposition circulera dans les écoles secondaires et polyvalentes de la région métropolitaine. Conçue sous forme de boîte éducative, elle s'adressera directement aux étudiants à l'intérieur même de la classe. Axée sur l'appréhension de l'espace en sculpture, la boîte comprendra des œuvres d'art de très petit format et toute l'information nécessaire à la compréhension des divers mécanismes de composition de la sculpture (diapositives, catalogues, brochures, bibliographie etc. sur le sujet).

Toutes les expositions offertes par le Service des expositions itinérantes sont accompagnées d'un document audio-visuel destiné à compléter et à animer l'exposition. Toutes sont également accompagnées d'un catalogue gratuit, distribué selon la demande des participants. De plus, conscient des différents problèmes auxquels font face les centres régionaux et afin de faciliter pour tous l'accès aux expositions itinérantes, le Musée d'art contemporain assumera, cette année encore, les frais de transport et d'assurance relatifs à ces expositions.

Nous serions très heureux que de nouveaux centres puissent se joindre à notre programme dans un proche avenir. Pour de plus amples renseignements concernant les expositions ou leur itinéraire, on peut communiquer avec le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain à 873-2878.

Anne-Marie Blouin
Responsable des expositions itinérantes.



Michel Leclair
Miroir miroir dis-moi, 1973
sérigraphie 22/35
58,5cm x 78cm
Exposition « Nouvelle figuration en gravure québécoise »

L'animation en milieu scolaire

Le Service d'animation et d'éducation du Musée a mis sur pied depuis décembre dernier, un projet d'animation dans les institutions scolaires. Le projet s'adresse surtout aux étudiants de l'élémentaire et du secondaire de Montréal et de la région.

Le caractère actuel et souvent expérimental de l'art contemporain peut présenter certaines difficultés de compréhension et de communication pour le public étudiant. Le manque d'information est bien souvent une cause première aux problèmes de relations face à l'art contemporain. C'est en partie pour cette raison qu'un rapprochement entre l'école et le Musée nous est apparu nécessaire.

La formule retenue pour ce projet comporte deux phases : dans un premier temps, à la demande du professeur ou du directeur de l'école, un animateur se rend sur place pour initier les étudiants à l'institution culturelle que représente le Musée et les sensibiliser à l'art contemporain. La phase suivante consiste à recevoir les étudiants au Musée accompagnés de leurs professeurs.

Le visuel constitue l'approche la plus facile pour intéresser et disposer un étudiant de l'élémentaire ou du secondaire à recevoir une information. C'est donc à travers la présentation d'un diaporama d'une durée d'environ une heure que nous avons choisi d'appuyer nos propos. Celui-ci est conçu pour répondre à des approches différentes et pour s'adapter au niveau de chacun des groupes tant à l'élémentaire qu'au secondaire. Il est aussi important que le professeur indique ses objectifs et le type d'approche qu'il souhaite. La participation de l'étudiant est suggérée car le but premier de cette méthode d'animation n'est pas d'éduquer sur l'art contemporain mais de rendre accessible de nouvelles formes de création et de permettre à des individus d'y trouver un enrichissement personnel et collectif.

