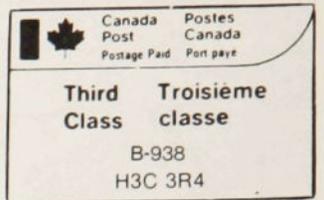


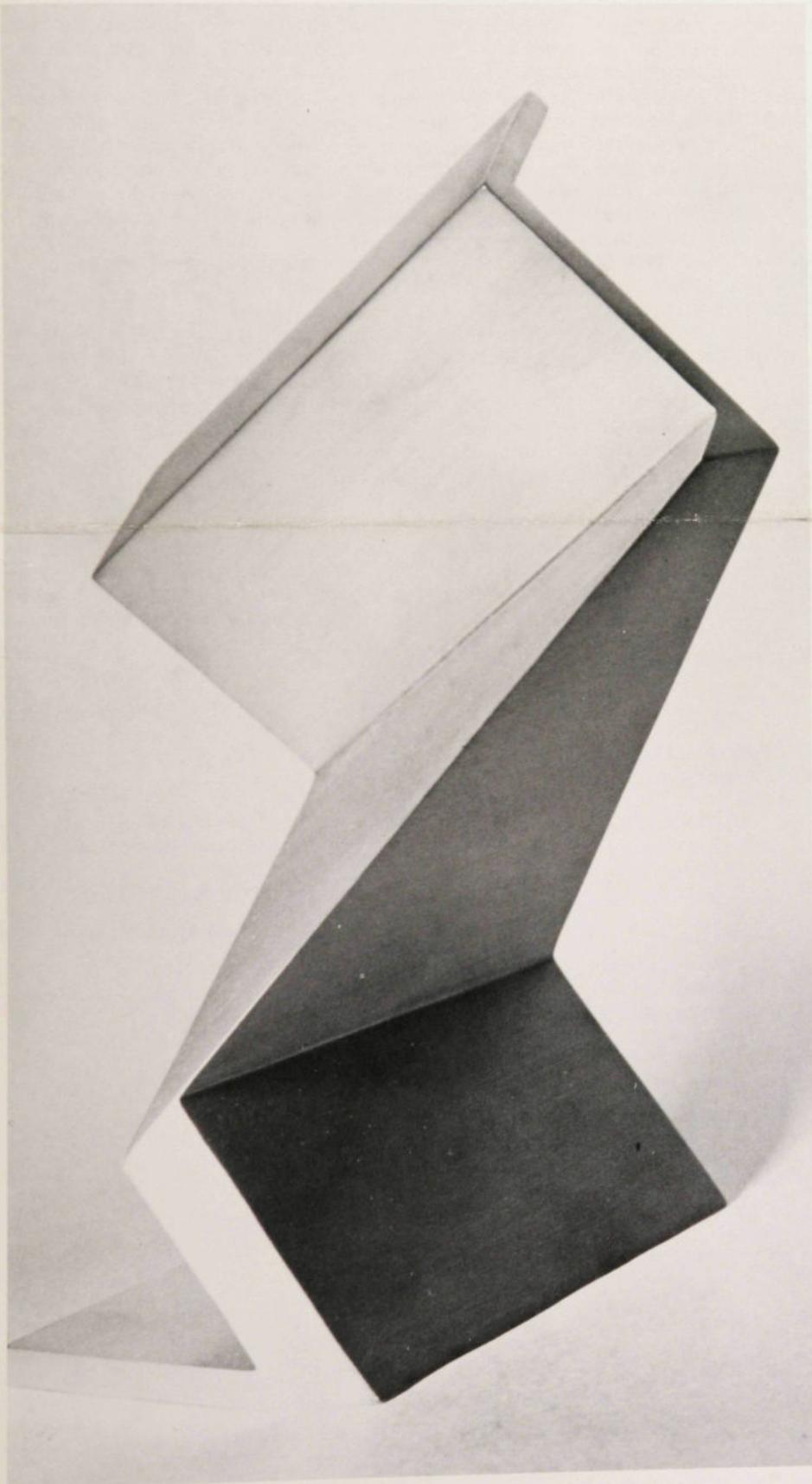


ateliers

Sommaire	PAGE
Sculptures de Yves Trudeau	1-2
Adolph Gottlieb: les pictogrammes	3
Richard Mill, 1973 à 1977	4
Oeuvres récentes de David Craven	5
Gunter Nolte: dessins et sculptures	6
Performance TETRAS I	7
Calendriers	8



SCULPTURES



mur fermé et ouvert, 38, 1975
bronze
30,4 x 17,1 x 20,2 cm

Vu le nombre très important de peintres et de graveurs au Québec, on ne peut que s'interroger sur le nombre restreint de sculpteurs. Cette disparité tiendrait-elle au fait que l'expression par "l'image" paraît plus facile d'accès aux créateurs en puissance, au fait que "l'image" a longtemps joué sur le trompe-l'oeil et sur l'(art)ifice: espace référentiel perspectiviste, fausse profondeur par plans superposés, chatoyement des couleurs... en un mot suggestion plus que réalité? (1) Par contre, la sculpture, est réalité. Elle existe par/pour ce qu'elle est. Sans prétendre à rien d'autre. Quand le regard est attiré par une toile, il glisse sur l'image plane, tandis qu'il doit pénétrer dans la sculpture, en faire le tour, ne pouvant en prendre possession globalement (la vision normale ne balaie que dans un angle de 60°).

