

Ministère des
Affaires culturelles

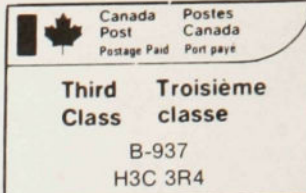


musée
d'art contemporain

ateliers

Sommaire

Cent ans de photographie artistique	p. 1-2-3
Photographies de Chine	p. 4-5
Danse dans la neige de Françoise Sullivan	p. 6
Vellut granate : un maillon dans l'œuvre de Tàpies	p. 7
Calendriers	p. 8

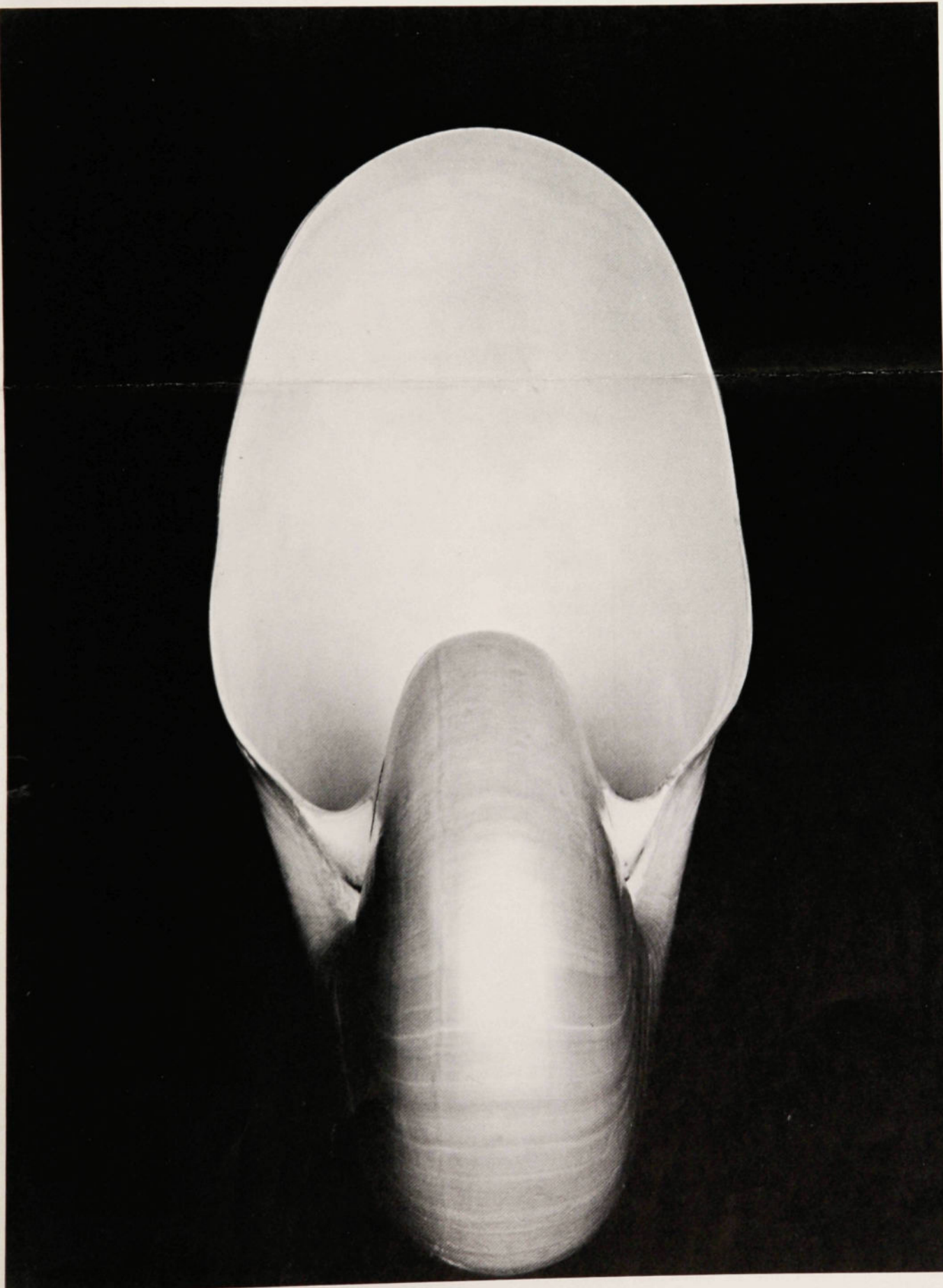


vol. 6 no 3

Montréal, février 1978

25 cents

CENT ANS DE PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE



La conquête de la photographie comme moyen d'expression s'est esquissée dès les premières années de son existence. Cette conquête d'abord jugée idéale devint bientôt impérative. . .

Une fois ses fondements techniques établis, la photographie se définit peu à peu comme une forme d'expression différente. Désormais les recherches s'orientent vers des domaines susceptibles de permettre à l'image de révéler sa véritable valeur. Son évolution est marquée par l'établissement des plus grandes écoles et des styles les plus remarquables avec leurs principaux maîtres. Ses progrès inspirent de nouvelles approches dans les recherches des photographes contemporains.

Vers 1860, la photographie aborde la troisième décennie de son existence. Cette époque nous révèle différents aspects de la recherche à un moment où on s'interroge encore sur le rôle de la photographie. Le portrait s'affirme alors comme étant un des domaines les plus populaires et les plus actifs de la photographie. La précision de cette technique enchante les gens du XIXe siècle pour qui l'art doit donner une représentation fidèle de la nature. En France, Gaspard Félix Tournachon, dit « Nadar », exécute des portraits qui sont de bons exemples des premières années de la photographie créatrice. Doté d'un sens aigu de l'observation il sait analyser le caractère de ses sujets. En Angleterre, Julia Margaret Cameron réalise des scènes allégoriques, des portraits flous, qui ne sont pas toujours intentionnels ; pleins de cachet et de charme ils sont situés dans des cadres historiques ou littéraires. Sa notoriété est surtout due à ses compositions photographiques inspirées des peintures bucoliques fort prisées dans divers milieux. On y retrouve toutes les qualités de style et de dignité des portraits exécutés en peinture.

C'est dans le même pays qu'un groupe de photographes appelés « picturalistes » cherchent à produire des images « artistiques » bien mises en scène et ressemblant à des tableaux. Les picturalistes s'inspirent des peintures et créent en studio des allégories, des évocations légendaires qui sont à l'époque des thèmes très populaires. Certains de leurs projets exigeaient la combinaison d'une trentaine de négatifs pour obtenir une épreuve unique.

Edward Weston
Shell, 1927
Collection Cole Weston.



Lewis W. Hine
Woman delivering clothes, New-York, 1910
 Collection Robert P. Mann

Au cours des vingt dernières années du XIX^e siècle six photographes proposent des images réalistes en réaction contre les conceptions sophistiquées de leurs prédécesseurs. Trois anglais : Ph. Emerson, J. Thomson et P. Martin créent des scènes montrant la vie de tous les jours, en représentant leurs sujets sans mise en scène. Paul Martin est le précurseur d'un genre qui connaîtra beaucoup de succès avec sa technique des images prises « à la sauvette ». Les américains, de leur côté, entreprennent de rendre compte de la colonisation de l'Ouest par les blancs. W. Jackson, C.E. Watkins et A. Clark Vroman savent déceler les côtés typiques des lieux et relèvent des notations qui passent inaperçues pour les aventuriers de l'Ouest. Encore à cette époque, vers 1880, la technique de la photographie demeure hautement expérimentale et celui qui la pratique doit procéder lui-même à toutes les opérations qu'elle implique.