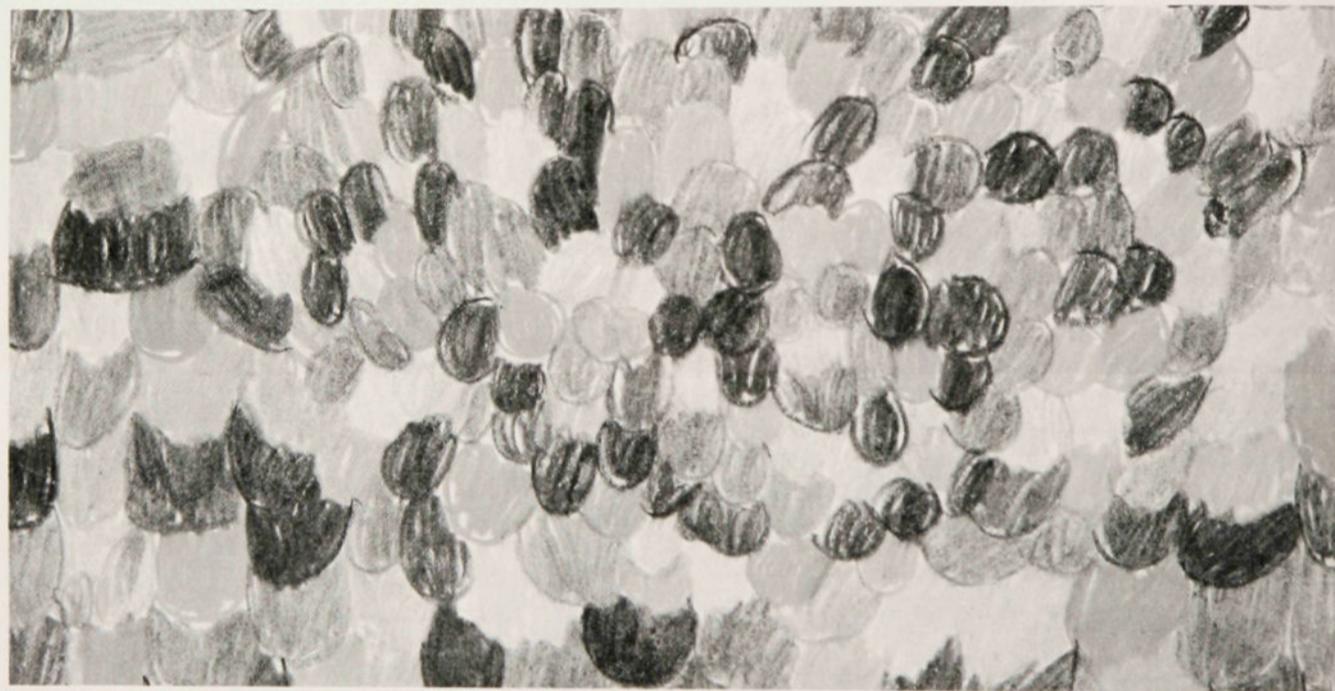
Les premières diapositives présentées donnent une description physique de l'institution. L'animateur fournit quelques détails sur les installations du Musée, renseigne sur son mode de fonctionnement, puis définit progressivement le rôle du Musée dans notre société. L'étudiant est averti du caractère particulier et parfois même inattendu de l'art contemporain. Ces données de bases sont essentielles pour assurer la compréhension des diverses formes de création, qui seront présentées.

Plusieurs notions se rapportant à la peinture et à la sculpture contemporaine sont abordées au cours de ces projections. Les éléments constitutifs d'une œuvre, tels que structure, équilibre, valeurs chromatiques, espace, etc., sont étudiés. La collection Borduas, fait l'objet d'une étude plus élaborée étant donné qu'une partie de ces œuvres sont en permanence dans une salle consacrée à cet artiste. À l'élémentaire, l'animateur s'en tient souvent à des généralités visant surtout une sensibilisation à la création artistique et une prise de conscience de l'intégration des arts dans notre environnement. Au niveau du secondaire, l'animateur adopte un discours plus historique, il insiste sur les noms des artistes ou des mouvements artistiques. Il souligne aussi l'importance des œuvres de Paul-Émile Borduas et du mouvement des automatistes dans l'évolution de l'art au Québec. L'étude des œuvres

de Pellan, de Riopelle et des Plasticiens viennent compléter ce tableau historique.

Quelques réalisations permettent de tenir compte des travaux des étudiants. Ainsi certaines techniques, à deux ou trois dimensions, développées dans les cours d'arts plastiques, peuvent trouver des références dans les œuvres qui sont présentées. La participation du professeur s'avère d'ailleurs un complément fort utile car il peut à l'aide d'un exemple concret (travaux exécutés en classe) permettre une meilleure compréhension ou confirmer des principes connexes à des travaux déjà réalisés en classe.

D'autres formes d'expression artistique sont discutées. Elles ne représentent pas toutes les tendances de l'art contemporain mais donnent un aperçu des approches ou des problématiques diverses qui préoccupent les artistes de notre époque.



*dessin réalisé à la suite d'une visite au Musée par Lynda Vautour
Ecole Sainte-Cunégonde, Montréal
6e année*

que. Les objets-sculptures d'Yvon Cozik par exemple, invitent l'individu à prendre conscience de sa position vis-à-vis l'œuvre. Quelques-unes de ces sculptures résument bien le principe de participation et apportent un éclairage nouveau sur le sens des objets artistiques. Le langage des formes sphériques de Luce Dupuis évoque des symboles d'énergie ou de mouvement. Une toile faite de « griplflex » sur vinyle de Bruce Parsons, rend compte de l'idée du temps présent dans son œuvre, etc. Certaines réalisations produites à partir d'objets quotidiens sont au nombre des tendances représentées. Originalité ?, ou simple beauté ?, ces œuvres ont soulevé plusieurs interrogations et dévoilé par conséquent des aspects méconnus de la recherche artistique. Les interprétations sont laissées aux étudiants car l'animateur ne donne que les éléments clés pour la compréhension des principes de base. Ce qui nous a paru important, c'est de démontrer le caractère non limitatif quant aux tendances et aux choix des artistes en art contemporain.