Que des artistes soient moins attirés par la sculpture que par la peinture peut s'expliquer par d'autres facteurs: la sculpture est coûteuse en connaissances techniques, efforts, temps, énergie, expérimentations, argent... Elle donne des résultats facilement décevants. Si l'artiste joue sur le superficiel, il tombe vite dans le piège de la sculpture-gadget. Pour toutes ces raisons, la production d'un sculpteur est réduite, comparée à celle d'un peintre. Exposer est difficile pour un sculpteur, autant dans la ville où il travaille qu'ailleurs. Des sculpteurs même très engagés s'usent vite à la tâche.

Il n'est donc pas étonnant que depuis la naissance de l'art contemporain au Québec, au milieu des années '40, le nombre de sculpteurs soit resté minime. Mais Archambault, Daudelin, Roussil, Vaillancourt et quelques autres pionniers ont affronté avec hardiesse les problèmes esthétiques contemporains: maîtrise et invention de nouvelles techniques, usage de matériaux comme le métal soudé remplaçant les matériaux nobles, dimensions de plus en plus grandes, valeur et importance du vide et de l'espace ambiant, simplification des vocabulaires formels... Ces nouvelles approches ont stimulé la créativité des sculpteurs québécois qui ont commencé à s'exprimer librement après une génération de sculpteurs figés dans un académisme européen importé au début du siècle. Ils l'ont fait, avec un léger décalage toutefois, parallèlement aux peintres groupés autour de Pellon et Borduas.

C'est dans ce contexte qu'a débuté Yves Trudeau à la fin des années 50. Depuis il poursuit une démarche en ligne brisée qui l'a amené aux *Murs fermés et ouverts* des années '70 dont on découvre l'aboutissement dans les oeuvres monumentales de 1978 présentées dans cette exposition.

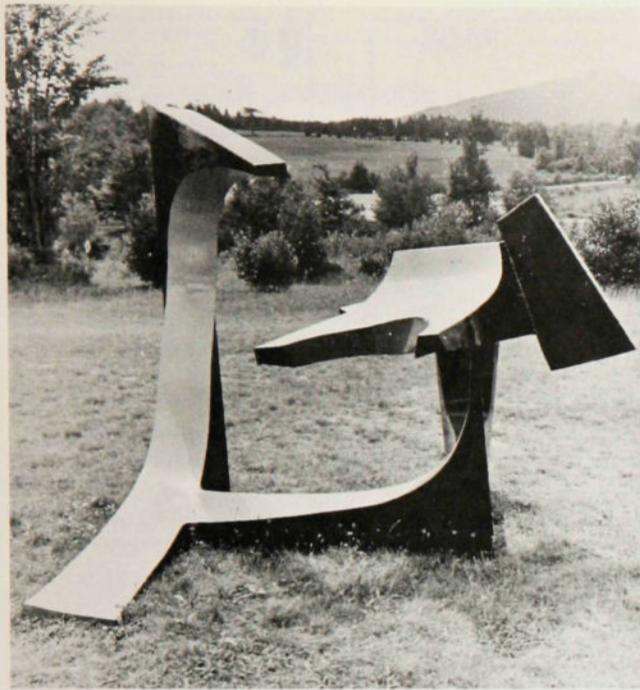
Contrairement aux créateurs qui ne s'écartent guère d'une trajectoire établie et qui, d'une oeuvre à l'autre, modifient assez peu leur vocabulaire plastique, le fil conducteur restant toujours perceptible, l'oeuvre de Trudeau établit un parcours beaucoup plus instinctif. Plus aléatoire en apparence, marqué de sauts brusques, de retours en arrière, de reprises d'éléments existants, développés ultérieurement avec une maîtrise enrichie de l'expérience acquise au cours des années.

Certaines sculptures scandent le cheminement de Trudeau comme des carrefours qui facilitent la lecture et la compréhension de ses propos esthétiques. Agissant en plaques tournantes, cinq oeuvres majeures peuvent servir de points de repère: *Vivace* (1960), *Citadelle lunaire* (1960), *L'homme révolté* (1961), *Cri pour la paix* (1964), *Murs fermés et ouverts* de 1969.