Bientôt prendre une photo devient plus aisé grâce au « Kodak » de George Eastman qui met l'image à la portée de tous. Son slogan : « appuyez sur le bouton, nous ferons le reste ! » entraîne une production plus abondante mais souvent au détriment d'un effort de créativité. Nombre de photographes et d'amateurs éclairés en viennent alors à s'interroger sur la signification réelle de la photographie et réclament un plus grand respect pour ce moyen d'expression.

L'arrivée d'Alfred Stieglitz en 1890 bouleverse les conceptions artistiques des photographes de l'époque. Stieglitz a la conviction que la photographie est une forme d'art. Dans ses portraits, il cherche toujours à faire ressortir le caractère de ses sujets et sa façon de photographier la nature traduit une conception qui, par son côté mystérieux, donne de nouvelles dimensions à la photo. Il publie des revues, dirige des galeries d'art et se lance dans des travaux photographiques originaux qui contribueront à faire de la photographie un art différent de la peinture et doté de sa propre esthétique.

Dès lors la signification artistique de la photographie en tant que moyen d'expression retient l'attention de quelques photographes et les meilleurs d'entre eux savent se montrer, chacun à leur façon, de véritables artistes. L'intérêt de Clarence H. White, par exemple, se porte vers des scènes suggestives où il attache une attention particulière au climat de ses images. Lewis W. Hine compose avec les règles de l'équilibre, de la ligne, de la forme. Il réalise des photos d'une grande puissance évocatrice sur les conditions sociales des classes défavorisées et la publication de ses photos dans les journaux suscite de vives réactions auprès de l'opinion publique. Eugène Atget se distingue avec des photos sur les quartiers de Paris. Ce photographe sait tirer parti des motifs pour mettre à nu l'âme véritable de la population

parisienne. Il se révèle un précurseur d'une approche objective qui sera largement exploitée par les photos-reporters des années trente.

Dans la période de l'entre-deux guerres, la photographie commence à explorer de nouveaux domaines d'expression. Le peintre et photographe Man Ray, le hongrois Moholy-Nagy et Kurt Schwitters du Bauhaus réalisent des images provocantes et souvent ambiguës en adoptant des techniques et des approches non conventionnelles. Ils poussent leurs recherches graphiques jusqu'à des effets de solarisation, de surimpression, utilisant même la radiographie et d'autres techniques scientifiques pour construire des images remarquables à la fois par leur mouvement ou par leur abstraction. Parallèlement à ces recherches la tendance au réalisme ne fait que se renforcer. Edward Steichen et Paul Strand prônent une représentation exacte en s'efforçant de maîtriser les éléments de leurs compositions. Le plus idéaliste de tous ces groupes est sans doute le « groupe f/64 » fondé par Edward Weston et Ansel Adams (« f/64 » désigne la plus petite ouverture sur un appareil photographique.) L'objectif du groupe est de rendre le monde aussi fidèle que possible par un maximum de netteté de la mise au point et la précision des détails dans les images. Cette exactitude des textures des sujets photographiés dépasse le simple réalisme documentaire car à ce don de la précision, le photographe joint son aptitude à composer rigoureusement.

L'arrivée des appareils petits formats dans les années vingt, allait permettre aux photographes d'opérer « à la sauvette » ou sans avoir besoin de faire poser le sujet. Le reportage photographique, ou



Alfred Stieglitz
The Flatiron Building, New-York, 1903
 Collection Robert P. Mann



« Candid photography », représente alors une tendance significative qui nous révèle beaucoup sur cette époque. Erich Salomon excelle dans ce domaine en cherchant à saisir le côté humain des grandes personnalités politiques qu'il photographie. Les photos de Walker Evans et de Dorothea Lange deviennent des commentaires de l'existence. Walker Evans s'intéresse avant tout aux objets, aux choses de la vie quotidienne. Ses scènes de rues désertes, de devantures de magasins, de panneaux d'affichages révèlent avec puissance les us et coutumes de la société américaine. Dorothea Lange surprend ses sujets à des instants fortement révélateurs de leurs sentiments ou de leur mode de vie durant ces années de dépression économique.

Les progrès de la photographie se font de plus en plus dans le sens d'une vision libre, abandonnant la tradition d'une représentation absolument exacte du sujet. Ansel Adams proclame en 1948 que « la photographie est un moyen de voir à travers la surface des choses et de traduire l'essence de la nature même du caractère humain... ». Minor White le plus important des disciples de Adams va encore plus loin ; grâce à des gros plans, il détaille avec précision des morceaux de rocher, des bouts de bois, et tout genre d'objets dans lesquels il devine des « paysages intérieurs ». . . A cette même période, Aaron Siskind est peut-être celui qui atteint les limites extrêmes de cette conception de la photographie. L'image elle-même et non le sujet devient pour lui l'unique support de son expression. Chez Siskind les formes de la nature sont rendues avec précision et ne représentent plus que des surfaces et des motifs telles des toiles non figuratives.

Plus récemment la photographie devient l'instrument d'une expression personnelle. Pour Arnold Newman, célèbre pour ses portraits de personnalités du monde intellectuel, l'art de la photographie « consiste à contrôler ce que l'on a devant soi pour le plier à ses propres volontés ». De même, on retrouve des éléments subjectifs extrêmement personnels dans les images des photographes Bill Brandt et Eugène Smith. Brandt réalise des photos teintées d'insolite ou de surréalisme. Il utilise un papier sensible contrasté, qui intensifie la valeur des ombres jusqu'à les rendre d'un noir profond, ce qui donne aux régions lumineuses une brillance inusitée. Eugène Smith rend compte des événements d'une manière qui traduit sa propre compassion envers l'humanité. Henri Cartier-Bresson est le plus influent de cette génération. Il sait choisir l'instant le plus propice pour traduire des événements et leur donner une signification profonde. Cette tendance vers une vision personnelle de la réalité se perpétue encore de nos jours.

Depuis une dizaine d'années l'apport de la technologie a provoqué des changements profonds dans le domaine de la photographie comme dans celui des autres arts visuels. Strictement au niveau du processus physique et chimique, le photographe dispose d'un choix innombrable de possibilités (cadrage, temps de pose), transpositions d'ordre optique (netteté, perspective, distance, focale, etc.) transpositions d'ordre chimique (émulsions négatives et positives, révélateurs, films spéciaux etc.) sans compter tous ces procédés d'ordre technologique utilisés depuis Niepce jusqu'à nos jours qui peuvent être repris pour multiplier ou approfondir de nouvelles expériences. D'autre part les constantes recherches dans la présentation

des images et des effets photographiques ont amené les photographes à utiliser des procédés nouveaux. On utilise ainsi des techniques aussi diverses que la Xérogaphie, le Polaroid, des procédés tels que les photos coloriées à la main ou peintes à l'aérosol. On retrouve des combinaisons de différents genres : photographie, lithographie, sérigraphie, gravure, impression offset ; des manipulations diverses allant du film brûlé jusqu'à l'inclusion de photographies dans des sculptures ; autant de choix permettant aux photographes de s'exprimer parfaitement et complètement. Cette évolution spectaculaire aboutit aujourd'hui à la création d'une approche où l'exploration ajoutée à la combinaison de divers procédés techniques offrent aux photographes de nouvelles possibilités créatrices.