La dernière partie du diaporama reprend la dialectique du début. Les activités quotidiennes et les

services du Musée : bibliothèque, papeterie, secrétariat, sécurité, chaufferie, sont inclus afin de favoriser une perception plus réelle et plus à la portée du public étudiant.

Ce projet d'un animateur en milieu scolaire a dépassé de beaucoup les attentes. Outre le fait que la demande ait été très forte, (32 écoles en 16 semaines) l'enthousiasme avec lequel les directeurs, les professeurs et les étudiants ont accueilli la venue d'un représentant du Musée, confirme nos prévisions.

L'attitude ouverte des étudiants de l'élémentaire reflète une fois de plus leur insatiable curiosité et leur imagination débordante. Des détails d'ordre technique ont attiré leur attention et des interprétations uniques ont couronné les œuvres. Les étudiants du secondaire ont manifesté leur intérêt en participant activement soit par des questions ou

des discussions pendant le déroulement de la séance. Dans bien des cas les professeurs ont profité de l'occasion pour apporter une complémentarité à leurs cours ou encourager la créativité de leurs étudiants. Nul doute aujourd'hui, que ce projet de sensibilisation au Musée et à l'art contemporain répondait aux besoins des enseignants et des étudiants.

Une visite au Musée nous apparaît le complément essentiel à cette sensibilisation. Plusieurs écoles ont mis à profit la préparation donnée en classe par l'animateur et donner la possibilité à leurs étudiants d'avoir été au moins une fois en contact réel avec des œuvres d'art. Or si les professeurs complètent leur enseignement en informant leurs étudiants des manifestations culturelles de leur collectivité, ils contribueront largement à développer un intérêt pour les arts et la culture en plus de permettre à l'individu d'établir des jugements plus personnels devant des œuvres d'art.

Danielle Potvin

Lors d'expositions précédentes au Musée d'art contemporain, nous avons pu constater les progrès réalisés dans le domaine de la photographie, dès la fin du XIXe siècle et au début du XXe.

Des photographies de paysages, d'architectures, d'études sur le mouvement et de reportages dans les expositions « Photographies anciennes » et « Eadweard Muybridge » permettaient déjà d'affirmer une parfaite maîtrise des diverses techniques.

Cependant, à travers les différents thèmes représentés, la perception visuelle des photographes ne peut être dissociée de leur attitude vis-à-vis de leur connaissance de la peinture. Mais la signification artistique de la photographie, en tant que moyen d'expression, ne retenait pas toujours l'attention des photographes ; pourtant, nul n'ignore les difficultés à travers lesquelles la photographie est passée pour devenir enfin, une forme artistique légitime au même titre que la peinture et la sculpture.

Plusieurs photographes surent se montrer de véritables artistes. L'exposition consacrée au photographe Eugène Atget (16 juin — 17 juillet 1977) nous offre des photographies documentaires qui ne sont pas de simples enregistrements d'un sujet sous forme d'images.

Né en 1857 à Lobourne, France, Atget a entrepris sa carrière de photographe à l'âge de 41 ans. Tout d'abord marin, puis acteur de troisième ordre, il crût enfin trouver sa voie dans la peinture, mais c'est finalement pour la photographie qu'il a opté. Durant ces 29 années qu'il a consacrées à cet art, il a accumulé une documentation énorme sur le Paris de 1900—1925.

Se définissant lui-même comme un simple réalisateur de documents, il photographiait tout ce qui composait la ville où il habitait : rues étroites, piétons, marchands, vi-

trines de magasins, parcs, véhicules, etc... Il prit en tout, plusieurs centaines de photographies offrant une vision détaillée de Paris en nous révélant toutes les caractéristiques de la vie urbaine.

Tout en utilisant un appareil désuet pour l'époque, il arriva à doter d'une dimension humaine, tous les objets ou les lieux déserts photographiés. Les principaux défauts ou plutôt caractéristiques de son appareil de photo se traduisent par une inclination prononcée du sol et par des raccourcis exagérés produits par la lentille donnant l'impression que les choses avancent, s'éloignent et bougent.

