



Sommaire

Rétrospective Oppenheim	p. 1-3
Oeuvres de la collection	4
S. Guité, P. Tétreault, R. Lauzon	5
Nouvelle tapisserie québécoise	6-7
Calendriers	8

ateliers



Attempt to Raise Hell, 1974
Installation Dennis Oppenheim
Marionnette et cloche de métal

Introduction

L'impact des ruptures opérées dans le champ de la pratique artistique au cours des dix dernières années par les premiers artistes conceptuels, la portée internationale de leur influence, s'imposent aujourd'hui comme l'un des traits fondamentaux de l'évolution de l'art des années 1970.

Les instruments de cette « dématérialisation de l'art »⁽¹⁾, notamment ceux forgés et éprouvés par les Minimalistes, poussaient la notion d'abstraction radicalement, dans sa définition non plus seulement réductive mais de formation d'idées. Les notions de systèmes, d'usage des lieux et de temps réels en remplacement des conditions artificielles de l'atelier traditionnel étaient utilisées, comme les autres instruments essentiellement analytiques et critiques, par un groupe d'artistes partageant le même refus de l'illusionnisme en art, rejetant aussi bien l'émotivité de l'Expressionnisme abstrait que la représentation ironique du Pop art.

Parmi eux, Dennis Oppenheim s'affirmait dès 1967 comme l'un des artistes dont l'originalité, la richesse, la diversité des idées allaient offrir à l'art conceptuel une densité toute particulière, d'une portée synthétique des plus influentes, ainsi qu'en attestent les œuvres présentées dans cette exposition, et celles, plus nombreuses, reproduites dans le catalogue. La dynamique de ces idées, la genèse des œuvres feront l'objet du présent essai.

Origines

Après avoir étudié en Californie et travaillé en relation avec Edward Kienholz et dans un état d'esprit proche du funk art caractéristique de cette région dans les années 1960, Dennis Oppenheim opère une rupture avec ces influences laissant une trop grande part à l'anecdote et au spectaculaire. Le contexte dans lequel il effectue cette ascèse est celui des prolongements minimalistes dans le « land ». Les « earthworks » d'artistes tels que Carl Andre, Robert Morris, Michael Heizer apparaissent en 1967.

L'aspect critique de la démarche d'Oppenheim se manifeste comme une constante dès 1967 ; c'est par un contrôle permanent et des remises en question fréquentes que se succèdent les trois supports fondamentaux sur lesquels se fondent ses œuvres ; de 1967 à 1969 le « lieu » géographique, qui remplace l'atelier (land art), dès 1969 le corps lui-même est utilisé comme « lieu » (body art, performances). À partir de 1972 les « Installations » cristallisent à l'aide d'éléments fabriqués, des réseaux de relations énergétiques.

« Excavations », transferts

Le premier type de rupture s'opère d'ailleurs très vite, à l'encontre même de l'art minimal, dans la mesure où les « excavations » sont en réalité avant tout un refus de la masse ; ces sculptures de formes encore géométriques agissent comme « envers » de sculpture. L'acte du sculpteur ne consiste plus à former, à tailler dans une matière, mais à creuser dans la masse de la terre ; cette notion de profondeur, de creux reviendra par la suite sous d'autres formes à plusieurs reprises, associée à d'autres propositions. L'abandon du minimalisme s'exprime aussi dans l'intention de l'acte ; il ne s'agit plus de faire œuvre de « plasticien », même à grande échelle (cf Michael Heizer), mais

D E N N I S O P P E N H E I M

RÉTROSPECTIVE 1967-1977

d'examiner le type de processus particulier, le travail en négatif :

« Le processus négatif de creuser cette forme dans la montagne m'intéressait plus que le fait de faire un « earth work » en tant que tel. Andre a remis en question très sérieusement à un moment donné la validité de l'objet. Il commença à parler de la sculpture en tant que lieu et l'intérêt de Sol Lewitt pour les systèmes, à l'encontre de la fabrication manuelle et de la mise en situation d'objets d'art, peut aussi être compris comme un mouvement contre l'objet.

Ces deux artistes m'ont marqué. . . Une bonne part de ma réflexion préliminaire, je la fais en regardant des cartes topographiques et aériennes et en rassemblant divers renseignements d'ordre météorologique. Puis j'emmène cela avec moi à l'« atelier terrestre ». C'est là que j'applique une structure théorique à une situation physique. » (New Haven project, 1968)⁽²⁾

Transferts d'énergies

Cette notion fondamentale du transfert des qualités spécifiques d'un élément à un autre élément ; ici liée à celle d'une vue « plongeante », dont l'origine remonte sans doute à la perception imaginée du haut des « Viewing stations » (observatoires), sera, comme celle du creux, largement développée au long de l'œuvre. Dans le cas présent, spécifique aux travaux sur les « terrains », « l'atelier terrestre » devient le lieu d'un grand nombre d'opérations conceptuelles sur des espaces « revendiqués » intellectuellement, comme l'étaient ceux délimités par les SITE MARKERS (pieux) accompagnés de leurs documents (Site — No. du titre — description — endroit — date — signature de l'artiste).

Dans un état d'esprit quasiment scientifique, des détournements de fonction par soustraction (Void) ou par transformation de la spécificité d'un acte DIRECTED SEEDING, CANCELLED CROP, 1969, sont opérés. Des changements d'échelle, notamment l'association du marquage de bétail et du marquage par le même symbole, du flanc d'une montagne BRANDED SKINS, BRANDED MOUNTAINS, 1969, ont lieu.

Le corps : interrelations, indifférenciations

On assiste progressivement, à partir de cette « manipulation » à distance, à une interrelation de plus en plus forte entre le corps de l'artiste, d'abord conçu comme outil, et le terrain sur lequel il exerce son action, s'y associant au point de s'identifier avec lui. Le corps fait sien l'expérience de l'outil. Le transfert des spécificités qui s'opère s'accompagne, encore là, d'une soustraction des qualités inhérentes aux éléments au point d'en arriver à une sorte d'indifférenciation fondamentale des éléments, qu'ils soient solides, liquides, temporels, spatiaux ou humains, ou qu'il s'agisse de l'énergie, tant celle déployée par l'artiste que celle inhérente aux éléments, latente.

Ainsi le temps, l'espace, l'énergie sont traités comme des matériaux « durs ». Un agent catalyseur d'énergies leur est introduit. En revanche, la matière dure, (ex : le ciment, le plâtre) GALLERY DECOMPOSITION, 1968 ; WISHING WELL, 1973, devient liquide ou éthérée, on peut passer au travers ; en quelque sorte le catalyseur en est absent.

Ce passage d'une relation conceptuelle au terrain sans intermédiaire, à distance, à une relation par l'intermédiaire du corps s'exprime d'une multitude de manières, cela jusqu'au moment où l'intérêt de cette relation se transférera sur le corps lui-même, saisi comme lieu et comme récepteur des actions jusqu'alors apportées par lui au terrain.

Le premier type de transfert d'énergie continue en quelque sorte la notion première d'excavation, par celle d'imprégnation, de traces, d'empreintes : celles moulées dans le plâtre, des pieds de l'artiste courant : CONDENSED 220 YARD DASH, 1969 sautant : TWO JUMPS FOR DEAD DOG CREEK, 1970 ou marchant : GROUND MUTATIONS, 1969, imprimant son pouce dans le sol en agrandissant son empreinte digitale à des dimensions géographiques : STRETCH, 1975.

Le résidu de ces actions arrêtées dans le temps, « solidifiées », est présenté sous forme de constats photographiques documentés, de moulages accumulés d'empreintes, de bandes vidéo et de films. Inversement, des matériaux liés à la terre par le temps sont arrachés, laissant voir le creux de leur forme : OBJECT IDENTATION STUDIES, 1968.

Corps, matière, transferts

La relation du corps à la matière s'approfondit davantage encore en une série de travaux opérant un transfert d'identité progressif entre les deux éléments WRIST AND LAND, 1970, LEAFED HAND et ROCKED HAND, 1970, BACKTRACK, 1969.

« Mon but était de fondre l'acte de mesurer la terre, et celui de fabriquer. Le corps était devenu un outil, ses manœuvres, son poids, ses gestes s'imprimaient sur le sable de la plage. J'essayais d'être aussi proche que possible du matériau ».

D'autre part le corps comme entité propre devient lui aussi un matériau, sujet à manipulation, tout comme la terre ; il devient un lieu, un terrain marquable, sa propre énergie interne se traduisant en impressions de matériaux sur la peau : ARM AND WIRE, 1969, en cicatrices semblables à des tranchées creusées dans la terre : WOUND, ARM AND ASPHALT, 1970, le travail en relation avec le terrain « exige un écho de la part du corps de l'artiste »⁽³⁾. Le corps est aussi perçu comme récepteur d'énergie naturelle ; dans READING POSITION FOR SECOND DEGREE BURN, 1970, celui-ci est pigmenté par le soleil, « peint » par l'énergie solaire, sauf à l'endroit où l'artiste a posé un livre intitulé « Tactics ». La transformation d'échelle, dans MATERIAL INTERCHANGE no 1 et no 2, 1970, agrandissant démesurément un morceau d'ongle encastré dans le bois du plancher, et une écharde logée dans le doigt de l'artiste, est liée à l'idée de la transformation du corps. La notion d'approfondissement, de « creusage » déjà opéré sur la terre ; s'applique là aussi au corps : STILLS FROM STOMACH & RAY STILLS FROM GINGERBREAD MAN, 1970-1971. Les cellules d'un organisme en transformation sont agrandies photographiquement ; projetées sur le sol d'un avion par un puissant projecteur.