Danielle Potvin

BIBLIOGRAPHIE

Les grands photographes
Éditions Time-Life U.S.A., 1973

Michel F. Braive,
L'âge de la photographie de Niepce à nos jours
Ed. de la Connaissance, s.a., Bruxelles, 1965

Technologie, art et photographie par Georges Guilpin Photo-Revue, nov. 1976.

PHOTOGRAPHIES DE CHINE



Mia et Klaus
Un vieillard au village des peintres-paysans du district du Hou shien, 1977
photographie
Coll. Mia & Klaus

Mia et Klaus, deux photographes professionnels, ont traité, lors d'un récent voyage en Chine, de sujets variés tels que scènes de rues, architecture et peinture. Le reportage photographique qu'ils nous livrent se retrouve en partie dans l'exposition présentée au Musée d'art contemporain le 18 mai 1978 sous le titre : « La Chine : architecture d'hier et peinture d'aujourd'hui ».

Afin de se familiariser davantage avec le métier de photographe et dans le but de mieux connaître ces deux photographes, nous avons recueilli les commentaires de madame Mia Matthes qui nous parle de sa vie professionnelle et raconte ses premières impressions sur la Chine.

Denis Chartrand

DC : Permettez-moi de vous poser la question traditionnelle : Qu'elle place donnez-vous à la photographie par rapport aux autres media artistiques, tels que peinture, gravure, sculpture, etc. . . ?

MIA : Je pense que la photographie est surtout un métier que l'on peut développer jusqu'à ce qu'il devienne « art » mais c'est d'abord un métier au service de la société et il la sert, à mon avis, plus complètement que tous les media que vous venez de nommer.

DC : Le Musée d'art contemporain présente une exposition de photographies que vous avez prises lors d'un voyage en Chine. Comment l'idée de ce voyage vous est-elle venue ?

MIA : A la fin du printemps dernier, la Conférence Canadienne des Arts nous a invités à nous joindre à un groupe de personnes qui partait en Chine.

DC : A quel titre ?

MIA : Il avait été question de réaliser un livre en collaboration avec les membres participants dont certains étaient écrivains. Nous avons donc été chargés de prendre des photographies en prévision de cet album.

DC : Cet album, est-il en marche ?

MIA : Il fonctionne bien car déjà, plusieurs articles ont été rédigés.

DC : Aviez-vous un itinéraire à respecter ou si à l'occasion, vous pouviez aller chercher des sujets en dehors de votre circuit ?

MIA : C'est-à-dire que nous pouvions sortir seuls en dehors des activités prévues mais que nous étions surtout limités par le temps.

DC : Ce voyage durait combien de temps ?

MIA : C'était un voyage de 21 jours, mais après la Chine, nous avons passé quelques jours au Japon.

DC : Quels étaient, en Chine les sujets qui ont attiré le plus votre attention ?

MIA : Surtout les gens, leur visage.

DC : Vous a-t-on facilement donné la permission de photographier les gens ?

MIA : Oui, bien sûr, mais nous nous sommes vite rendus compte que les adultes n'aimaient pas être pris en photo. Cependant, il arrivait fréquemment que les pères de famille nous présentent leurs enfants pour que nous les photographions. Entre autres choses, j'ai remarqué là-bas que les pères éprouvaient beaucoup de tendresse pour leurs enfants. Ils en sont très fiers, chose qui ailleurs dans le monde n'est pas toujours évidente.

DC : Etiez-vous libres de prendre en photo les sujets qui vous intéressaient ou si entre autres, on vous avait demandé de prendre des photographies sur l'architecture chinoise ?

MIA : Tous les sujets que nous avons photographiés, nous les avons faits spontanément ; devant des choses aussi surprenantes, nous sommes évidemment tentés de les photographier.

DC : Vous avez pris également des photographies d'œuvres qu'ont exécutées les peintres-paysans. Qui sont-ils ?

MIA : Les peintres-paysans sont des autodidactes qui, s'étant découvert le talent de peindre, demandent de l'aide du gouvernement afin de se consacrer à la peinture. Cependant ils doivent participer à d'autres activités. Il semble que ces personnes, intéressées plus particulièrement à la peinture, soient regroupées à l'intérieur de ce qu'ils appellent des villages de peintres-paysans. Ils ont assez de liberté dans le choix de leurs sujets mais ils peignent finalement des sujets ou des thèmes qui font partie intégrante de leur vie : agriculture, travail, etc.

En plus de peindre, ils doivent consacrer plusieurs heures par jour au travail de la terre et peignent pendant leurs heures de loisir.

DC : Ne sont-ils pas finalement limités à ce qu'on appelle « un art de propagande » ?

MIA : Je penserais qu'effectivement c'est un art de propagande mais je me demande dans quelle mesure ça ne vient pas du peintre lui-même qui le désire ainsi. Il réalise de cette façon sa part en tant qu'homme engagé.

DC : Les photographies d'œuvres que vous avez réalisées ont-elles toutes été prises à l'intérieur de musées ou si vous avez eu la possibilité de visiter des ateliers ?

MIA : Nous avons pu pénétrer à l'intérieur d'un atelier mais la majorité des photos d'œuvres ont été prises dans les musées. D'ailleurs il était assez difficile d'y photographier à cause de la lumière abondante qui venait de l'extérieur. C'est pour cette raison que de petites taches de lumière apparaissent ici et là dans quelques photographies.

DC : Vous m'avez mentionné le fait que votre mari travaillait surtout, à ses débuts, le paysage ; a-t-il pris beaucoup de photos du paysage chinois ?

MIA : A cause de la température, nous n'avons pu prendre de paysages. Nous étions en Chine vers la fin de février et tout était aride ; la terre était grise et l'atmosphère embuée de poussière. A ce sujet vous remarquerez dans une ou deux photos que la couleur ne semble pas exacte mais en fait elle l'est. A cette époque de l'année, une fine poussière teinte l'atmosphère de bleu ou de beige dépendamment de l'heure.

DC : Maintenant, quelles sont les images qui vous reviennent le plus ?

MIA : Des visages, de beaux visages d'enfants. Ce qui m'a frappé aussi c'est la modestie du vêtement. A mes yeux la Chine donne l'impression d'être un grand monastère. On sent que les gens travaillent en profondeur.

MIA
ET
KLAUS



Mia et Klaus
Toit du Temple au Ciel (détail)
Pékin, 1977
photographie
Coll. Mia & Klaus

Pourtant les gens nous sont apparus graves mais non tristes. Ils s'amuse facilement et on les voit rire beaucoup. Ceci va pour les gens de la campagne car à la ville le stress est aussi présent qu'ici.

DC : Travaillez-vous présentement à d'autres projets ?

MIA : Maintenant, notre premier souci est de réaliser un album de photos sur le Québec. De plus, à part de cet album qui nous tient à cœur, une revue allemande, « Merian » nous a proposé un numéro spécial sur le Québec qui devrait sortir cet été.

DC : Le fruit de ce reportage servira-t-il de base à une prochaine exposition ?

MIA : J'aimerais bien que la prochaine exposition soit justement sur le Québec et qu'elle puisse voyager à l'étranger.

DC : Croyez-vous que le photographe ait un rôle social important à jouer ?