Eugène Atget travaillait surtout à partir de thèmes précis, car la plupart du temps, ses photographies étaient vendues à des architectes ou à des artistes comme documents de travail. Par exemple, la série de photographies montrant des prostituées et des maisons closes ont été réalisées sur la demande d'André Dignimont qui préparait un ouvrage illustré sur la prostitution. Un autre artiste, Man Ray, acheta une trentaine d'épreuves qu'il donna par la suite à la George Eastman House ; il affirmait que ces dernières avaient souvent été reproduites parce qu'elles avaient un petit quelque chose de dadaïste ou de surréaliste.

Atget ne peut cependant pas être rattaché à ces mouvements artistiques même si plusieurs de ses thèmes peuvent eux, y être reliés. Prenons par exemple les rues étroites et désertes qui pourraient devenir le prélude au crime, thème souvent choisi par les Surréalistes. Soulignons également les photographies de mannequins dans les vitrines de magasins dont certains ont été rattachés à des écrits de Zola comme celui de « Au bonheur des Dames » où l'on assiste à une apothéose des mannequins à demi nu, anticipant l'animisme de ces figures dans un univers en métamorphose. Miss Abbott, élève de Man Ray et admiratrice d'Atget, affirme que ce

dernier s'apparenterait plutôt à Balzac ou au Douanier Rousseau et qu'il n'entrait jamais dans la satire ou la critique sociale.

Atget désirait seulement produire des documents et lorsque deux de ses photographies furent reproduites dans « La Révolution Surréaliste », il insista pour que son nom n'apparaisse pas. D'ailleurs, ce désir de rester dans l'anonymat fit en sorte qu'il n'était connu que du milieu artistique et de ceux qui achetaient ses photographies à titre de documents.

Mis à part les Surréalistes, plusieurs décèlent une influence de Van Gogh en ce qui a trait à la quotidienneté, au souci d'établir des documents visuels sur une région particulière et à la tendance à polariser des objets à l'intérieur de scènes où les individus sont absents pour ensuite s'y retrouver en foule.

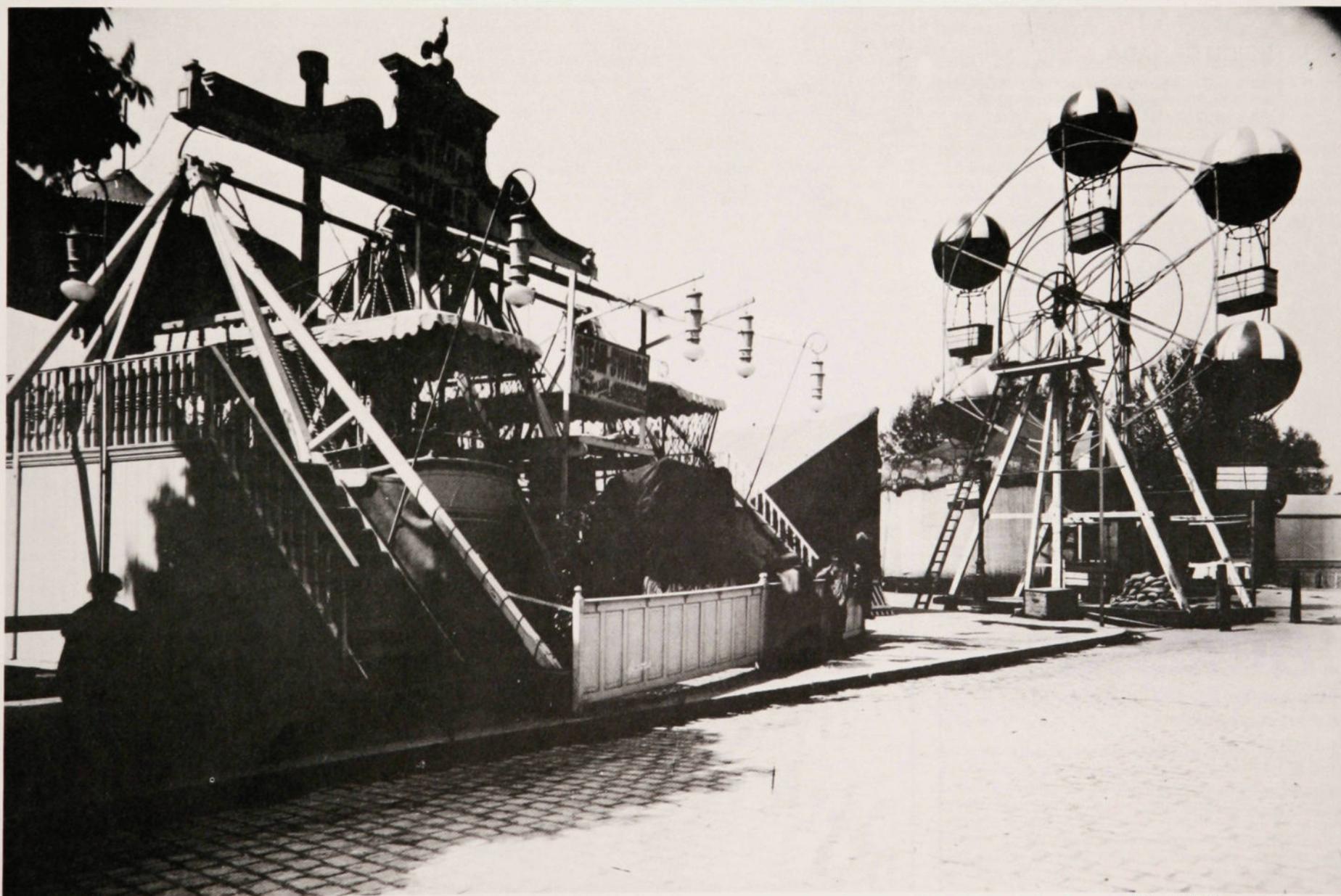
Quelles que soient les influences sur le travail d'Eugène Atget, les documents précis sur la ville de Paris n'en constituent pas moins un hommage en présentant le côté artistique et pittoresque de cette ville.