Les transferts ne s'exercent pas seulement du corps à la terre mais aussi de corps à corps, dans les œuvres où l'artiste utilise ses enfants comme prolongement de lui-même, comme moyen de dépasser ses limites corporelles.

Il établit alors une relation particulière entre l'initiateur et le receveur de l'action dont les rôles s'échangent TWO STAGE TRANSFER DRAWING, (DENNIS AND ERIK), ou qui sont eux-mêmes liés à un autre élément GROUND GEL, 1972. Dans IDENTITY TRANSFER, l'artiste transfère son empreinte digitale sur celle de sa fille, qui transfère la sienne sur celle de son grand-père, qui la transfère à la terre. Dans EXTENDED EXPRESSION, 1971, l'artiste commente ainsi : « Mon expression, si elle est passée à mon fils. . . entre dans mon propre passé ».

Risques, transferts

Cette notion d'action à distance, de transfert d'énergie s'exprime aussi dans l'usage du danger comme moyen de pousser à



Target, 1975, Long Island, New York
pigments en poudre
30,50 m de diamètre

la limite la « solidification » de données immatérielles. Dans ROCKED CIRCLE, la peur est utilisée comme un instrument provoquant une émotion dont résultent des expressions transformant le visage de l'artiste.

Dans EXTENDED ARMOR, 1970, une tarentule est empêchée par les cheveux de l'artiste (extension de lui-même), sur lesquels il souffle, de parvenir jusqu'au visage de celui-ci.

La notion de risque est en quelque sorte liée à la notion d'impasse, de limite que l'artiste essayait déjà de transgresser en utilisant ses enfants. La transformation physique, l'inévitable d'une limite éventuelle (la mort) sont utilisées comme élément, comme moyen de dépasser la mort, de la transcender.

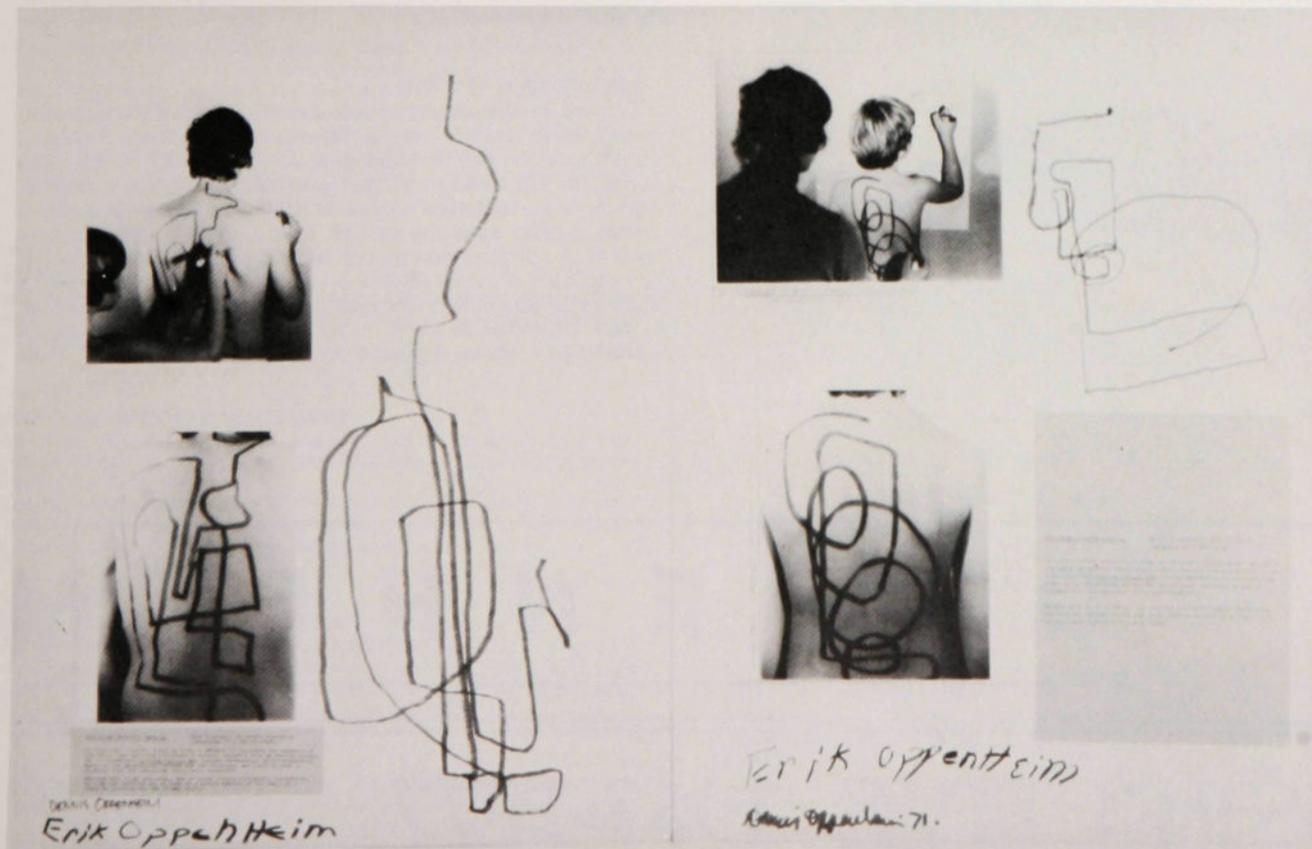
Cette absence de limites voulue par l'artiste s'exprime au plus haut point dans POLARITIES, 1972. Cette œuvre rassemble en agrandissements géants, au moyen de torches de magnésium fichées dans le sol, le dernier dessin du père de l'artiste et le premier dessin de sa fille. Ce type d'œuvre, ainsi que 2000' SHADOW PROJECTION, semble faire parvenir l'œuvre en 1972 à un point d'abstraction et de transcendance qui dépasse les types de relations formelles des œuvres précédentes, et annonce les « Installations » subséquentes, dont ils préfigurent en quelque sorte l'énigme.

Les installations

Tandis que les travaux de Dennis Oppenheim se manifestent le plus souvent par leur résidu documentaire jusqu'en 1974, soit par les agrandissements photographiques, bandes vidéo, films, à partir de 1973 de plus en plus fréquemment l'artiste utilise des « surrogates », soit des « personifications ». Nous assistons à deux types d'installations. Le premier, au même titre que les « documents » est un résidu physique d'une action déjà exécutée à l'extérieur, et répétée pour la présentation du concept au sein d'une galerie (220 YARD DASH, JUMP, BRANDED SKINS, INFECTED ZONE) ou fait en fonction même de l'espace de la galerie. Il s'agit donc là d'actualisations de concepts relativement simples. Le deuxième type d'installation consiste en une juxtaposition d'objets cristallisant une situation non explicitée par l'artiste, à l'encontre des œuvres précédentes ; elles sont un mystère apparent et nécessitent un décryptage, une lecture située à un autre niveau. L'une de ces œuvres, est composée d'une marionnette assise, dont la tête métallique heurte à intervalles réguliers la bordure inférieure d'une grande cloche.

Selon l'artiste, les « Installations » fonctionnent comme des allégories synthétiques de situations spécifiquement reliées à la pratique artistique : sous forme énigmatique, elles cristallisent des états de crise ou de transitions de phénomènes vécus par le milieu artistique en évolution. Par ailleurs elles témoignent de problèmes vécus par l'artiste confronté à des impasses ou au contraire trouvant des aboutissements de cette « solidification » des éléments constitutifs des mobiles les plus profonds (« more

Two Stage Transfer Drawing, (Dennis and Erik), 1971
Photographies, dessin, texte
76, x 111,7 cm
Collection Musée d'art contemporain



rooted motives »), enracinés au sein même du subconscient de l'artiste.

D'autre part, visuellement ces installations, par l'utilisation d'objets réels, soit trouvés, soit fabriqués par l'artiste (et en cela ce sont des sculptures), par l'utilisation des éléments de ce qu'il nomme « l'orchestre communicatif », aussi par le détournement de fonction des objets employés, agissent simultanément à plusieurs niveaux d'association d'idées sur le spectateur, de telle sorte qu'il soit impossible d'offrir une explication unique du phénomène.

Mais si les installations d'Oppenheim agissent comme des interactions de métaphores dont le thème fondamental est celui d'une symbolique des conditions de la pratique artistique, composent une allégorie autobiographique de l'artiste en tant que manipulateur de formes et d'idées, confronté à des impasses ou à des problèmes esthétiques connus de lui seul, ou de quelques initiés, il n'en demeure pas moins que son expression esthétique, comme il le dit lui-même, dépasse l'artiste, sans doute hors de son contrôle, transcende l'objet.

Des œuvres telles que WISHING WELL, 1973, traitant à la fois de l'espoir et du sentiment de s'enfoncer dans la matière, où TWIN WELLS, 1976-77, DAYTON FALLS, 1977, traitant à la fois de l'élévation, de la chute, de la transformation de la matière en fumée, (cheminées, miradors, pylônes à haute tension) de problèmes issus des zones les plus profondes de la conscience de l'artiste, mais quasi de celles de l'inconscient collectif par l'abstraction d'archétypes.