MIA : Il est indéniable qu'il ait un rôle à jouer. Je considère que notre rôle est de présenter nos photographies dans des endroits défavorisés comme les hôpitaux, les maisons de repos pour vieillards et les quartiers moins fortunés.

DC : Est-ce dans le but de mettre à nu leur situation et d'illustrer, à l'aide de photographies, leur condition sociale afin de leur faire prendre conscience ?

MIA : Pas du tout ! Je voudrais leur présenter des photographies de voyages en leur montrant des choses qu'ils n'auront probablement pas l'occasion de voir. Je pense que c'est le rôle qui nous sied le mieux.

Nous voulons servir tout ce qu'il y a de beau dans le monde. Nous préférons montrer le côté positif des choses. Je trouve horrible de servir les forces négatives.

DC : Existe-t-il de bons critiques de la photographie ?

MIA : Tout d'abord il faudrait préciser que pour être un bon critique on se doit d'être un bon photographe. Maintenant, il arrive souvent que l'on soit épaté de

certains trucs réalisés en chambre noire mais sachez que c'est souvent la chose la plus facile à réaliser. Tous les amateurs peuvent réussir des trucs qui sont maintenant à la mode. C'est un peu ce qui nous pousse à faire vraiment ce que nous aimons et à voyager beaucoup. Rivaliser avec des modes folles ne nous intéresse pas du tout.

DC : Est-ce que la photographie entre dans ce qu'on appelle le marché de l'art ?

MIA : Je ne pense pas qu'on spéculé sur la photographie ; à moins de miser, bien sûr, sur un nom ou le côté historique de certaines photos.

DC : Quels sont les gens qui s'intéressent en tant qu'acheteurs à la photographie ?

MIA : Les gens qui achètent des photos sont généralement avisés. Ces gens vont acheter une photo parce qu'elle est belle et la placeront en évidence comme on le fait pour une lithographie ou une peinture.

DC : Est-ce finalement le même public qui achète des gravures à cause du prix peu élevé dû au tirage multiple ?

MIA : En effet, car nous ne pouvons nous permettre de promettre l'exclusivité. En cas contraire nous serions dans l'obligation de vendre nos photos à des prix beaucoup trop élevés.

DC : Le fait de travailler tous deux dans un même domaine n'est-il pas difficile ?

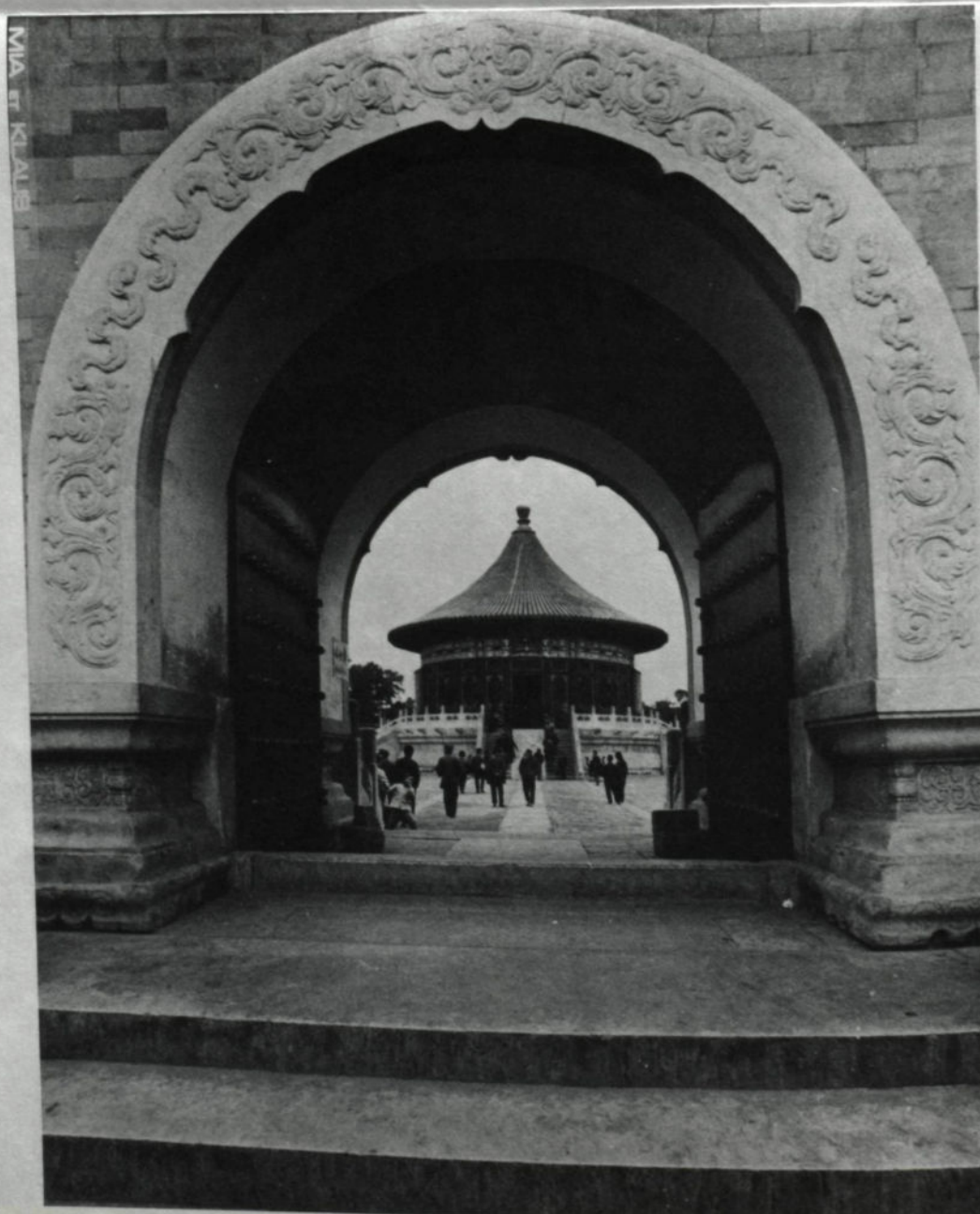
MIA : C'est difficile mais bénéfique car c'est de la critique que naissent les choses intéressantes. Si nous étions toujours satisfaits de ce que l'autre fait, il n'y aurait pas de place à l'amélioration.

DC : Brièvement, que représente pour vous la photographie ?