Vivace (par allusion au mouvement vif et rapide extrait du vocabulaire musical) est une composition à peine accrochée au sol, n'y touchant qu'en quatre points. Par

Y
V
E
S

T
R
U
D
E
A
U



Spatio-mobile II, 1968
acier soudé

leur écriture linéaire, les trois personnages-musiciens intimement liés (aux sens propre et figuré), qui relèvent d'une figuration stylisée, s'élançant dans l'espace avec témérité. Les grandes lignes de la sculpture forment les nervures d'une voûte enveloppant un espace intérieur. Ce principe d'espaces englobant /englobés se retrouve, en plus accentué et élaboré, dans les compositions en fer et bois des années 1963 à 1967 et jusque dans les oeuvres les plus récentes de 1978 où se poursuivent les variations autour des polarités du dedans/dehors, de l'ouvert/fermé, de l'inclus/incluant.

De 1960 aussi, *Citadelle lunaire* évoquerait d'assez loin cinq personnages aux bras déployés, étroitement soudés les uns aux autres. En fait, il y a là cinq triangles en hauteur, assemblés à angles par leur côté le plus long, formant aussi voûte au sol par leurs nervures triangulaires.

Par un saut dans le temps, cette sculpture mène directement aux *Murs fermés et ouverts* composés de triangles issus d'une surface continue, brisée par pliage sur une droite. Ce processus d'une forme naissant d'une autre et engendrant la suivante, d'abord timidement exploité dans *Citadelle lunaire*, devient une problématique nettement posée à partir des *Murs* de 1969. Ainsi les retours au passé sont-ils fréquents chez Trudeau.

Comme les percées d'ailleurs: l'une de ses premières sculptures en fer et bois, *L'homme révolté* (1961) qui figure un personnage dramatiquement enfermé en lui-même par un bouclier-carapace, annonce la série des hommes-cosmonautes. Mi-hommes, mi-fusées, ces constructions mystérieuses et inquiétantes, prises dans un piège-toile d'araignée métallique, reposent au sol par des points de contact réduits au minimum. Mais par un jeu de nervures toujours en forme d'ogive, la composition tend vers le haut comme mue par une force cachée, difficilement retenue. Ces nervures allègent et structurent les corps massifs et lourds; s'entrecroisant vers l'extérieur et vers l'intérieur, elles créent une complexité qui confine à l'abstraction. À la fois emprisonné et tourné vers le dehors, le noyau de bois brûlé détermine la forme organique du bouclier avec lequel il entretient des rapports interdépendants de solidarité et d'opposition.

Un nombre important de sculptures de cette période exploitent, dans une veine expressionniste, le thème de l'homme aliéné et angoissé: *L'homme immolé*, *L'homme-Sphinx*, *Croisade*, *Cosmonaute*, *Vision cosmique*, *Embuscade du cosmonaute*, *Le Phare du Cosmos*... Dans cette série des "fer et bois" des années 1963 à 1967, où l'homme paralysé par un filet solidement tendu autour de lui reste avide de liberté, le souci structural et architectural est évident.

D'autres constructions en fer et bois, plus tendres, actualisent la dialectique du secret et du manifeste par les formes ovoïdes et lovées dans lesquelles la gestation et l'écran protecteur s'associent à l'évasion en puissance.

Discrète, plus ou moins lointaine, la figuration n'est jamais tout à fait abandonnée par Trudeau: elle sourd, sous le mode symbolique au moins, rattachée fidèlement aux événements de sa vie: au début, découvertes de la musique et de l'amour, expériences du couple et de la paternité, puis conscience grandissante de l'exploitation

de l'homme, des génocides du Viet-Nam et du Cambodge, de la déshumanisation du monde.

Invité à un symposium international de sculpture en Yougoslavie en 1964, Trudeau produit une oeuvre monumentale, *Cri pour la paix* qu'il n'est pas superflu de rapprocher d'une part de *Citadelle lunaire* et d'autre part des *Murs*, par les plans juxtaposés. L'expressivité obtenue ici par des moyens limités est frappante, en particulier pour la percée-cri dominant le corps ascendant de la sculpture qui pointe avec force dans l'espace. La continuité est assurée tout autant que l'évolution, par le rejet de l'anecdote présente dans les premières sculptures et par l'acquisition d'une plus grande rigueur.

Par contre, deux oeuvres de 1965 à 1966, *Le Chariot des Dieux* et *La Barque des Dieux* qui se déploient à l'horizontale, se situent un peu en marge de l'itinéraire suivi depuis les années 60, alors que toutes les sculptures ont une verticalité nettement accusée. Doucement repliées sur elles-mêmes par des courbures entourant en partie d'autres masses aux lignes sensuelles, ces bronzes prolongent en les renouvelant certains propos plastiques antérieurs ainsi que la thématique contenant/contenu.