Plusieurs le considèrent comme le plus grand artiste de tous les media visuels. L'abondance, de ses œuvres donnent la mesure de son génie, même si seulement 500 photos de toutes celles qu'il a prises ont été reproduites, soit dans des livres ou dans des revues. Il mourut le 4 août 1927, sans jamais avoir connu la gloire, mais laissant derrière lui des milliers de négatifs.

Possédant plusieurs photographies réalisées par Eugène Atget, l'International Museum of Photography de Rochester, a mis en circulation quarante de ces photographies qui seront présentées du 16 juin au 17 juillet dans le foyer du Musée d'art contemporain.

Denis Chartrand

EUGÈNE ATGET, photographe



Fête du Trône, date inconnue



Mary Pratt
Filets de morue dans une
feuille de papier
d'aluminium, 1974
huile sur panneau
53,5cm x 66cm

LES ASPECTS DU RÉALISME

Cette exposition regroupe des œuvres d'artistes de la Belgique, du Canada, de l'Angleterre, de la France, de l'Allemagne, des Pays-Bas, d'Italie, de Corée, des États-Unis, d'Espagne et de Suisse. Nous n'avons pu malheureusement reproduire le texte intégral du catalogue et nous avons choisi d'en extraire seulement le texte qui suit, de M. Paul Duval sur les peintres réalistes du Canada.

LES RÉALISTES DU CANADA

Le réalisme est au cœur de la peinture canadienne depuis qu'elle existe, car s'il est une chose dont témoignent les œuvres des peintres canadiens depuis plus d'un siècle et demi, c'est justement d'une tendance typiquement nord-américaine à s'intéresser d'avantage au concret qu'à l'abstraction. On ne saurait donc voir, dans l'apparition d'un groupe important d'artistes canadiens poussant leurs recherches dans le domaine de l'hyper-réalisme, un phénomène ni nouveau ni surprenant.

La plupart des réalistes canadiens modernes vivent à la campagne et, à de rares exceptions près, se sont établis dans de petits villages ou dans des fermes, à l'écart des grands centres urbains. De ce fait, leur peinture exprime un réalisme en quelque sorte contemplatif, mais qu'on ne saurait pour autant qualifier de prosaïque. Dénotant une technique accomplie et un choix thématique réfléchi, elle reflète nombre de caractéristiques dominantes de l'âme canadienne, et il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que la majorité des artistes qui sont représentés dans cette exposition viennent des provinces maritimes, sans doute la partie du pays la plus conservatrice et la plus attachée à ses traditions.

Dans le réalisme canadien, on ne trouve rien de la rage, de la violence et du caractère contestataire ou satirique de la peinture réaliste américaine. Il y a une absence quasi-totale d'intérêt pour le chromé, le béton et le néon des villes, la magie des transparences et des réflexions, les super-gros plans de photos

de passeport, de poignées de porte ou d'enjoliveurs, qui fascinent tant les réalistes américains.