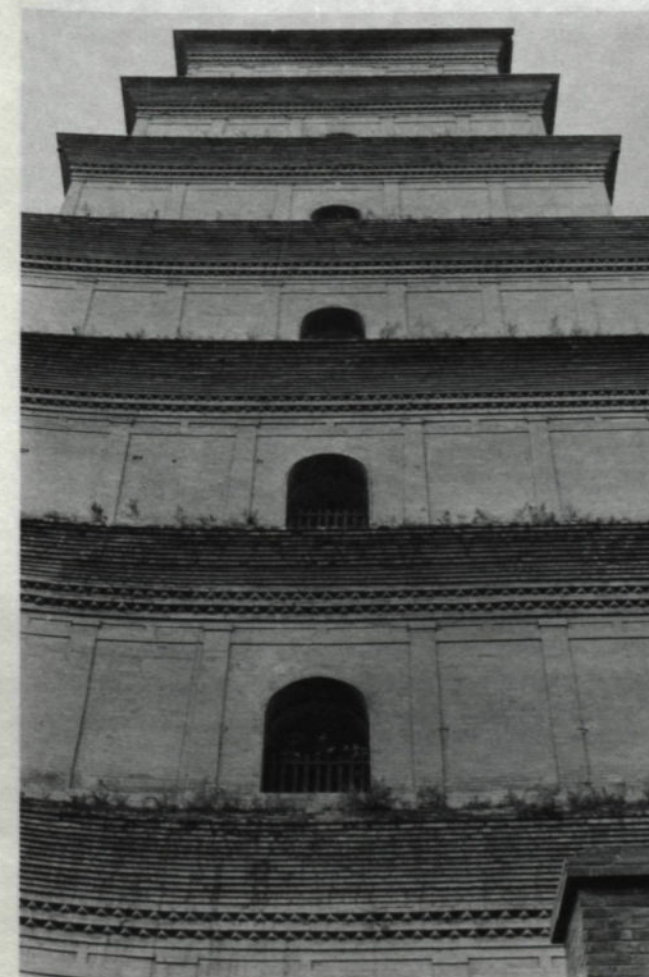
MIA : C'est un mode de vie, une façon de mieux voir, de développer le regard et d'apprendre à mieux percevoir. Quelques fois nous laissons le studio et nous partons dans la nature pour quelques jours afin de nous refaire l'oeil et faire provision de joie.

C'est une compensation pour toutes les choses auxquelles il faut s'astreindre pour gagner sa vie. Il faut le faire, bien sûr, mais nous le faisons très mal ; c'est-à-dire que les sous que nous gagnons sont aussitôt investis dans les voyages.

Chaque jour de notre vie compte et mérite d'être vécu.



Mia et Klaus
Cour d'entrée ; Palais Impérial
Pékin, 1977
photographie
Coll. Mia & Klaus



Mia et Klaus
Pagode de la grande Oie (Da yan ta), 1977
Base 45 mètres
photographie
Coll. Mia & Klaus



DANSE DANS LA NEIGE

IMPROVISATION DE
FRANCOISE SULLIVAN

PHOTOGRAPHIES DE
MAURICE PERRON

Pour la première fois réunis dans un album, les documents photographiques de la **Danse dans la neige** de Françoise Sullivan, réalisés dans le contexte du mouvement des *Automatistes*, en 1948.

L'album comprend une lithographie originale de Jean-Paul Riopelle. Un essai de François-Marc Gagnon, historien d'art à l'Université de Montréal, préface cette édition qui inclut en outre, des textes de Fernande Saint-Martin, de Françoise Sullivan et de membres du groupe des *Automatistes*.

On ne peut guère exagérer l'intérêt des documents photographiques ici réunis. On croit être mis en présence d'une "performance" bien contemporaine, car, ce n'est guère que depuis le début des années soixante que des danseuses comme Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Deborah Hay et un danseur comme Steve Paxton nous ont habitués à dissocier la danse moderne du contexte théâtral, dans lequel on l'enfermait jusqu'à Merce Cunningham inclusivement. Depuis, des espaces moins conventionnels que la scène théâtrale, comme les parcs publics, le hall du musée Guggenheim ou simplement les toits de maisons à New York ont été apprivoisés. . .

Toutefois les 17 photographies qu'on a ici sous les yeux ont été prises à la fin de février 1948. . . Pour comprendre comment une expérience à saveur si contemporaine ait pu être possible à ce moment ou à cet endroit, il faut remonter au début des années quarante. . .

François-Marc Gagnon

. . . Cette danse moderne dont Françoise Sullivan a été la première au Québec à définir les fondements et les moyens d'expression, demeure aussi nécessaire et fertile aujourd'hui qu'elle apparaissait en 1948, quand elle signait dans *Le Refus Global* un texte aussi important que *La danse et l'espoir*.

S'opposant avec véhémence à la fixité et la vacuité des formes traditionnelles de la danse, Françoise Sullivan élaborait alors à partir d'expériences sensibles immédiates un champ d'expression fondé, comme celui des autres artistes du groupe, sur un automatisme permettant à l'inconscient de faire naître à travers les localisations dynamiques du corps même, une expression plus adéquate des désirs, intensités, répulsions de l'organisme humain vu comme totalité. « Le parcours ne s'effectue plus au hasard, mais par le hasard. . . » écrivait-elle. . .

Fernande Saint-Martin

Ces photographies sont tout ce qui reste d'un projet en quatre parties d'une improvisation de danse qui devait être filmée à chaque saison dans un lieu défini. Un premier film avait déjà été réalisé en juin 1947 aux Escoumins, sur la Pointe à Jacques Cartier, un long et étroit bras de terre s'avancant dans la mer, et se terminant par des rochers de granit rose, ma mère tenait alors sa ciné-caméra, en seize millimètres et suivait mes directives.

Le film a été fait dans l'éclat du soleil et des couleurs vives, le bleu de la mer, le blanc des vagues, le rose des rochers, le rouge de mon maillot, le brun du sentier et d'une cabane au milieu de la pointe, le vert des herbes et des collines au loin.

Le second, celui-ci dont les photos sont réunies dans cet album, fut réalisé au mois de février, 1948, à Otterburn Park, près du Mont Saint-Hilaire. C'était dans la campagne couverte de cette neige drue qui suit la pluie quand le temps redevient froid. Le troisième film devait se faire au petit matin, dans le Vieux Montréal désert, au printemps sous la pluie. Un quatrième était projeté pour l'automne en forêt. Ces deux derniers films n'ont jamais été réalisés.

Lorsque j'ai montré le premier film et parlé aux amis du projet, l'idée fut accueillie avec enthousiasme et Jean-Paul Riopelle m'a invitée aussitôt à le faire chez lui. Quelques jours plus tard, nous partions dans les champs derrière sa maison, Jean-Paul avec la ciné-caméra en seize millimètres, Maurice Perron avec sa caméra, et moi qui dansais. Les photos étaient prises simultanément au tournage du film.

Les deux films en mouvement ont été perdus mais il reste les photographies de Maurice Perron pour témoigner de cet événement, auquel nous participions tous les trois.

Ce jour-là toute la campagne semblait chuchoter, tandis que Jean-Paul et Maurice demeuraient silencieux, à leur besogne. L'air vivifiant rougissait nos joues, le sol était rugueux sous nos pieds. La neige prenait des allures de glaciers millénaires. Quelques oiseaux d'hiver passaient et des herbes sèches craquaient sous les pas. Je laissais naître le mouvement, vigoureux dans le froid, sa source physique exposée s'accroissant dans sa logique émotive. Chargé des affinités de l'espace, gonflé de rêves, il s'enchaînait dans une action passionnée.

J'ai dansé, les pieds légers, sur les pentes rudes de l'hiver. J'ai tourné dans l'air glacé et couru sous le soleil qui s'est voilé, en fin d'après-midi. Les gestes sont devenus évocateurs des mélancolies du nord. Je laissais les rythmes affluer. Je percevais l'espace du jour, le découpais, le palpais.

Célébration — allégorie intime — métaphore — fluidité — expression non qualifiée — assertion et négation — exposé et contre-exposé, non pas progressivement mais instantanément — plaisir du geste impulsif — présomption de la raison déniée — vertige, rêve, hallucination — labyrinthe d'un moment pris dans le temps — le temps, substance dont je suis faite — concrétisation, où le réel et la fiction se fondent l'un dans l'autre, spécifiant leur indétermination et leur cohérence propre.