Charnière et nouveau départ avec *Spatio-mobile 1 et 2* de 1966 à 1968. Il s'agit cette fois de volumes mobiles portés par des volumes fixes dont les formes géométriques élémentaires colorées combinent les principes de l'art minimal et du cinématisme. Ces deux sculptures préparent le géométrisme des *Murs* qui, depuis 1969, constituent l'essentiel de l'oeuvre de Trudeau. Bien que complètement dénués de références, ces *Murs fermés et ouverts* n'en sont pas moins l'exploitation d'une problématique qui a été posée, de façon inconsciente sans doute, mais avec un instinct sûr, dans *Citadelle lunaire*. Dégagé de la figuration stylisée, Trudeau est passé à une expression chargée de symbolisme avec les "fers et bois" pour en arriver aux abstractions des *Murs*.

Sur ce qui l'a conduit à cette production des années 70, Yves Trudeau donne quelques éclaircissements:

"Après avoir travaillé de longs mois à la réalisation d'une sculpture de 31 pieds de haut, *Le Phare du Cosmos* qui a pris place à l'Expo '67 et qui y est encore, je me suis senti vidé et j'ai eu besoin d'une retraite, d'un ressourcement intérieur... Je me privais même d'aller voir des expositions. Un jour, en causant, j'ai défilé un carton d'allumettes (le morceau de carton est une surface trois fois plus longue que large); j'ai plié d'abord un des coins du carton à angle; à partir de cette arête, j'ai plié le carton à nouveau en essayant de le maintenir debout sur son grand côté, par pliages successifs. Ce carton sans épaisseur était devenu volume et pouvait se tenir droit de trois autres façons, en variant la position du carton plié"⁽²⁾.

Tout en renseignant sur la genèse de ses *Murs*, Yves Trudeau se découvre comme artiste, l'artiste étant véritablement celui qui n'oeuvre pas seulement quelques heures par jour dans son atelier, mais dont la vie est entièrement imprégnée de son travail. Toute sa relation au monde en est individualisée, orientée⁽³⁾. La compénétration du quotidien et de l'art doit être constante chez celui qui a choisi de s'engager dans la voie de la création qui supporte mal les compromis.

En juin 1969, après une année d'inactivité, Yves Trudeau présente pour la première fois ses *Murs fermés et ouverts*. Tant par la forme élémentaire que par le regroupement de trois modules identiques, ces sculptures se rattachent à l'art minimal. Que sont ces modules? D'abord des surfaces trois fois plus longues que larges. En partie repliées, elles (en)ferment au creux de leurs plis des espaces qui font partie intégrante de la sculpture, créant ainsi des volumes tout comme la crête des plis en détermine d'autres. De plus, les trois modules peuvent être placés dans une relation telle qu'ils circonscrivent d'autres espaces. Par leur possibilité d'être inversés en portant sur des points d'appui différents, ces modules sont à la source d'une infinité de variantes. C'est à partir de ces prémisses qu'évolue l'oeuvre de Trudeau de 1969 à 1978. Bien que de petites dimensions, ces sculptures ont un caractère monumental indéniable par le jeu des volumes et des rythmes qui les ferme et les ouvre, à la fois tendues vers le centre et vers l'espace extérieur.

Ces formes simples, (Trudeau les nomme "murs") sont pour lui de ces murs arrachés à la ville, si provocants que certains passants les couvrent de graffiti⁽⁴⁾. Ce rôle que joue le mur pour celui qui ne peut agir sur les événements, Trudeau le récupère à part entière, gravant sur les pans de bronze, les mots les plus forts de haine et d'amour, l'art de la rue ignorant superbement le juste milieu. "Libertad", "Viet-Nam", "F.L.Q.", "Shalom", "Québec libre"... cris

burinés dans le métal disent que la sculpture, selon Trudeau, ne saurait spéculer sur l'immuable. Que les formes abstraites se suffisent à elles-mêmes, qu'elles puissent sans dommage traverser le temps dans leur nudité inattaquable, Trudeau l'accepte mal dans cette période de sa vie. De là ces emprunts à l'expression anonyme et collective, chargée de colère, de violence, de désir de paix.

Dans le prolongement de ces *Murs*, cinq sculptures monumentales présentées dans cette exposition apportent un élément nouveau: la courbe. Les *Murs fermés et ouverts*, N° 44, 45, 46, 47, 48 constituent une progression, s'enchaînant selon une évolution logique et efficace. Le *Mur* N° 44, avec son plan voilé central tend vers l'espace alors que les *Murs* suivants N° 45, 46, 47 affirment leur envol par leurs surfaces de départ de plus en plus longues. À un point tel que dans le *Mur* N° 48, le plan arrondi central permet de décrire au sol deux mouvements en arc de cercle qui donnent à la sculpture souplesse et inattendu. Les trois éléments du triptyque eux se développent sur un axe continu.