It ain't what you make, it's what makes you do it

Le regard porté à la fin de ces dix années de pratique sur le « corpus » constitué par l'ensemble des œuvres, une fois éclairé par l'analyse des fonctionnements et mobiles inhérents à la pratique de l'artiste, exige une réponse à des questions que, sans doute, ni la perception de l'œuvre par le spectateur, ni les explications fournies par l'artiste n'appréhendent dans une perspective globalisante. En effet, d'une part, ni l'énigme posée, quelquefois le « traumatisme » infligé au spectateur, ni d'autre part le cheminement intérieur de la pratique n'éclaircissent totalement la notion du contenu des concepts ni celle du contenu des œuvres au-delà du plan formel ; la signification des intentions, le sens profond des œuvres ; celui de leur assise conceptuelle.

La progression de l'œuvre consiste, non pas en une suite logique, formelle, comme dans le cas de l'artiste attaché à un sujet et l'approfondissant sans cesse ; mais au contraire en un véritable méandre de réévaluation des œuvres précédentes, de rejets, de ruptures. La diversité extraordinaire de cette multitude de points de vue différents résulte d'une redéfinition constante des instruments de la pratique, dans la mesure où, dans chaque œuvre, il y a un risque d'impasse perçue comme « répétition » par l'artiste.

En d'autres termes, le contenu formel d'un type d'œuvres est abandonné, tandis que la structure fondamentale, elle, ressurgit ou laisse des traces dans les œuvres subséquentes. Ainsi, le contenu formel des œuvres « Earth works » garde la structure fondamentale, (soit la notion de l'artiste comme outil, comme gouge creusant le « sujet », la terre) des « excavations pieces » qui elles-mêmes devaient encore à la sculpture minimale malgré leur inversion de la masse en « vide ». De même, le lieu est abandonné au profit du corps, formellement cependant, par l'identité affirmée entre le relief de la terre et la peau de l'artiste : le « lieu » est rejeté mais ses caractéristiques d'une surface manipulable sont transférées au corps. Enfin, dans les installations, le corps est lui-même rejeté tandis que les pulsions mêmes de ce corps constituent le réseau énergétique émanant des divers objets assemblés, y compris la représentation sous forme de marionnette, de l'artiste lui-même, et cristallisant une situation. On assiste donc à un « passage » constant de principes fondamentaux conservés d'une œuvre à l'autre, tandis que le contenu formel des objets et situations manipulées est rejeté pour faire place à un autre contenu.

La question fondamentale du « passage », du transfert constant, est en quelque sorte le résultat latent de cette activité perceptuelle « balayante » spécifique à l'artiste, le « scanning », donc d'une perception globalisante armée d'une hiérarchie propre des valeurs, à la recherche de « cibles ».

D'autre part, la manipulation des éléments immatériels remplace la « fabrication » de l'objet. L'opération effectuée consiste simultanément en un dépouillement des qualités naturelles et spécifiques d'éléments choisis, et en un transfert de cette spécificité sur les éléments dépouillés, soit en un échange de spécificités instaurant une indifférence, ou une absence de différence de nature entre tous les éléments manipulés.

Nous assistons donc à un type de démarche qui place la hiérarchie des valeurs propres à l'artiste non plus sur le plan d'une morale mais sur le plan de leur efficacité de concentration d'énergie, de ces éléments sélectionnés par son type particulier de perception « balayante » (scanning), agissant comme catalyseur d'énergie des éléments choisis.

Le résultat de cette « indifférenciation » des données, du dépouillement de leur nature spécifique aboutit à la formulation d'un certain nombre de composantes identifiables qui par leur synthèse variable d'une œuvre à l'autre, constitue une thématique spécifique à la recherche conduite par Oppenheim.

La densité particulière et la difficulté d'une perception globale de chaque œuvre, sa « décharge » esthétique, l'impact imposé au spectateur, résultent d'une accumulation de plusieurs niveaux conceptuels, d'une condensation des données manipulées.

Cette récurrence thématique s'identifie par l'usage de plusieurs notions dont les principes s'expriment en termes de transferts de spécificité et d'imprégnation, de décomposition ou soustraction d'un élément catalyseur, d'usage de la gravité ou de l'apesanteur, de la vision plongeante, notion liée à celle d'élévation et de passage vertical dans la matière (le trou), en

termes de transformations physiques, d'action à distance, de danger, de mort auxquels se relie l'usage du temps par une mise du temps en « suspens ».

A more rooted motive

La motivation profonde du choix thématique sous-jacent ne semble pas pouvoir s'expliquer globalement à partir des points de vue uniquement « formalistes » de l'artiste ; en quelque sorte les thèmes sont symboliques d'une structure mentale particulière. D'autre part une interprétation personnelle du spectateur, fondée sur des associations d'idées, sur l'imagination propre à celui-ci, sur sa relation propre à la réalité extérieure et à sa propre réalité intérieure, ne peut suffire : le seul instrument d'analyse qui puisse paraître adéquat a priori, serait probablement une psychanalyse de l'œuvre, à partir du contenu symbolique des éléments formels les plus récurrents, et des causes profondes de leur sélection par l'artiste ; par exemple la cause profonde de cette volonté non seulement de « dématérialiser » la réalité manipulée, mais de « réaliser » des situations à partir d'éléments immatériels, soit, de renverser complètement l'ordre traditionnel des choses. Il s'agirait donc d'examiner à quelle sorte de retour du refoulé nous assistons, en quoi la dynamique des principes fondamentaux constitue une catharsis, l'usage de la réalité consistant en une contestation, en un refus de sa matérialité et en une « atomisation » de celle-ci. La notion d'un « bombardement » des notions classiques d'espace illusionniste et de temps artificiel de l'atelier classique se prolonge en une véritable désintégration de la réalité.

Passages

Le propos d'Oppenheim semble davantage se relier à une dynamique de la culture au sens large, une dynamique utilisant simultanément plusieurs niveaux de consciences irréductibles dans la densité et la richesse de leur synthèse, à un seul type d'interprétation. À cet égard, et à la lumière des renseignements communiqués, l'action de l'artiste dans le champ culturel contemporain comporte spécifiquement, à la source, une analyse des instruments, une critique du minimalisme à l'aide de ses propres outils : réduction, non-référence, abandon de l'objet, refus de l'illusion, objectivité, refus de l'émotion, etc. . . , l'usage de la réalité du temps et de l'espace, s'il abolit la notion de représentation au départ, se transforme dans les œuvres plus récentes par une sorte de « mise en scène », (installations) dans lesquelles, non seulement la réalité est présente, mais où des objets nouveaux sont présentés, objets fabriqués par l'artiste, dans une perspective symbolique des conditions de sa pratique conçues non seulement comme une pratique mais comme une poétique.

La dématérialisation des corps, l'intérêt pour le corps humain, la notion d'apesanteur provoquant le tournoiement des corps dans le trompe-l'œil de l'espace sans fin des coupes, l'abolition des frontières entre le sacré et le profane, le rôle de l'allégorie, sont effectivement des types de relations formelles que l'on peut identifier aux œuvres qui nous préoccupent ici. Plus profondément, l'œuvre de Dennis Oppenheim semble se relier non pas seulement à l'inconscient individuel et à ses structures, mais en les transcendant à la culture, à l'histoire, au mythe.

Par exemple, la notion fondamentale du passage, (du transfert, de l'apesanteur), soit la figuration symbolique d'une absence des frontières immanentes entre vie et mort, est évidemment une notion fondamentale commune aux grandes cultures, par exemple les « rites de passage » des civilisations africaines, le passage de l'Achéron et les transferts d'identité et de matérialité dans le mythe gréco-romain (les métamorphoses), la notion de montée (paradis) et de descente (enfer) dans la civilisation judéo-chrétienne, etc. . .

La relation au mythe, la création même d'une mystique synthétisant volontairement par l'énigme plusieurs états de consciences et plusieurs niveaux de culture et par là même les transcendant, caractérise plus particulièrement le travail d'Oppenheim en regard du travail de ses contemporains.

L'un des premiers à ouvrir le champ de l'art conceptuel, l'élévation de sa décharge énergétique particulière le distingue aujourd'hui comme l'un des artistes les plus influents de sa génération, aussi bien en Europe qu'en Amérique du nord. Il projette à la sensibilité contemporaine, avec la violence et les instruments mêmes dont elle dispose, un mythe nouveau, sans doute issu de la rencontre des interrogations les plus fondamentales de la personne, et de l'énigme de son destin collectif.

Alain Parent

Extraits tirés du texte du catalogue de l'exposition : « Rétrospective Dennis Oppenheim, 1967-1977 », Musée d'art contemporain, Montréal, 1978.

(1) Meyer, Ursula, « Conceptual Art », E.P. Dutton & Co. New York, 1972.

(2) Lippard, Lucy, « Six Years : The dematerialization of the Art Object », Praeger, New York, 1973. Entrevues avec Heizer, Smithson, Oppenheim publiées dans *Avalanche no 1*, pages 183-184.

(3) Sharp, Willoughby, dans « Six Years : The Dematerialization of the Art Object », Lucy Lippard, Praeger, 1973.