Françoise Sullivan

“VELLUT GRANATE” UN MAILLON DANS L'OEUVRE DE TÀPIES

“*Vellut granate*”, une toile majeure de l'œuvre d'Antoni Tàpies, a été exécutée en 1963 dans l'atelier de Barcelone et fut acquise le 11 décembre 1964 par le Musée d'art contemporain de la galerie Agnès Lefort.

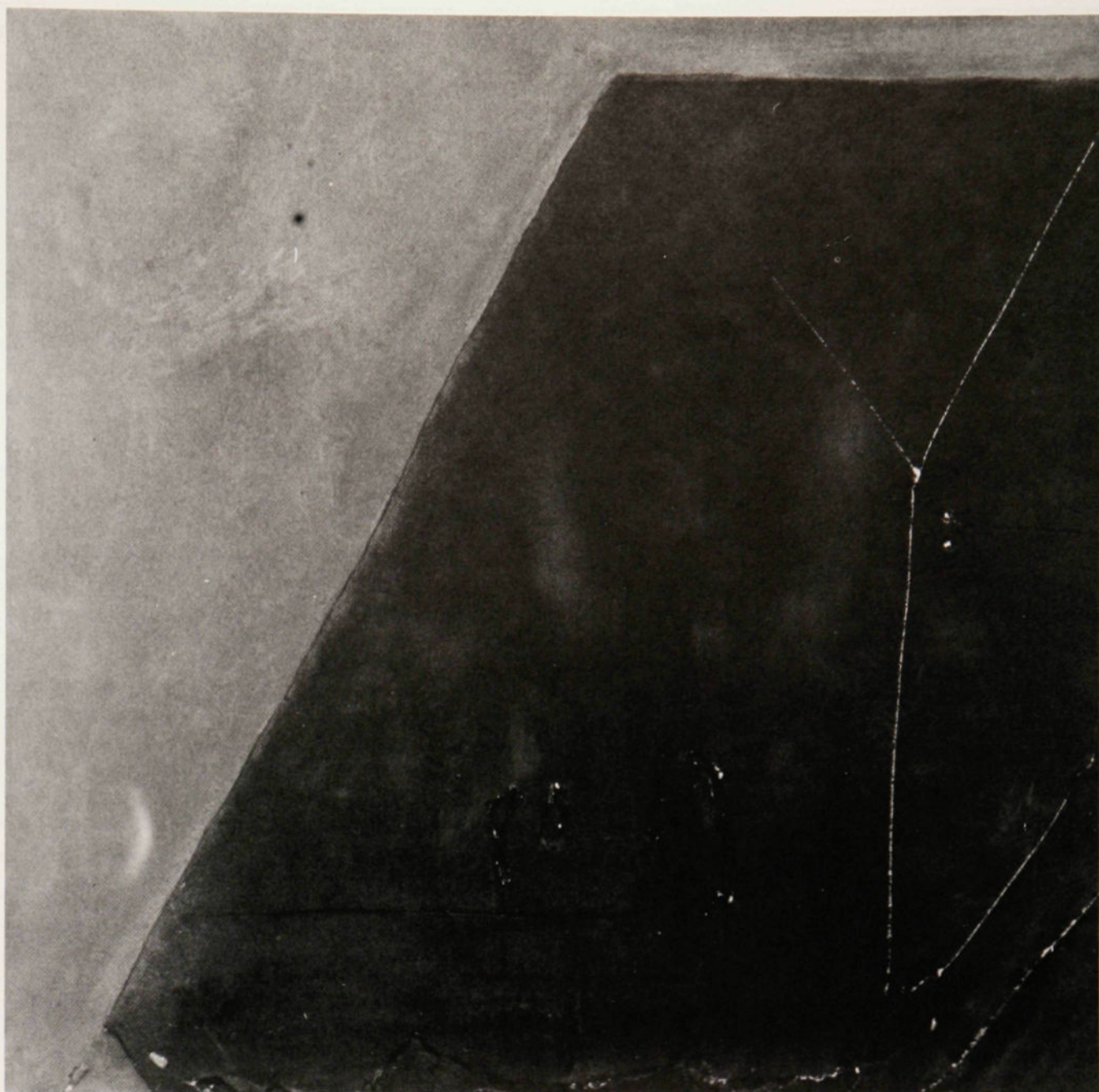
Cette œuvre est fortement empreinte d'un état d'esprit ou plutôt d'un certain engouement pour le mysticisme et la pensée orientale. Depuis 1956 d'ailleurs, l'artiste s'intéresse à tout ce qui est « orientalisant ». Du côté technique, il faut remonter à 1945 pour découvrir dans ses travaux une technique de pâte épaisse avec un mélange de matériaux et de collages.

Dans les œuvres des années soixante se déploie le graphisme qui apparaissait au début de ses recherches et « *Vellut granate* » de 1963 demeure un tableau isolé par l'apport du feutre rouge grenat collé et plissé, par le dégagement d'éléments symétriques en plus d'un retour à la matérialité. Dans cette même veine, se rapproche « *Petit Vellut Vermell* » de 1964 de dimensions plus restreintes.

Spiritualité et matérialité sont donc les axes significatifs du tableau. Les composantes plastiques se prêtent à une pluralité d'interprétations. La surface exerce une fascination ; aux surfaces sombres, délavées et contrastantes est opposée une matière riche et texturée. Les significations du tableau s'intègrent à la matière du tableau. Celle-ci « passive » entraîne par l'effet du hasard un morcellement, une désagrégation (la matière n'a plus un rôle actif par l'effet de la décomposition) et indique une nouvelle réalité : un moyen de prendre conscience de l'être par un climat riche d'expériences vécues. La trajectoire de « *Vellut granate* » nous fait découvrir dans la matière travaillée des vellétés de signes, des incisions, des sillons et des hachures. Sortes de graffiti et de glyphes empreints du geste indéfini qui sont inscrits dans ce que Tàpies appelle la « mémoire commune » (fond gris bleu des brumes ou vieux murs gris de la Catalogne), dans l'oubli, dans la pensée et devenus signes, sortes de déflagrations du tableau (lourdes hachures au bas). « L'art est un signe, un objet, une suggestion de la réalité à notre esprit ». (1)

Toile de matière et de signes, le spectateur se heurte à cette matière et à ces signes (texture rouge grenat travaillée) sans cesse confrontés à l'abstraction (surtout présente dans la surface peinte grise) ; « le spectateur doit ressentir la nécessité d'un examen de conscience, d'une révision de son domaine conceptuel. L'artiste doit lui faire toucher du doigt les limites de son univers, et lui ouvrir des perspectives nouvelles. Il s'agit là d'une entreprise véritablement humaniste ». (2)

Les reliefs et les creux de la matière picturale de « *Vellut granate* » insidieusement font basculer tout un univers d'idées tangibles dans la suite des œuvres de Tàpies. L'artiste avec une certaine élégance fouille la matière où s'accumulent et se disloquent les épaisseurs. Catalan de cœur et d'esprit, c'est tout le monde de sa terre natale qui vit par la sensualité des textures et la matérialité qu'il explore. Par la tension entre les deux plans du tableau (le fond gris, l'arrière-plan et le feutre rouge, l'avant-plan), il crée un espace et différencie un



Antoni Tàpies
“*Vellut granate*”, 1963
huile et relief sur toile
1m 62 cm x 1m 62 cm
Collection Musée d'art contemporain

champ clos d'un champ ouvert. Il veut organiser l'espace en une matière intelligible et formuler une sémantique de l'espace qui s'identifie aux surfaces et « conditionne la perception des rapports entre les éléments ». (3)

Ainsi les signes plastiques apparaissent lacérés, éparpillés, gestuels sur la surface. Il y aurait une sorte de déchirement entre la volonté autonomiste des éléments du tableau et une vision à la fois naturaliste et autobiographique. La vision naturaliste se justifie par des implications paysagistes (influences des brumes catalanes et des murs gris de la vieille ville de Barcelone) alors que la vision autobiographique se manifeste par une propension à une certaine gestualité, à la trace, au signe individuel. L'œuvre n'est pas complètement abstraite. Ce formalisme mêlé de poétique ouvre à des réalités extra-picturales dues à ces références. Le tableau « *Vellut granate* » de Tàpies témoigne bien de cette école européenne d'après-guerre qui ne s'est jamais tout à fait affranchie d'une vision lyrique de l'art.