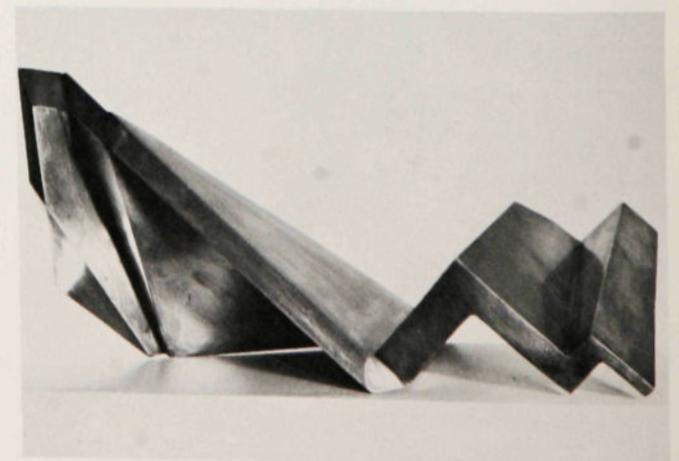
Dans le *Mur fermé et ouvert N° 48*, le rythme obtenu par pliage demeure mais la structure devient double: une droite d'un côté correspond à une courbe de l'autre, à deux surfaces planes formant angle s'oppose une pente incurvée. Droites, angles aigus et obtus, arêtes vives, se sont enrichis de courbes, de contre-courbes, de plans voilés qui rendent la lecture de ces sculptures plus complexe à cause de la correspondance recto-verso de la structure. La juxtaposition et l'imbrication des éléments de base (crêtes, plis, courbes) sont faites de telle sorte que la sculpture entière recrée et reproduit en plus large les structures partielles. On reconnaît là une construction en abîme avec tout ce que ce type de production implique de maîtrise de la part du sculpteur et de plaisir pour le spectateur qui jouit du déchiffrement des formes dans un "après coup" infiniment plus délectable que la satisfaction spontanée.

Ces nouvelles sculptures mettent en évidence la générosité d'un mouvement ascendant né d'un plan courbe, l'imprévu d'un plan en diagonale qui bifurque vers le sol pour mieux partir dans un nouvel élan vertical. Assymétriques, elles ménagent des surprises successives: l'oeil les découvre dépouillées et vivantes, unissant la vigueur à la retenue.

L'exposition actuelle de Trudeau ne constitue pas une rétrospective, mais elle permet de bien saisir l'orientation de l'ensemble, les lignes de force qui, pour ne pas être évidentes à première vue, n'en sont pas moins présentes dans cette production multiple, diversifiée, polymorphe.

Laurent Lamy

1. En fait, depuis quelques années, des artistes comme ceux du groupe Support-Surface ont questionné la matérialité de la toile.
2. Interview d'Yves Trudeau accordée à Laurent Lamy, le 18 avril 1978.
3. Ainsi les graphismes noirs de Borduas tracés d'une main libre sur des cartons de "Gitanes".
4. Il est sans doute intéressant de noter qu'Yves Trudeau collectionne des graffitis par la retranscription et par la photographie.



Mur fermé et ouvert 21, 1971
bronze
60,9 x 22,7 x 22,7 cm

ADOLPH GOTTLIEB: LES PICTOGRAMMES

Deux idées apparemment opposées sous-tendent les peintures de Gottlieb des années quarante: la conception, héritée du cubisme, de l'oeuvre d'art comme d'un objet autonome consciemment agencé et qui provient d'une sorte de manipulation de l'observation du réel, et la conception surréaliste de la peinture, qui considère celle-ci comme une expression visuelle du moi profond et inconscient de l'artiste, ni volontaire, ni retouchée. Les tableaux cubistes étaient le produit de décisions formelles délibérées, ce que le surréalisme (du moins en théorie) cherchait à éviter. Les peintures de Gottlieb des années quarante réconcilient ces deux idéologies.

Dès 1941, Gottlieb avait inventé les "pictogrammes", qui allaient lui permettre d'explorer les voies ouvertes par le cubisme et le surréalisme. C'était sa réponse au "sentiment d'absolu désespoir" qu'il éprouvait ces années-là. Les tableaux des années quarante témoignent (du moins en théorie) cherchant à éviter. Les peintures de Gottlieb des années quarante réconcilient ces deux idéologies.