Leafed Hand, 1970
photos tirées du film 16mm
6 min. coul.
réalisation, D. Oppenheim

Oeuvres Québécoises de la Collection

Plus d'une vingtaine d'artistes québécois dont les œuvres sont tirées de la collection permanente sont représentés au Musée d'art contemporain pour illustrer principalement l'art québécois de 1940 à 1960.

Quelques noms tels John Lyman, fondateur de la Société d'art contemporain en 1939, et James Wilson-Morrice font figure de précurseurs. D'une manière significative, les œuvres d'Alfred Pellán, Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle contribuent fortement à l'évolution de la peinture québécoise de ces deux décennies. Sélection d'œuvres des années 40 et 50, l'exposition est consacrée à mettre en évidence différentes orientations de l'art québécois de cette époque : dès 1940, le surréalisme réunit Pellán et son groupe. De son côté, le chef de file Paul-Émile Borduas fait naître vers 1943 toute une génération d'automatistes : Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Robert Blair. Les années 1954-55 annoncent une seconde révolution avec le mouvement des premiers plasticiens ici représentés par Louis Belzile, et Fernand Toupin. Dans les années cinquante, quelques noms comme Lemieux, Scott et Dallaire se rattachent à une nouvelle figuration. Tous ces mouvements engendrent une libération de la peinture traditionnelle des années vingt et trente, libération qui verra naître à la fin des années cinquante une autre orientation, celle des seconds plasticiens.

L'exposition ne se veut pas un témoignage véritablement exhaustif de l'histoire de l'art québécois des années 40 et 50, son propos est plus modeste. En uti-

lisant ces ressources, le Musée d'art contemporain vise à faire connaître au public quelques œuvres significatives de cette période. L'accrochage ne se présente pas comme une suite chronologique mais davantage comme une juxtaposition d'œuvres symptomatiques d'une époque.

Cette présentation est une des nombreuses expositions que le musée met sur pied afin de faire connaître aux visiteurs sa collection permanente.

Paulette Gagnon

Fernand LEDUC

Né à Montréal, le 4 juillet 1916, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1939 à 1943. Il participe à la fondation et aux manifestations du groupe des Automatistes de 1942 à 1950. Il effectue un premier séjour en France de 1947 à 1953 où il participe à plusieurs expositions dont « Automatismes » à la Galerie Luxembourg à Paris. Dès son retour à Montréal, il se joint au mouvement des Plasticiens avec Molinari, Tousignant, Juneau, Toupin. En 1956, il est président et fondateur de l'Association des Artistes non-figuratifs de Montréal. Il séjourne de nouveau en France de 1959 à 1970 et fait partie du Salon des Réalités Nouvelles à Paris (1965-1970) ainsi que du Salon Comparaisons (1969-70). Il enseigne au Pavillon des Arts à l'Université du Québec à Montréal (1970-72). Fernand Leduc est représenté dans les principales collections publiques et privées au Canada.



Fernand LEDUC
Leur Ombre, 1945
huile sur panneau de bois, 39,9cm x 45,3cm
Collection Musée d'art contemporain

Pierre GAUVREAU
sans titre, 1947
huile sur toile, 60cm x 105,5cm
Collection Musée d'art contemporain



Pierre GAUVREAU

Né à Montréal en 1922, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Il fréquente l'atelier de Borduas et participe aux principales expositions des automatistes. Il est cosignataire du « Refus Global » en 1948. Commentateur à l'Office national du Film

puis réalisateur à Radio-Canada, il est actuellement à l'emploi de Radio-Québec. Après un long silence amorcé en 1961, Pierre Gauvreau vient de faire un retour à la peinture avec une exposition à la Galerie Gilles Corbeil, en février 1978.

1940-1960

Marian SCOTT

Née à Montréal, en 1906, elle étudie à la Montreal Art Association School de 1917 à 1920, à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1923 à 1925 et au Slade School of Art de Londres en 1926. Elle enseigne la peinture à l'École Saint-Georges de Montréal en 1949 et au Musée des Beaux-Arts de Montréal en 1950 et 1951. En 1943, elle exécute une murale « Endocrinologie » pour le département d'histologie de l'Université McGill ; en 1958, elle réalise une autre murale pour la chapelle de l'Hôpital général de Montréal. En 1969, elle se mérite le « Baxter Purchase Award », à la 97ième exposition annuelle de l'Ontario Society of Artists, London, Ontario. Marian Scott est membre de l'Académie Royale du Canada. On trouve ses œuvres dans plusieurs collections publiques du Canada ainsi qu'au Musée Bezalel de Jérusalem.



Marian SCOTT
Stained-Glass Window, 1956
huile sur toile, 76cm x 56cm
Collection Musée d'art contemporain

SCULPTURES DE SUZANNE GUITÉ

Suzanne Guité naît en Gaspésie, en 1927.

Elle fait ses premières études d'art à l'Institute of Design de Chicago avec Moholy-Nagy et devient boursière de ce dernier en 1947-1948.

Sa formation comprend des stages d'études, 1950-51, avec des noms aussi prestigieux que Archipenko et Brancusi.

L'année 1951 est consacrée à l'étude de l'art roman et de la taille de la pierre, à l'Academia delle Belle Arte de Florence.

En 1953, elle étudie l'utilisation des matières plastiques pour la peinture murale à l'École Polytechnique de Mexico.

En 1954-55, elle exécute, en collaboration avec Alberto Tommi, trois fresques dans l'église de San Miguel de Allende, au Mexique.

Durant l'été 1956, elle fonde le Centre d'Art de Percé, où elle institue des cours d'initiation à l'art.

De 1960 à 1963, elle fait d'abord un stage dans une fonderie à Florence, puis elle étudie l'art roman en Espagne et l'archéologie, en Grèce et au Moyen-Orient.

En 1965, elle exécute, pour le hall du Palais de Justice de New Carlisle en Gaspésie, une murale en grès intitulée « La Justice est l'Espoir de l'Homme » et un linteau de granit sur la façade du même édifice.

Elle participe à l'Expo 67, avec une sculpture de chalcoprite pour le Pavillon du Canada et une sculpture monumentale sur l'Île Notre-Dame.

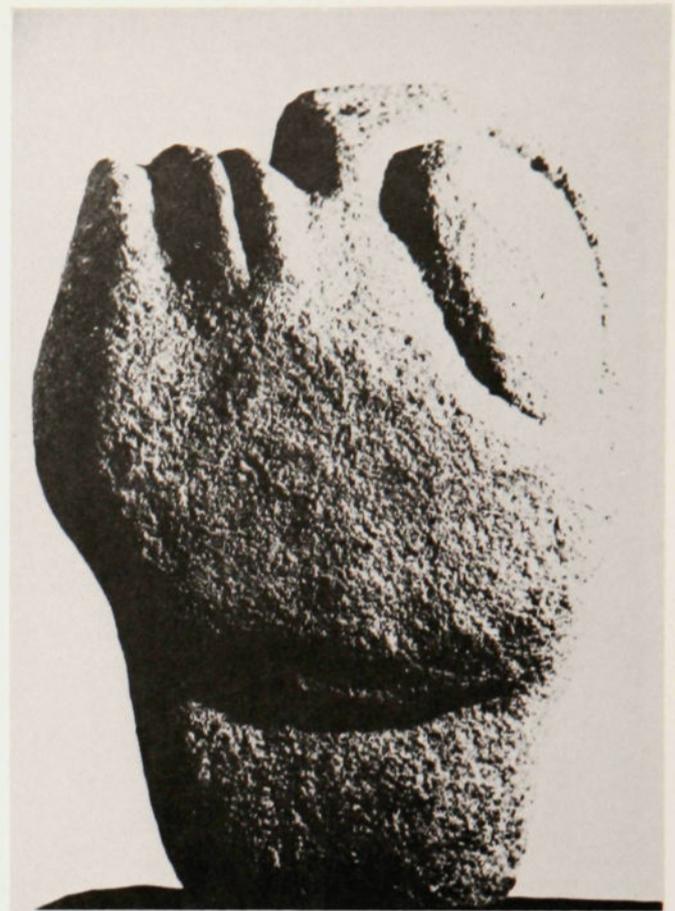
En 1969, elle étudie l'art toltèque à Monte Alban, Oaxaca, au Mexique.

En 1971, elle se rend chez les Tzotziles, à San Cristobal de las Casas (Chiapas) pour y étudier la tapisserie des indigènes.

Depuis cinq ans, elle s'adonne à la tapisserie haute lisse.

« Si les formes guitéennes consentaient à se dégager elles n'exprimeraient plus la vérité d'un moment du temps, d'une tragédie socio-culturelle qui s'est déjà jouée ailleurs. Les têtes de Suzanne Guité, c'est le monde des yeux fermés. Yeux investis par un sommeil séculaire, endormis dans l'indifférence. Paupières pétrifiées depuis toujours. Yeux globuleux, grossis par l'effort, qui vont peut-être enfin découvrir qu'on peut voir. Yeux tout au bord de l'éveil. Tous disent la lente montée de la conscience, comme les xoana disaient la lutte pour l'individuel et les têtes maya la douleur sans espoir d'une époque suppliciée. Dans tous les visages guitéens revient le motif des bouches scellées, incapables de s'ouvrir, sinon, parfois, pour un cri. Parfois pas de bouche du tout. La circonférence massive, encore quasi foetale, obsède l'artiste. Une boule ronde de pierre, repliée sur elle-même, une coquille disent un peuple encore engourdi, qui ne peut pas sortir, dont les sentiments demeurent au niveau des souvenirs de naissance. La maternité, thème constant chez l'artiste, est révélatrice. Enfants pas encore complètement nés, mères jamais entièrement délivrées.