Ce qui domine, par contre, chez la plupart des réalistes canadiens, c'est un sens apparent de l'ordre, dans la conception comme dans l'exécution. Une géométrie délibérée souligne leurs compositions. C'est ainsi qu'à l'importance donnée par Colville aux « sections d'or », répond chez Christopher Pratt un soin extrême à définir les rapports spatiaux, et que se retrouve dans les toiles réalistes récentes de Ken Danby ce goût du tracé net qui marquait déjà les œuvres abstraites de cet artiste. Et c'est le « géométrisme » encore qui inspire à Tom Forrestall son choix de cadres quadrilobes, ou en forme de cercles, de triangles ou d'ovales.

Encore qu'assez peu nombreux, les sept artistes canadiens représentés dans cette exposition révèlent, tant par le caractère que par la qualité de leurs œuvres, la place importante que tient le réalisme dans l'art canadien d'aujourd'hui. Tous relativement jeunes, ils sont imbus des techniques et des méthodes traditionnelles, mais en dérivent malgré tout une manière bien personnelle et innovatrice de traiter la matière et de composer l'œuvre.

On peut néanmoins trouver curieux de voir qu'au Canada la peinture hyperréaliste est restée jusqu'à présent l'apanage quasi-exclusif des artistes anglo-saxons, aucun Canadien français ne s'est encore manifesté de nos jours dans ce champ d'expression visuelle en devenir. Ce n'est pourtant pas que le réalisme n'ait jamais eu ses adeptes parmi les Québécois, comme témoignent éloquemment les œuvres d'Ozias Leduc (1864-1955), mais il semble bien que l'intérêt de la plupart des jeunes peintres canadien-français continue de se porter de préférence vers une forme ou l'autre d'art conceptuel.

En fait, on pourrait dire que c'est bien de l'éthique protestante anglo-saxonne que procède la méticuleuse attention aux détails et à l'exécution qui se lit dans les toiles des sept artistes représentés ici, comme d'ailleurs dans celles des autres réalistes

canadiens. Cette recherche de la finition et de l'exécution impeccable se retrouve dans tous les détails. Chaque poil du pelage d'un chien, chaque brin d'herbe dans un pré et chaque nœud du bois dans un poteau de clôture est représenté et apparaît plus nettement que ne pourrait le révéler une photo, les sujets, pour la plupart, baignant dans une clarté propice à la révélation optimum du détail, à chaque distance apparente que se situât celui-ci.

Que les réalistes canadiens aient leur place dans cette grande exposition internationale, n'est que justice : ils représentent bien, en définitive un aspect significatif de l'art de notre temps.

Paul Duval

CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET ÉVÉNEMENTS

Luc Béland — Lucio de Heusch — Jocelyn Jean — Christian Kiopini — Peintures récentes — 26 mai — 3 juillet
Une exposition de groupe dans laquelle de jeunes artistes s'interrogent sur leur pratique picturale à partir d'une réflexion sur l'évolution de l'art au Québec.

Sculptures et dessins de Don Proch — Artiste de Winnipeg — 26 mai — 3 juillet
Une exposition de sculptures et de peintures spécifiques de l'Ouest canadien.

« Variation sur cinq thèmes » — 16 juin — 30 juin
Diaporama réalisé à partir des dessins et d'un scénario de Jean-Jacques Roussin, accompagné d'une musique originale de Geordie McDonald. Les photos sont de Robert Lussier et la prise de son de Jean-Yves Bergeron. (Dans le Studio).

Eugène Atget — Quarante Photographies — 1910-1927 — 16 juin — 17 juillet
Une exposition consacrée aux photographies de Eugène Atget, réalisées sur Paris de 1900-1925.

Jean Noël : Sculptures — « FFF » — 16 juin — 11 septembre

Aspects du Réalisme — 7 juillet — 7 août
Une exposition qui montre les différents aspects du réalisme dont l'hyper-réalisme américain et les tendances européennes de la nouvelle figuration.

Sculptures canadiennes de la collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada — 11 août — 11 septembre

Rétrospective des œuvres de Paul Klee — 18 septembre — 23 octobre



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 — 2ème trimestre 1977
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISSN: 0382-5124



offre des lots
d'anciens numéros
encore disponibles

offre spéciale

30 numéros \$30
frais d'expédition en sus

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