Les pictogrammes évoluèrent de la juxtaposition de formes explicites à des glyphes ou à des symboles de plus en plus abstraits et calligraphiques. Gottlieb a souligné à plusieurs reprises que ses pictogrammes n'étaient pas faits pour être lus, mais il n'ignorait nullement la force associative des diverses images. Leurs réverbérations n'étaient pas les mêmes chez tous les spectateurs, mais la richesse du tableau du point de vue des associations était indispensable à son succès. L'imagerie calligraphique de Gottlieb n'est jamais purement décorative. Il avait inventé une sorte d'écriture dont l'évolution, depuis les idéogrammes jusqu'aux symboles, fut analogue à celle de l'alphabet. Il voulait apparemment créer des signes abstraits d'un graphisme propre à capter l'attention et qui auraient la même charge de sens que des images destinées à être lues "comme un rebus". A la différence des glyphes postérieurs de Gottlieb, l'imagerie des tableaux évoquant Oedipe paraît presque littéraire, quoique les significations et les rapports entre les parties y soient délibérément laissés obscurs.

L'imagerie des pictogrammes évolue ensuite vers une abstraction et une ambiguïté croissantes. Les symboles détachés qu'enferme la grille suggèrent des choses hermétiquement emprisonnées et potentiellement mutables. Les titres des oeuvres postérieures à 1945 renforcent fréquemment cette interprétation: *L'alcahest de Paracelse* (dissolvant universel que recherchaient les alchimistes), ainsi que divers concepts tels que les ténèbres, le mal, les enchantements, les apparitions, la sorcellerie. Ces préoccupations mystiques et les idées apparentées d'espaces clos et de cages se retrouvaient communément dans les oeuvres d'inspiration surréaliste des années trente et quarante. Une image qui revient plusieurs fois dans les pictogrammes de Gottlieb peut suggérer, entre autres choses, un alambic; et la sensation de voir quelque chose d'enfermé ou d'enterré se dégage implicitement aussi bien de la structure des pictogrammes que des cases de natures mortes illusionnistes qui avaient précédé les pictogrammes.

L'abstraction de plus en plus poussée des symboles vint renforcer les associations de croissance ou de métamorphose. Gottlieb abandonna bientôt les allusions précises (par exemple les mains de ses tableaux de la série *Oedipe*) pour recourir à de complexes et sérieux jeux de mots visuels. (Têtes et yeux reconnaissables persistèrent assez longtemps, peut-être en raison de la force de telles images. Même le glyphe le plus abstrait qui ressemble le moins à un oeil a l'air de vous regarder.) Le même signe pourrait ainsi évoquer un visage ou un torse ou, selon l'endroit ou l'orientation, un oeil, un poisson, les yeux et le nez, le sexe d'un homme. Les poissons, inséparables du symbolisme chrétien, en viennent à s'accorder avec un glyphe suggérant les deux Tables de la Loi mosaïque. Il y avait, de même, une bouche, un fruit ou le sexe d'une femme. En littérature, on trouve l'équivalent de ce procédé dans les mots télescopés de James Joyce, les "portmanteau words", avec leurs sens superposés, mais en dépit de cette analogie Gottlieb se défendait d'avoir eu des intentions littéraires, ou même littérales. Ses peintures suscitaient toute une richesse d'associations, mais elles restaient énigmatiques à dessein, en même temps que ses glyphes devenaient de plus en plus abstraits.

Plus il y avait simplification et plus les glyphes risquaient de devenir arbitraires ou de n'être pas inattendus. Dans le pire des cas, ils devenaient mécaniques, n'étaient plus que des signes, et ressemblaient décidément aux lettres stylisées dont on marque le bétail. Lorsqu'un glyphe était simplifié jusqu'à n'être plus qu'un "T", ou qu'un "V" renversé et flanqué de deux points, il fallait veiller à ce que ces signes aisément reconnaissables évoquent autre chose qu'une écriture ou un langage, et aussi éviter qu'ils ne ressemblent à une ingénieuse typographie. Mais presque toujours le pinceau de Gottlieb rattachait le signe, le faisant mystérieux et énergique. Son dessin, comme celui de Miró, ne pouvait avoir de succès que s'il paraissait excentrique et fait à la main, mais à la différence de celui de Miró le dessin de Gottlieb est souvent brutal et délibérément gauche. Si

la calligraphie de Miró peut sembler parfois trop élégante, trop raffinée, celle de Gottlieb est toujours vigoureuse. Avec son écriture hardie, mais qui use du trait délicat et fluide tout aussi bien que des grands coups violents, il se signale comme l'un des plus remarquables dessinateurs de son temps.