Le monde de Suzanne Guité, né au bord de la mer, exprime moins la mer que la terre et la forêt. Ses arbres totémiques, où survit le passé indien de la Gaspésie, appartiennent encore à la futaie qui couvre l'intérieur de la péninsule. . . Il faudra donc chercher du côté des mythes de la Terre et des Arbres, des puissances captives et cependant mal résignées. Mythologies du sommeil, des yeux qui ne voient pas, de la bouche silencieuse. Mythologie de la Racine. Mythologie de la Mère qui n'en finit pas de s'affranchir de sa maternité. . . Depuis trois ou quatre ans, dans les œuvres les plus récentes, je crois voir se dessiner quelque chose de nouveau. Une symbolique de l'arrachement, la tête qui se redresse pour boire un air nouveau, le thème prométhéen de la souffrance qui devient cri, de l'écrasement qui devient protestation. Et, tout récemment, est apparu le signe de l'oiseau. A l'oiseau en deuil a succédé l'oiseau dévo-



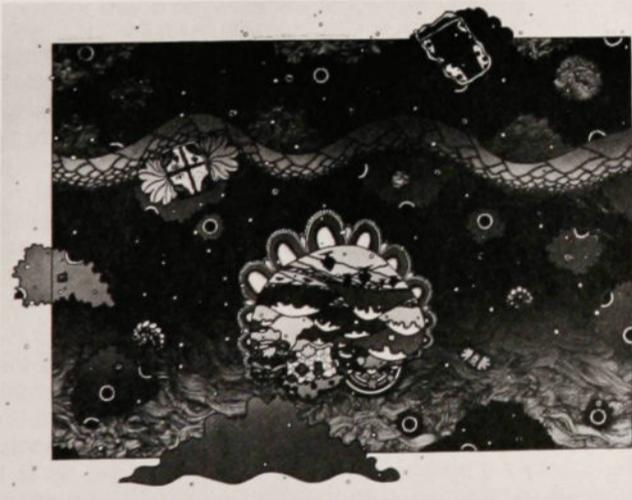
*Prière, 1971
granit gris
55,9 cm X 38, 1 cm*

rant le mal ». L'oiseau percéen, le cormoran, le grand Fou de Bassan. . . »

Armand Hoog

Extraits tirés de
« La sculpture de Suzanne Guité »
Éditions Aquila Limitée, Montréal, 1973.

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



*Pierre TETREULT
O cette arche d'alliance pour échapper à la tourmente, 1976,
lithographie, 56 cm x 76 cm*

« Voir c'est aussi apprendre à aimer »

« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » cette citation bien connue de Paul Klee fut pour moi, il y a 12 ans, comme un déracinement radical qui me fit plonger derrière le monde des apparences. Depuis ce jour, par mes œuvres, j'ai cherché à être le témoin fidèle de ma dévotion au sacré. Tout d'abord aveugle, ma démarche est lentement devenue un dépouillement progressif du regard afin de parvenir à l'essentiel. . .

Je cherche en ma vie à retrouver un regard d'origine sur la réalité, je cherche le regard de ces grands naïfs et de ces grands poètes que sont Paul Klee, Michaux, Hu-

denwasser, Alechinsky, Dubuffet, Folon, les maîtres Zen, Hokusai, Horishige et plus près de nous, Marc-Aurèle Fortin, Sindon Gécin et tant d'autres. . .

. . . parler de ma démarche en tant qu'artiste c'est évoquer cette quête spirituelle à laquelle je me suis voué consciemment depuis maintenant dix ans, c'est faire allusion à cette expérience communautaire que je partage depuis sept ans, c'est regarder les deux dernières années vécues comme un hymne d'émerveillement de joies partagées, c'est voir chaque nouvelle journée comme un appel au dépassement, c'est aussi penser à tous ceux qui par leur pauvreté interrogent ma richesse et mes privilèges, c'est certainement aussi avouer mon « ébarlouissement » et ma joie de reconnaître que je n'en suis qu'au tout début de la route sur le chemin de Vérité qu'est la vie. Et par-dessus tout c'est m'incliner devant le mystère de l'œuvre d'art qui sans cesse me révèle à moi-même en m'initiant à des dimensions jusque là inconnues.

Pierre Tétrault

Approche analytique de ma démarche

La sculpture est pour moi un moyen de communiquer avec les autres. C'est un langage, un ensemble de signes composé de diverses réalités physiologiques (cœur, main, yeux. . .) et matérielles (chaise, fenêtre, maison. . .) dont la signification se résume en un symbolisme métaphysique créant un langage sculptural, poétique.

Voici quelques exemples.

1. Le berceau-signé matériel devenant le symbole des mouvements fondamentaux de la vie tels le rythme cardiaque, l'acte sexuel ; suggère aussi le désir du sein maternel et, par extrapolation, l'extase spirituelle.
2. La fenêtre-signé matériel devenant le symbole analogique de l'oeil ; (voir au-dedans, voir plus loin)

symbole aussi de la raison qui perce et découvre (aspect psychique de l'homme)

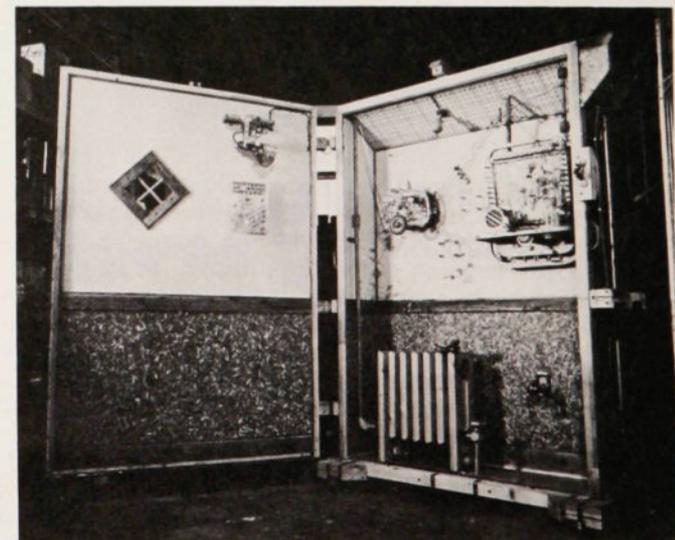
3. La maison-signé matériel devenant le symbole de l'humanité, du partage et de la paix.

Cela dit, ces objets quotidiens prennent une valeur symbolique et deviennent un langage poétique universel. Chaque personne a dans son univers des réalités matérielles et physiologiques qui ont cette signification poétique et universelle. J'aimerais les découvrir pour une meilleure communication de ce qu'ils vivent.