Paulette Gagnon

- (1) Antoni Tàpies, « La pratique de l'art. » *Idées Gallimard*, 1974, p. 70.
- (2) Antoni Tàpies, *idem*, p. 52.
- (3) Jacques Dupin, « Tàpies aujourd'hui », in *Derrière le miroir*, Maeght, 1972.

Exposée en 1964 à la Galerie Agnès Lefort de Montréal, « *Vellut Granate* » figure en 1966 dans l'exposition « Collections » au Musée d'art contemporain et en 1975 dans une autre présentation intitulée « La collection permanente 1965-1975 ». Elle est reproduite sous le numéro 58 dans « *Antoni Tàpies o l'escarnidor de diademes* » de Joan Brossa et Francesc Vicens, publié aux éditions Polígrafa à Barcelone en 1967 et sous le numéro 208 dans « *Antoni Tàpies et l'esprit catalan* » de Pere Gimferrer aux éditions Cercle d'art à Paris en 1976.

Une affiche annonçant la rétrospective de Tàpies qui a eu lieu récemment au Musée d'art contemporain reproduit l'œuvre originale de 1963. Les œuvres de Tàpies ont la réputation de mal supporter le poids des ans (ceci est dû à la technique et aux matériaux utilisés) et « *Vellut granate* » a subi en 1975 une restauration majeure qui a quelque peu altéré le concept initial de l'œuvre surtout dans la partie inférieure gauche du feutre et sur toute la partie gauche du tableau peint à l'huile de couleur grise. Les changements survenus avec les années ne pouvant qu'accentuer le morcellement de la matière picturale elle-même.

RÉOUVERTURE DU MUSÉE

Le Ministère des Affaires culturelles annonce la réouverture du Musée d'art contemporain pour le jeudi 9 mars 1978 à 10 heures. Le vernissage des expositions aura lieu à 21 heures.

Un léger incendie survenu au cours des travaux de réfection du toit du Musée a entraîné la fermeture de ses portes jusqu'à ce que l'ensemble du travail soit terminé.

Les professeurs qui auraient été privés d'une visite commentée au Musée avec leurs étudiants sont priés de communiquer avec Danielle Potvin du Service d'éducation à 873-2878 pour prendre un nouveau rendez-vous.

Le public est prié de consulter le journal du Musée « Ateliers » et les quotidiens pour connaître la programmation des expositions du Musée. Nos cartons d'invitations pour les expositions et pour les événements de l'animation parviendront aux personnes inscrites sur nos listes comme à l'habituel. Pour ceux intéressés à recevoir ces cartons, nous vous prions de communiquer avec le secrétariat du Musée à 873-2878.

Transport

Autobus no 12 de la station Bonaventure ou McGill ; Autoroute Bonaventure de la rue Université, première sortie à droite : Cité du Havre.

Heures d'ouverture du Musée :

du mardi au dimanche

de 10 h. à 18 h.

le jeudi de 10 h. à 22 h.

Fermé le lundi.

Programme d'animation :

Les jeudis soirs à 20 h. et dimanches après-midi à 15 h.

Bibliothèque :

du mardi au vendredi de 10 h. à 17 h.

NOUVELLE DIRECTION AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Madame Louise Dusseault-Letocha a été officiellement nommée directeur du Musée d'art contemporain le 1er décembre dernier.

Madame Letocha qui assurait par intérim la direction du Musée depuis le départ de Madame Fernande Saint-Martin le 30 septembre 1977, était auparavant responsable du Service d'animation et d'éducation du Musée.


Elle est connue dans le milieu artistique pour sa production de graveur, ses publications, son action auprès des associations professionnelles, et son enseignement.

Madame Letocha obtint un diplôme de l'École des Beaux-Arts en 1965 ; au cours de sa formation, elle acquit une spécialité en gravure. En 1966, la même école lui décernait un diplô-

me d'aptitude pédagogique. Elle obtenait par la suite une licence ès Lettres et une maîtrise ès Arts en Histoire de l'art de l'Université de Montréal. Son mémoire portait sur « Les origines d'un art de l'estampe au Québec ».

Elle est l'auteur de « Bas-relief polychrome de Mario Merola » et « La sérigraphie à la colle par Roland Giguère » aux éditions Formart. Elle a de plus contribué à plusieurs revues d'art telles que Vie des Arts, Livres et auteurs québécois, le Bulletin de la bibliothèque nationale du Québec, etc.

C'est dans le cadre des cours d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, du Collège Vanier et du collège André Grasset qu'elle a dispensé son enseignement pendant de nombreuses années.




La Société La Vie des Arts fera paraître, le printemps prochain, sa première publication,

un album de luxe de 160 pages sur seize peintres du Québec.

Cet ouvrage renfermera une série de reportages photographiques sur la vie quotidienne de ces artistes et sera accompagné d'entrevues de nos collaborateurs avec eux.

Édité en français et en anglais, il sera mis en vente dans les librairies au prix de \$15.



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

Responsables : Françoise Cournoyer
Danielle Potvin

Dépôt légal — 1er trimestre 1978
Bibliothèque nationale du Québec.
ISBN : 0382-5124

ACTIVITÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

EXPOSITIONS

9 mars — 9 avril

INSTALLATIONS ET PROJETS de Dennis Oppenheim

Cette exposition consacrée à l'un des artistes américains les plus importants dans la tendance de l'art conceptuel consiste en plusieurs montages environnementaux symboliques de la relation entre l'homme et la réalité. Films et vidéo font aussi partie de l'exposition.

9 mars — 9 avril

DANSE DANS LA NEIGE de Françoise Sullivan

Lancement et exposition d'un album illustré des photographies de Maurice Perron reproduisant une improvisation exécutée en mars 1948 par Françoise Sullivan. Texte, « Danse et espoir » de Françoise Sullivan publié dans le Refus global en août 1948. Lithographie de Jean-Paul Riopelle. Textes de François-M. Gagnon et Fernande Saint-Martin.

9 mars — 9 avril

OEUVRES DE LA COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

13 avril — 14 mai

SCULPTURES DE SUZANNE GUITÉ

Une exposition de sculptures à travers lesquelles toute la sensibilité de l'artiste se traduit par un aspect primitif de l'objet tant qu'à la forme et un aspect dynamique tant qu'à son expression.