L'apparence de spontanéité du dessin de Gottlieb n'est peut-être pas sans rapport avec l'intérêt que l'artiste portait à l'automatisme, à l'expression graphique "non voulue" d'impulsions intérieures. Mais paradoxalement, pour que les glyphes paraissent chargés de sens ou bien soient jugés arbitraires, l'air d'avoir été faits à la main par un effort conscient importe plus que leur degré d'abstraction. Si l'écriture vigoureuse et élégante de Gottlieb a pu rendre expressifs des glyphes radicalement abstraits, le peintre a pu aussi, dans ses oeuvres les plus "lisibles", dissiper toute ambiguïté poétique par un dessin quasi caricatural. Dans les meilleurs pictogrammes, cependant, allusion et mystère sont incorporés dans un langage formel qui est personnel et troublant.

Si le mythe et les théories relatives à l'inconscient aidèrent Gottlieb à créer les symboles de ses pictogrammes, il n'en voyait pas moins ceux-ci comme des tableaux abstraits, des assemblages structurés

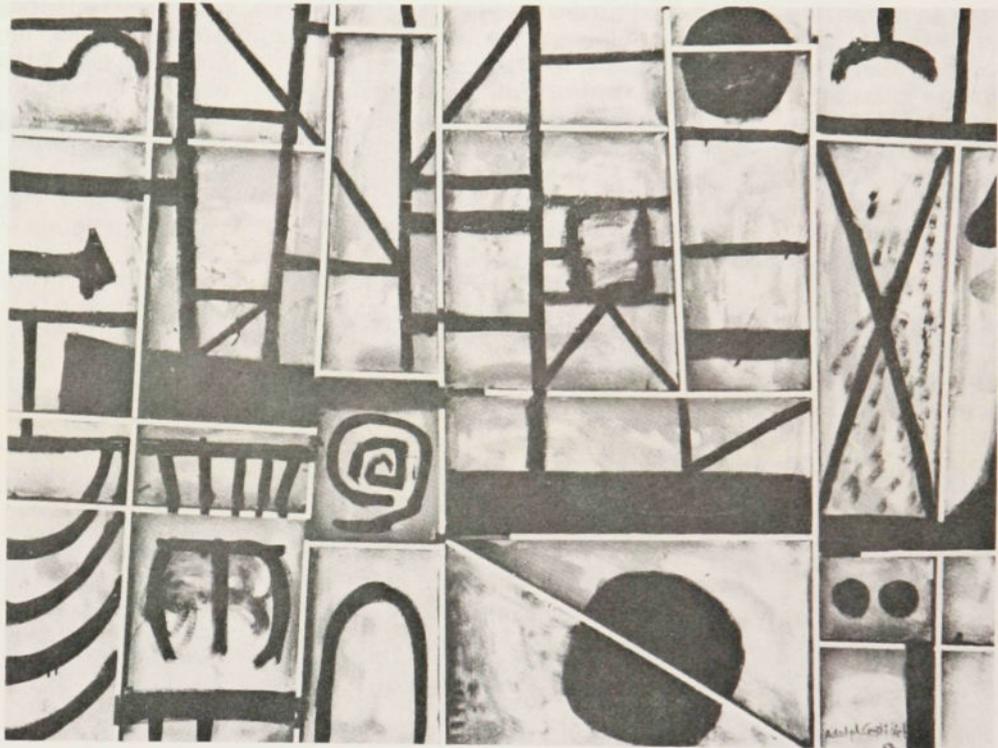
rappeler Mondrian, mais leur rôle n'est pas le même que chez celui-ci. Mondrian parvenait à son dépouillement raffiné en vidant son art de ce qu'il appelait le "tragique", c'est-à-dire de tout ce qui était précision ou allusion. Gottlieb, loin de renoncer aux allusions, chargeait ses tableaux de symboles et d'évocations. La grille fournit une utile structure d'organisation du tableau; elle n'est pas une fin en soi.

Comme les symboles elles évoluèrent dans les années quarante. Celles des premiers programmes étaient en général irrégulières, mais rectangulaires; leur forme et leur traitement variaient davantage par la suite. Au lieu de dessiner simplement sur un fond homogène, Gottlieb variait souvent les couleurs des compartiments en grattant la couche de dessus pour retrouver les couleurs précédentes. Ces modifications des couleurs ne se faisaient pas toujours dans la totalité du compartiment; il subsistait une vague pourtour de traits de la couleur du dessus. Gottlieb fit plus tard un usage très heureux de cet effet de halo pour ancrer à la surface les disques brillants de ses "éclatements". Plus tard encore, la grille devint discontinue ou cessa de constituer une superposition verticale de segments horizontaux. Elle finit par être subordonnée à des éléments calligraphiques actifs. A partir de 1950 environ, il remplaça graduellement la grille

déterminées par elle. Chaque couleur, bien souvent, a une densité différente, de sorte que le ton, la teinte, la surface sont en rapport inséparable.