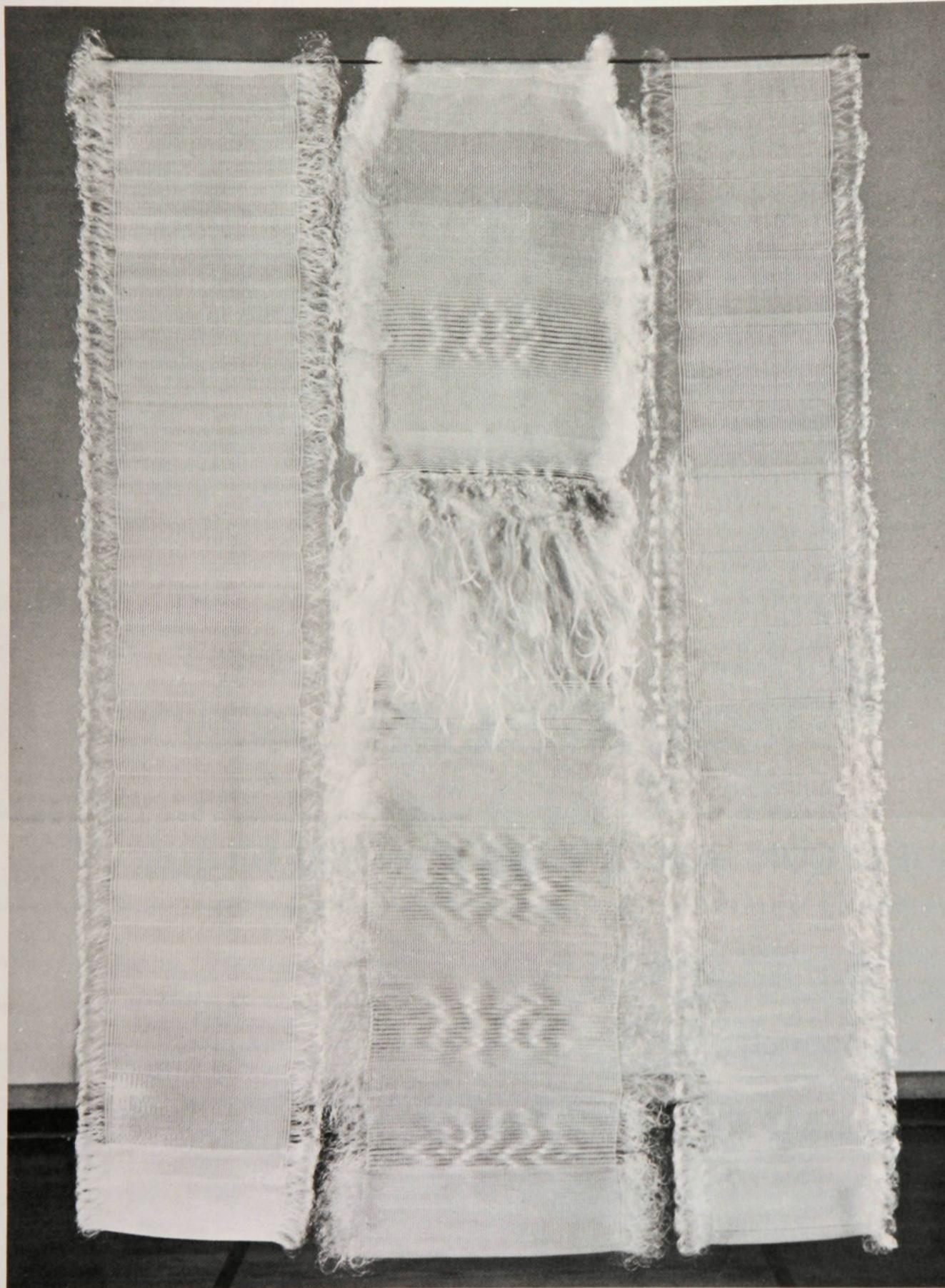
Réal Lauzon

(suite page 8)

*Réal LAUZON
Crate museum, 1977
matériaux divers*



LA NOUVELLE TAPISSERIE



Denise BEAUDIN
L'hiver, (White), 1975, 244 x 183 cm
basse-lisse, monofilament de nylon
Collection Art Gallery of Windsor
Photo : François Desaulniers

De grands changements s'opéraient au sein des théories de l'art au tournant du siècle et nous amenaient à une nouvelle définition du langage plastique. Ce que l'on appelle toujours, à tort ou à raison, les Beaux-Arts, l'architecture, la peinture et la sculpture, ont connu un essor plus spectaculaire que d'autres disciplines reléguées au groupe des arts mineurs ou arts décoratifs. Mais qu'est devenue la tapisserie, l'un des arts les plus anciens du monde ? Tout d'abord, comment a-t-elle survécu à travers le vieux dilemme art-artisanat ? Alors même que l'on tentait de faire revivre les ateliers traditionnels, un phénomène nouveau, vécu dans plusieurs pays européens et aux Etats-Unis à la fois, allait permettre à la tapisserie de franchir la barrière des traditions.

Les chasses gardées séculaires s'écroulaient pour voir éclore une expression artistique fortifiée par le retour au respect du matériau, par un éclatement du « cadre » traditionnel de la tapisserie murale, par un amour de l'art modeste du tissage et par une prise en charge totale de l'œuvre par son concepteur.

Il nous faut donc regarder de plus près l'avènement de la nouvelle tapisserie pour comprendre comment la tapisserie québécoise était prête à s'engager dans un renouveau et trouver sa place parmi un mouvement international.

En Europe, à la fin du XVIIIe siècle, l'influence importante des peintures sur la production du lissier conduit à

une impasse. « Le sens d'un art autonome de la tapisserie était complètement perdu. L'idéal, au XVIIIe siècle semblait être que la tapisserie, vue d'une certaine distance, parut une peinture » (1). Toutefois à travers l'influence des préraphaélites et la naissance du mouvement Arts and Craft en Angleterre, en 1861, William Morris fonde une manufacture de tapisserie et reconnaît que cet art « n'est pas une copie de peinture, que sa matière et sa technique lui impose un style propre » (2). Puis se succèdent d'autres mouvements valorisant les métiers d'art, l'Art nouveau, en Europe au début du siècle, et surtout le Bauhaus (Allemagne 1919-1933) qui pose concrètement le problème de l'intégration de la tapisserie à l'architecture pour répondre à des besoins d'ordre à la fois esthétique et fonctionnel. Les grands maîtres de la peinture moderne enseignent au Bauhaus et selon l'esprit de l'école ils y dispensent un enseignement axé sur l'achèvement d'une formation complète. L'individu ne devient plus « artiste » dans le sens des « beaux-arts », mais créateur à part entière. L'art de l'aménagement faisant appel à tous les métiers artisanaux fait partie intégrante de la formation. Le grand peintre Paul Klee, à titre de maître de la forme (il y eut aussi des maîtres de la couleur), enseigne aux étudiants des ateliers de tapisserie. Sophie Tauber-Arp dont les tissus ont complètement renouvelé le répertoire des formes y enseigne aussi ; l'un des pionniers de la nouvelle tapisserie, Elsi Giauque est alors son élève. Anni Albers, qui fera carrière aux Etats-Unis par la suite, y enseigne également le tissage ; elle fait revivre l'histoire du textile à travers une approche analytique(3).

Vers les années '40 alors que l'architecte, peintre et urbaniste Le Corbusier dessine lui-même les cartons de tapisseries à être intégrées dans ses maisons, Jean Lurçat peintre-cartonnier français reprend en main les grands ateliers d'Aubusson et relance une production originale à partir de cartons contemporains. Il reconnaît à la tapisserie un langage propre et la nécessité pour l'artiste de commander directement l'exécution de sa tapisserie en se faisant cartonnier. Lurçat respecte toutefois le travail du lissier-artisan à qui il confie la réalisation de ses pièces. L'un des initiateurs de biennales internationales a compris les potentiels du medium mais demeure fervent admirateur d'un art moyenâgeux duquel le principe de compagnonnage n'est pas exclu.

La nouvelle tapisserie

Dans l'introduction à son ouvrage « La nouvelle tapisserie » André Kuenzi relate l'avènement des biennales internationales de tapisserie en 1962. Ces manifestations d'envergure devaient donner le coup d'envoi à la nouvelle tapisserie. C'est à Julien Coffinet que l'on doit d'avoir rétabli les faits dans une perspective historique. Il soutient que sous l'influence des préraphaélites « le mouvement de rénovation des arts appliqués et de la tapisserie s'était développé en Europe dans des pays comme la Norvège, la Hongrie, la Tchécoslovaquie » (4).

« Venant après de multiples efforts antérieurs, la fructueuse confrontation opérée par la Biennale internationale de la Tapisserie, à Lauzanne, depuis sa fondation, a été à l'origine, non pas d'une révolution de la tapisserie... mais d'une subite prise de conscience, de la tapisserie comme art autonome et moyen d'expression » (5). Bien que définir la nouvelle tapisserie ne soit pas simple, Coffinet nous donne un point de départ en reconnaissant deux types de tapisserie, l'une étant la tapisserie de traduction, l'autre la tapisserie originale ; la première dessinée par l'artiste exécutée par l'artisan, la seconde, conçue et réalisée par l'artiste, ouvre la voie à la nouvelle tapisserie.

L'élargissement progressif des techniques admises à la Biennale de Lauzanne (à la première biennale haute lisse et basse lisse dominant, à la seconde sont admis le tissage et la broderie) correspond à cette nécessité de voir naître de nouvelles formes d'expression. La cinquième biennale se donnait pour but de présenter la tapisserie dans toutes ses techniques et ses moyens d'expression.

« La nouvelle tapisserie, dit André Kuenzi, nous a paru le terme convenant le mieux à des œuvres murales

QUÉBÉCOISE

ou spatiales — ne ressortissant plus aux conceptions de la tapisserie traditionnelle de haute et basse lisse. »(6)

Il en ressort trois grands types. L'une *murale*, conçue pour être placée sur le mur, une seconde *spatiale*, que l'on peut contourner en circulant tout autour, une dernière *environnementale* dans l'espace de laquelle il faut pénétrer.

Les traits les plus fondamentaux de la nouvelle tapisserie sont ceux-ci : la tapisserie est conçue et réalisée par les artistes artisans, on se préoccupe davantage de la spécificité du matériau cherchant à respecter la matière, tout en renouvelant la technique ; l'artiste doit simultanément tout contrôler. « L'œuvre d'un artiste plasticien naît, devient réalité, se constitue, se stabilise justement grâce à la réalisation proprement dite. . . La maîtrise de la matière, force essentielle qui crée le style, confère à l'œuvre son expression artistique et sa spatialité spécifique ». (7)

La nouvelle tapisserie québécoise

La tapisserie de « traduction » a connu au Québec un engouement assez bref, même si l'on tissait à l'École des Beaux-Arts de Québec d'après des cartons de Pellan en 1944, et que vers 1966 l'atelier des sœurs de l'Assomption de Nicolet parvenait à une grande maîtrise technique dans les réalisations de cartons de peintres québécois, très vite les lissiers ayant maîtrisé le métier sentirent la nécessité de créer leurs propres cartons : c'est le cas de Jeanne d'Arc Corriveau, et Monique Mercier (8).