13 avril — 14 mai

VEILLEZ COMME QUÉBÉCOIS SUR LE BORD D'UN FEU DE BOIS

Une exposition commune à laquelle participent deux artistes, nous apporte, avec Pierre L. Tétreault, des gravures ayant pour thème la recherche d'un nouvel univers spatial dans lequel mysticisme et orientalisme se rejoignent dans une fête de couleur. Pour sa part, Réal Lauzon nous offre des sculptures qui se veulent le reflet de la réalité quotidienne québécoise où l'ironie et la nostalgie s'interprètent en relation avec le Funk Art.

13 avril — 14 mai

SURFACENTRES de Cozic

Des œuvres réalisées principalement à partir de tissus et ayant pour thème le CENTRE, sont traitées avec toute l'imagination et la sensualité qui caractérisent les œuvres de COZIC.

13 avril — 14 mai

NOUVELLE TAPISSERIE QUÉBÉCOISE

Une sélection d'œuvres de huit tissiers qui ont fait de la tapisserie québécoise un nouveau langage, est présentée dans le cadre du programme d'éducation du Musée.

Micheline Beauchemin, Denise Beaudin, Louise Panneton, Mariette Rousseau-Vermette, Paulette-Marie Sauvé, Ray Senior, Carole Simard-Lafamme, Maria Svatina sont les artistes représentés.

18 mai — 12 juin

SCULPTURES DE GRAND FORMAT de Yves Trudeau

Une exposition de sculptures de grand format sur le développement des murs ouverts et fermés. Son approche est basée sur le thème du module et de l'environnement, elle se traduit par des « murs » qui s'ouvrent et qui se ferment tant dans l'espace que dans l'abstrait.

13 avril — 14 mai

LA CHINE : ARCHITECTURE D'HIER ET PEINTURE D'AUJOURD'HUI

Des photographies prises par Mia et Klaus lors d'un récent voyage en Chine illustrent toute la finesse de cette architecture et nous familiarisent avec la peinture des peintres-paysans.

ANIMATION MARS 1978

Jeudi 9 mars
à 20 heures

À l'occasion de la réouverture du musée.
CONCERT DU GROUPE D'INTERPRÉTATION DE MUSIQUE ÉLECTRO ACOUSTIQUE (G.I.M.E.L.) avec Bruno Turgeon, Réjean Marois, Marc Carmichael, Yvan Laberge, Robert Charbonneau, sous la direction de Nil Parent.

Jeudi 9 mars
21h30

FILMS DE DENNIS OPPENHEIM DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION « OPPENHEIM » :
"Arm and wire", 1969, 16MM, n/b, 8 min.
"Wrist and land", 1969, 16MM, n/b, 12 min.
"Arm and asphalt", 1969, 16MM, n/b, 6 min.
"Aspen project" #1, 1970, 16MM, coul., 25 min.

"Rocked hand"
"Glasses hand"
"Leafed hand"
"Compression-poison oak"
"Compression-fern (Hand)"
"Compression-fern (Face)"
"Pressure piece (Glass)"
"Pressure piece (Fingers)"
"Material interchange"

"Aspen projects" #2, 1970, 16MM, coul. et n/b, 15 min.

"Rocked stomach", coul.
"Extended armor", n/b
"Gingerbread man", n/b
"Fusion : Tooth and nail", coul.
"Nail sharpening", n/b
"Towards becoming a devil", n/b
"Transfer drawings", 1971, 16MM, n/b, 15 min.
"I'm failing", 1972, 16MM, coul. sonore, 5 min.
"Brush", 1973, 16MM, coul., sonore, 6 min.
"Disappear", 1972, 16MM, n/b, sonore, 6 min.
"Out", 1972, 16MM, n/b, sonore, 6 min.
"My father's socks", 1972, n/b, sonore, 6 min.
"Mittens", 1974, n/b, 10 min.
Durée de la projection : 120 min.

Dimanche
12 mars
à 15 heures

REPRISE du programme OPPENHEIM du jeudi 9 mars
Durée de la projection : 120 min.

Jeudi 16 mars
à 20h.

VIDEO DE DENNIS OPPENHEIM
"Airpressure" (hands), 1971, n/b, muet, 9 min.
"Airpressure" (face), 1971, n/b, muet, 15 min.
"Tooth and Nail", 1971, n/b, muet, 23 min.
"Feedback", 1971, n/b, sonore, 15 min.
"Forming Sound #1", 1971, n/b, sonore, 20 min.
"Extended Expressions", 1971, n/b, muet, 15 min.
Durée de la projection : 97 min.

Dimanche
19 mars
à 13h30

VIDEO OPPENHEIM
"Vibration #1", 1971, n/b, sonore, 16 min.
"Vibration #2", 1971, n/b, sonore, 11 min.
"Shadow Projection", 1971, n/b, sonore, 5 min.
"Bar Time", 1975, coul., sonore, 30 min.
Durée de la projection : 62 min.

à 15 heures

CONFÉRENCE "OPPENHEIM : PLURALITÉS" de RENE PAYANT professeur d'histoire et de théorie de l'art à l'Université d'Ottawa.

Jeudi 23 mars
à 20 heures

VIDEO OPPENHEIM
"Drumming Up Old Work", 1975, coul., sonore, 34 min.
"Spinning Knives", 1975, coul., sonore, 30 min.
"Spinning Yarn", 1975, coul., sonore, 13 min.
Durée de la projection : 77 min.

Dimanche
26 mars
à 15 heures

VIDEO OPPENHEIM

"Documentation of land projects", 1969-1975, coul., muet, 15 min.
"Pulling", 1975, coul., muet, 13 min.
"Study", 1975, coul., muet, 10 min.
"Like Swatting Flies", 1975, coul., sonore, 22 min.
Durée de la projection : 60 min.

Jeudi 30 mars
à 20 heures

CONFÉRENCE de JEAN-FRANÇOIS LYOTARD professeur de l'Université de Vincennes, auteur du livre "Discours Figure" et des essais "Dérive à partir de Marx et Freud"

Dimanche
2 avril
à 15 heures

REPRISE du programme OPPENHEIM du jeudi 9 mars
Durée de la projection : 120 minutes

Note :
du 9 mars au
9 avril :

Dans le Studio du Musée projection continue du film super-8 "Echo" de Dennis Oppenheim De nombreux films et vidéo sont aussi présentés dans les salles d'expositions.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

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

— Polyvalente de Paspébiac et de Carleton
31 janvier au 23 février 1978

— Centre social municipal, La Tuque
1er mars au 22 mars 1978

« Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970 »

— Musée des Iles, Havre-Aubert, Iles-de-la-Madeleine
1er février au 28 février 1978

— Polyvalente de Amqui
15 mars au 15 avril 1978

« Automatismes et surréalisme en gravure québécoise »

— Galerie du Centre culturel, Musée J.A. Bombardier, Valcourt, 1er février au 28 février 1978

— Galerie de la Tour des Arts, École des Arts Visuels, Université Laval
15 mars au 15 avril 1978

« Le Solstice de la poésie québécoise »

— Cegep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean
1 février au 14 février 1978

— Cegep de l'Outaouais, Hull
15 février au 28 février 1978

— Hôpital de Chandler
15 mars au 15 avril 1978

« Nouvelle figuration en gravure québécoise »

— Cegep Édouard-Montpetit, Longueuil
10 février au 17 février 1978

— Collège André Grasset, Montréal
20 février au 27 février 1978

— Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal
13 mars au 24 mars 1978.