Puis il y eut les précurseurs de la nouvelle tapisserie telle Mariette Rousseau-Vermette qui aborda le métier d'artiste-lissier par le biais du tissage traditionnel, Carole Simard Laflamme, Denise Beaudin, Louise Panneton, Paulette-Marie Sauvé firent de même. C'est surtout à la solide tradition du tissage que l'on doit d'avoir permis l'implantation au Québec de la nouvelle tapisserie. L'acquisition préalable d'une technique permettait d'élaborer un nouveau langage sans que les conceptions très arrêtées d'une tapisserie conventionnelle soit respectée dans le processus de création et de réalisation de l'œuvre. L'artiste devenant l'unique maître d'œuvre allait pouvoir laisser place à l'improvisation, à la commande directe de la forme matant le matériau.

Mariette Rousseau-Vermette illustre assez bien le décalage qui s'effectua au début des années '60 au Québec. Dès le départ, l'artiste réussit à donner un caractère local à ses œuvres, sélectionnant elle-même ses laines à l'Île d'Orléans et commandant les teintures à une usine de Saint-Hyacinthe, elle venait de revaloriser l'importance du matériau. Tout de suite se fait sentir le besoin de créer des formes nouvelles, elle décide de traduire en tapisserie des peintures récentes des automatistes, Leduc et Mousseau, tirant parti d'un chromatisme et d'une composition déjà libérés. Après quelques années d'austérité où elle marie le blanc, le gris, le

brun, elle revient en 1960 avec une production éclatante de tons chauds valorisés dans des gammes de couleurs primaires et binaires. Ses tapisseries, de l'époque dont la laine est brossée vivement après le tissage, redonne toutes les qualités de textures, de chaleur vibrante que l'on attend du matériau. Vite elle franchit les limites de la petite dimension et travaille en collaboration avec des architectes pour opérer une intégration parfaite de l'œuvre tissée avec le bâtiment. La tapisserie doit répondre à des besoins d'humanisation de l'environnement, l'architecture nouvelle, le travail acharné du lissier-créateur se prêtent à une parfaite symbiose.

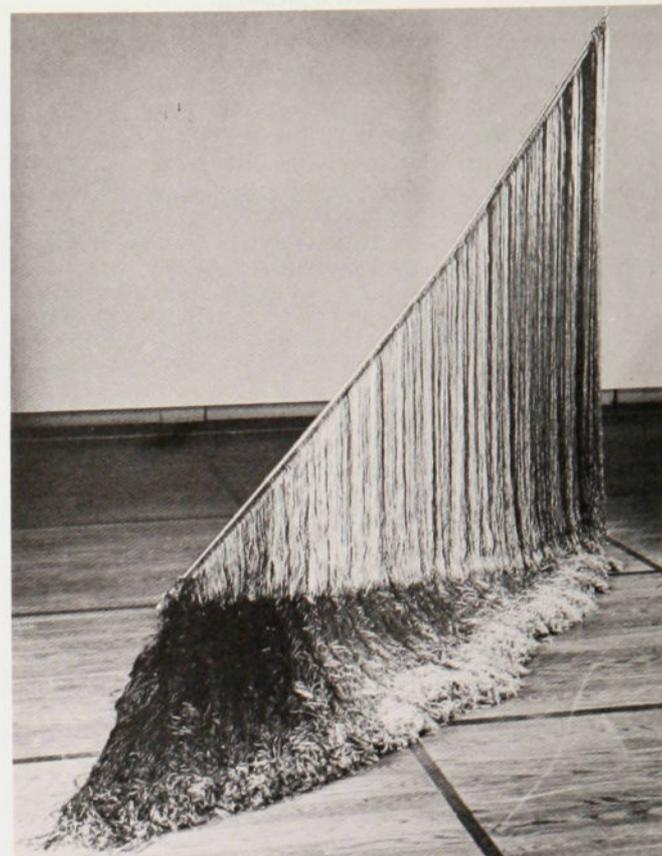
Entrepreneur une carrière de lissier à la même époque, Micheline Beauchemin conserve également le respect du métier, cependant, toutes les audaces sont permises pour transcender à la fois le matériau, la technique et pour réorienter la finalité de la tapisserie. Des fils de soie, de métal, de plastique, des cylindres et des prismes en matière plastique translucide sont intégrés transformant les œuvres des années '60 en de véritables joyaux. Le lissier donne à la tapisserie l'éclat qui convient aux rideaux de scène de théâtre et salles de concert, une féerie de scintillement rallie la variété des textures colorées et la qualité des lumières reflétées. Les œuvres de Beauchemin s'intègrent à l'environnement, elles se feront mobiles à l'occasion : un rideau de scène s'éclipsera au moment venu. La contribution énergique de Micheline Beauchemin à travers des œuvres relevant des défis de taille a contribué à sortir la tapisserie des cadres traditionnels auxquels on l'avait reléguée. Elle a démontré les possibilités de collaboration de l'artiste avec les ingénieurs et l'industrie.

Une nouvelle génération

Une décennie plus tard, Carole Simard-Laflamme, Denise Beaudin, Louise Panneton dès le départ engagées dans la voie de la nouvelle tapisserie opèrent une revalorisation des techniques du terroir. Toutes utilisent le métier traditionnel y alliant l'improvisation et des techniques de nouage et de broderie ; elles contribuent à donner à la tapisserie québécoise un sentiment d'appartenance. L'un des défis pour l'implantation d'une nouvelle tapisserie semble s'amorcer à travers un phénomène d'ores et déjà collectif.

Paulette-Marie Sauvé effectue, après une courte période de créations de tapisseries murales à facture presque traditionnelle, bien qu'abstraite, des recherches sur l'environnement. Le dépouillement formel des œuvres et la valorisation de l'espace font de ses réalisations des œuvres qui rivalisent avec les courants les plus récents de la nouvelle tapisserie internationale.

D'autres contributions d'artistes-lissiers, Maria Svatina et Ray Senior, venus au Québec pour y travailler la tapisserie après une formation artistique à l'étranger rallient les mouvements et tendances internationales aux sensibilités québécoises. L'un des aspects les plus marquants de cette tapisserie québécoise étant cette volon-

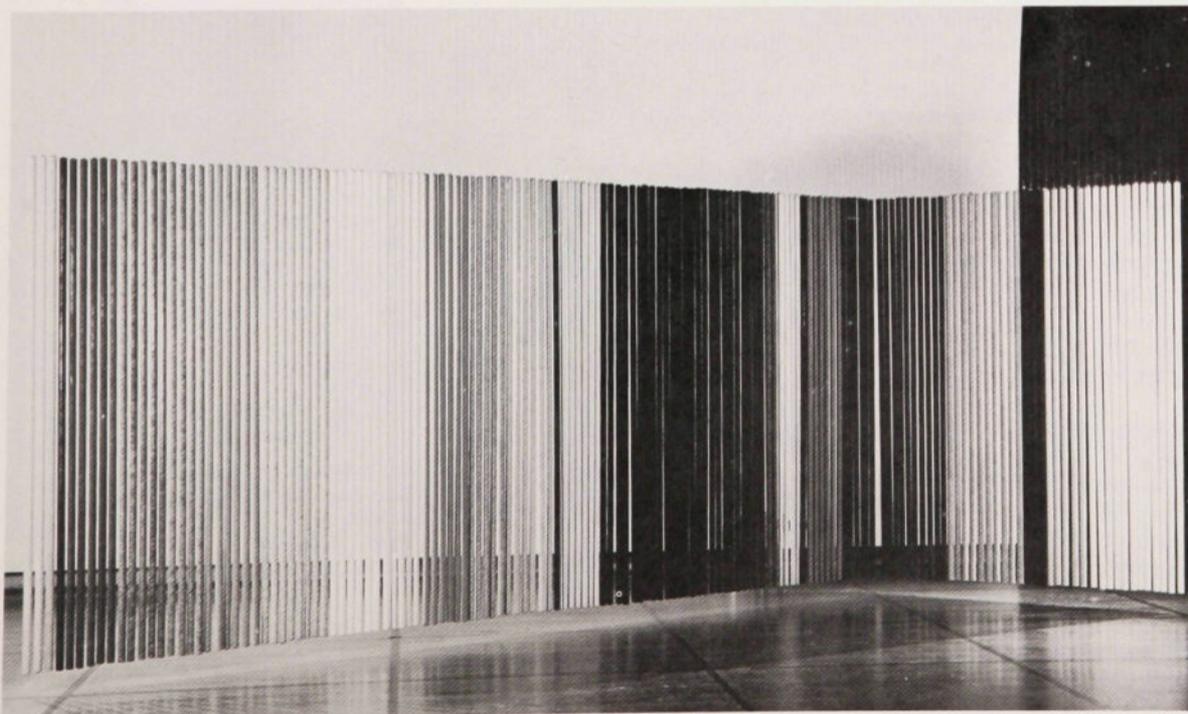


Paulette-Marie SAUVÉ
Prisme, 1977, 244 cm de diamètre
nouage ou shenalla, polypropeline
Collection de l'artiste
Photo : François Desaulniers

té de l'incitation de la nature. Les rugosités des œuvres de Senior le place dans la grande famille des disciples de Abakanowicz, alors que la rigueur du design de Svatina rappelle l'immense vivacité des artistes-lissiers de l'Europe de l'Est.

L'exposition « La nouvelle tapisserie québécoise » réunit différentes approches à travers une sélection limitée. Ce projet conçu comme événement didactique ne se veut nullement un panorama. Il vise davantage à faire prendre conscience de l'immense potentiel d'un nouveau langage élaboré ici. Il en ressort des éléments liés aux qualités de la vie de chez nous. Ainsi nos matériaux sont-ils magnifiés, notre tradition transcendée par l'interprétation de ses techniques. L'ingéniosité séculaire d'un artisan isolé et limité au plan matériel trouve une valorisation à travers une nouvelle économie de moyens, quelques fois même à travers des techniques de récupération du matériau. La rugosité de certaines matières tissées, nouées, révèle aussi une sensibilité à laquelle se rallient les rigueurs du terroir, le goût pour l'expression de la nature.

Françoise Cournoyer



- (1) Julien Coffinet, *L'art de la tapisserie*, Genève, 1971, p. 216.
- (2) Idem, p. 219.
- (3) *La nouvelle tapisserie*, André Kuenzi, chapitre *Les précurseurs*.
- (4) Coffinet, p. 226.
- (5) Idem.
- (6) Kuenzi, p. 17.
- (7) Antonin Kybal, artiste tchèque, dans Coffinet, p. 227.
- (8) *La tapisserie*, Collection Formart, Éditeur officiel, Québec, 1977.

Mariette ROUSSEAU-VERMETTE
Tout Doux, 1975-76, 244 x 793 cm
tricot, laine et aluminium
Collection de l'artiste
Photo : François Desaulniers

VEILLEZ COMME QUÉBÉCOIS. . .

(suite de la page 5)

- À une époque où une nouvelle mutation de l'humanité est imminente, nous désirons utiliser le langage artistique comme un moyen de préparer le désarmement qui annoncera la grande fête éternelle.
- Pour nous la matière n'a d'importance que si elle est un moyen de réconciliation de l'homme avec lui-même, avec les autres hommes, avec la nature et tout le cosmos.
- Nous espérons un art où l'artiste serait un éveillé de conscience capable d'assurer la sauvegarde de l'essentiel dans un monde qui en a perdu le sens.
- Nous aimerions que l'art soit un véhicule de l'invisible qui conduise au cœur du visible.
- Nous demandons à l'art qu'il soit une recherche de l'Être pour un monde en marche vers une aube nouvelle.
- Nous demandons à l'artiste qu'il soit un témoin de son époque et, comme SolJenitsyne, nous croyons que l'artiste est appelé à sauver le monde par la beauté, la pureté et l'engagement au nom de la justice et de la liberté d'expression.
- Pour nous l'art ne sera jamais un absolu mais nous demandons à l'art qu'il cherche à exprimer l'absolu et à nous ouvrir à cette Présence créatrice qui sans cesse se renouvelle au cœur de la vie.
- Nous puisons à la source du renouveau spirituel partout présent en Occident, de la tendresse religieuse et sacrée, du post-psychédéisme, du folklore québécois, de l'esprit naïf, de la gigue, de l'humour blagueur et de la contestation au nom de la justice et de la paix dans le monde.
- Par notre art nous assumons d'abord notre être québécois pour ensuite intégrer graduellement notre être universel.
- Par notre art nous cherchons à devenir tout simplement des artisans de paix.

EXPOSITIONS

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. Tétrault, 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 lissiers 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-Laflamme, Maria Svatina sont les artistes représentés.

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.

18 mai — 18 juin

DAVID CRAVEN œuvres récentes

Dans les tableaux de Craven, la réalisation détermine le sens ultime de l'œuvre de façon telle que le contenu et la construction deviennent inséparables. Chaque œuvre est le résultat d'un exercice mnémorique basé sur l'historique du geste déjà posé pour en arriver finalement à une œuvre indépendante et autonome.

18 mai — 4 juin

COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

18 mai — 19 juin

RICHARD MILL peintures récentes

18 mai — 24 juin

LE MONTRÉAL D'AUTREFOIS

Une exposition de photographies à caractère historique sur le Montréal du début du siècle.

ANIMATION AVRIL

Dimanche le 2
à 15 heures

Dernière projection de films 16 mm de **DENIS OPPENHEIM**, telle que présentée le 9 mars
Durée : 120 min.

Jeudi le 6
à 20 heures

LE CINÉMA D'ART HOLLANDAIS présenté conjointement avec le Consulat des Pays-Bas à Montréal, en présence du cinéaste Nico Crama
« La réalité de Karel Appel », 1962, Jan Vrijman, 15 min.
« Les tableaux de Co Westerik », 1965, Bob Kommer, 12 min.
« Carel Visser, sculpteur », 1972, Jonne Severijn et Hans Locher, 23 min.
« Piet Mondrian », 1973, Nico Crama, 18 min.

Jeudi le 13
à 20 heures

Vernissage de l'exposition **LA NOUVELLE TAPISSERIE QUÉBÉCOISE** présentée par le Service d'animation et d'éducation dans le studio du Musée, Micheline Beauchemin, Denise Beaudin, Louise Panneton, Mariette Rousseau-Vermette, Paulette-Marie Sauvé, Raymond Senior, Carole Simard-Laflamme, Maria Svatina.

Jeudi le 20
à 20 heures

FILMS SUR LA CHINE présentés avec la collaboration de l'Ambassade de la République populaire de Chine au Canada.
« Les peintres-paysans de la région de Huh-sien », documentaire couleur, 30 min.
« Our songs go far », un film sur le chant et la danse Yenpien, noir et blanc, 50 min., en anglais.

Dimanche le 23
à 15 heures

Conférence **LA TAPISSERIE QUÉBÉCOISE** par **GUY BOULIZON**, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal et auteur du livre « Les Musées du Québec »

jeudi le 27
à 20 heures

Videogrammes récents sur quelques lissiers de l'exposition **NOUVELLE TAPISSERIE QUÉBÉCOISE** Micheline Beauchemin, Denise Beaudin, Louise Panneton, Mariette Rousseau-Vermette, Carole Simard-Laflamme. Diaporama sur les environnements de Paulette-Marie Sauvé.

ANIMATION MAI

Jeudi le 4
à 20 heures

DANSES, MUSIQUES/IMPROVISATIONS '78
Groupe Catpoto « Quatre femmes en quatre dimensions »
Solo de Andrew Harwood du groupe « Contact Improvisation »
Percussions de Lauréat Vincent Dionne pour l'introduction et le solo « Château de cartes »

Dimanche le 7
à 15 heures

TRIO BREMEN groupe d'interprétation de musique contemporaine
Ken Jimenez, baryton,
Robert O'Callaghan, flûte,
Brian Brice, piano.
Dix mélodies, 1901-1921, de **CHARLES IVES**, américain (1874-1954)
Finale de la « fabbricata illuminata » de **LUIGI NONO**, italien (1924), voix seulement.
Extrait de « Le vin herbe », 1941, de **FRANK MARTIN**, suisse (1890) voix, piano, flûte et viole.

Jeudi le 11
à 20 heures

Conférence **LA PÂTE DE VERRE DES TEMPS MODERNES**
Illustrée d'œuvres et de diapositives, prononcée par **JACQUES DAUM**, président d'honneur de la cristallerie Daum et éditeur d'œuvres des sculpteurs Dali, César, Lhoste, Dmitrienko, Legendre, Demarchi, Santini.

Jeudi le 18
à 20h30

Pour souligner la journée internationale des Musées
PERFORMANCE TETRA I
Conception : Rober Racine
Manifestation ayant pour objet la ponctuation d'un champ perceptuel au moyen d'éléments visuels et sonores. Donnant la primauté au chiffre "4", la distribution est faite par quatre figurants et quatre diffuseurs sonores. Le lieu privilégié est un carré où sont disposés, à des endroits précis, plusieurs objets immobiliers.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

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

- Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, Québec 4 avril au 25 avril 1978
- Musée François-Pilote, La Pocatière, Québec 3 mai au 24 mai 1978
- Chandler, Cté Gaspé, Québec 1er juin au 22 juin 1978

« Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970 »

- École polyvalente d'Amqui, Amqui, Cté Matapédia, Québec 15 mars au 15 avril 1978
- Musée Beaulne Inc., Coaticook, Québec 1er mai au 31 mai 1978
- Centre culturel de Valcourt, Valcourt, Québec 15 juin au 15 juillet 1978

« Automatisme et surréalisme en gravure québécoise »

- Galerie de la Tour des Arts (École des Arts visuels), Université Laval, Québec 15 mars au 15 avril 1978
- La Commission des Activités Culturelles, Malartic, Québec 1er mai au 31 mai 1978
- Centre culturel de Val d'Or, Val d'Or, Québec 15 juin au 15 juillet 1978

« Le Solstice de la poésie québécoise »

- Caisse populaire de Chandler, Chandler, Cté Gaspé, Québec 15 mars au 15 avril 1978
- École polyvalente Ste-Anne-des-Monts, Ste-Anne-des-Monts, Québec 1er mai au 15 mai 1978
- École polyvalente de Matane, Matane, Québec 17 mai au 31 mai 1978

« Nouvelle figuration en gravure québécoise »

- Collège Bois-de-Boulogne, Montréal, Québec 3 avril au 7 avril 1978
- École polyvalente Pierre-Dupuis, Montréal, Québec 17 avril au 28 avril 1978
- Maison André-Benjamin-Papineau, Laval, Québec 21 juin au 12 juillet 1978

LA
vie des arts
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

**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

N.B. À la page 3 de l'Ateliers, Vol. 6 no. 3, l'illustration est une photo de la Collection de la Light Gallery de New York, photographe : Aaron Siskind, titre : **New York, 1947**