Le rapport n'est pas moins évident entre couleur et complexité, surtout à partir de 1942 ou environ. Il le sera encore plus dans les oeuvres postérieures de Gottlieb où l'imagerie se réduira à quelques unités simplifiées, les tableaux dépendant dès lors uniquement de la couleur et de la disposition. Dans les pictogrammes, il explore deux possibilités générales: un dessin serré, ce qui l'oblige d'ordinaire à contenir la couleur, à ne lui donner que sa valeur exacte, ou bien un coloris plus complexe et plus varié, mais alors très peu de dessin. Gottlieb a recouru parfois à la couleur pour créer un climat psychologique, mais il ne l'a jamais mise tout à fait au service du dessin.

Un exemple très clair des rapports entre couleur et structure dans les premières oeuvres de Gottlieb nous est fourni par l'étonnante *Construction n° 1* (1953), dans laquelle la grille est à la fois dessinée et fabriquée au moyen d'un collage de lamelles. La couleur y est limitée à un bleu gris, au noir et au crème, sauf dans deux petites zones d'un blanc fuligineux, comme pour laisser plus de jeu aux autres éléments. Les lamelles, qui font relief, ont reçu la couleur d'une



Construction 1, 1953
huile et gouache sur bois et toile
102,2 x 186,2 cm
Collection Fondation Adolph et Esther Gottlieb

d'images autonomes. Il souligne l'indépendance des divers glyphes en les répartissant de façon plus ou moins égale sur toute la toile et en permettant à chacun de dominer et d'animer un certain espace. L'espace appartenant à chaque symbole est à la fois surface et profondeur. En même temps, l'ambiguïté du fond est accentuée par des variations d'échelle et par des changements de couleur et de texture tant dans les symboles que dans la grille. Gottlieb n'en maintient pas moins une certaine égalité de distribution, pour une part en accentuant la surface, mais plus encore par la manière de placer des symboles détachés qui créent de nombreux foyers sur l'étendue de la toile.

Les rapports entre ces foyers font voir aussi à quel point Gottlieb, dans ses pictogrammes, tenait à l'abstraction. Un changement violent de dimensions empêche d'ordinaire que les symboles ne soient interprétés comme de simples parties d'une image plus grande. Dans ses premiers pictogrammes, Gottlieb soulignait le caractère non littéral des symboles en répétant des images semblables (parfois orientées de façon irrationnelle) et de même couleur, sur un fond homogène. Cela leur faisait jouer un rôle vigoureux, à la fois par leur disposition et par leur forme. Dans des oeuvres subséquentes. En répétant et faisant varier ces symboles ailleurs sur la toile, le peintre diffuse les associations du tableau et les rend plus abstraites.

Parce qu'il ne donne à aucun symbole plus d'importance qu'à un autre et qu'il les multiplie, Gottlieb rend également importante chacune des parties du tableau. Cette diffusion de l'accent sur toute la surface est un des éléments qui firent la radicale nouveauté des "pictogrammes" et les distinguèrent des oeuvres cubistes antérieures, qui concentraient en général les images les plus denses au centre de la toile.

Les grilles linéaires simplifiées de Gottlieb, qui s'étendent sur toute la surface, ne manquent pas de

géométrique par une structure plus libre de couches calligraphiques superposées. Cela le conduisit à une série nouvelle, celle des "labyrinthes" des années cinquante.

Dans les pictogrammes, Gottlieb évitait en général le chevauchement des glyphes; la disposition par couches et les superpositions, qu'il étudia ultérieurement dans les labyrinthes, se trouvaient déjà dans sa manière de traiter couleurs et surfaces. Parfois, un glyphe déborde son compartiment et en accapare plusieurs autres, ou encore un symbole occupe tellement de place que la séparation entre figure et fond s'en trouve supprimée, ce qui ajoute à l'impression de présentation par couches. Dès 1948, dans *Bruits nocturnes*, des couches de peinture submergent la grille, dont la préexistence continue cependant à conditionner l'emplacement des dessins et des taches de couleur.

C'est la couleur, cependant, qui distingue les pictogrammes. Le talent de coloriste de Gottlieb s'affirme dès le début de la série. Chaque tableau, d'ordinaire, possède une tonalité et une couleur dominantes, même les monochromes se révélant une riche orchestration de tons variés que ponctuent des symboles plus clairs ou plus vifs. Gottlieb étend d'habitude le ton dominant sur toute la toile divisée par la grille, après quoi il module les sections par de nouvelles couches de peinture. Il éparpille des couleurs plus sombres ou plus claires par petits paquets, avec les symboles ou dans certains compartiments de la grille, un peu partout sur l'étendue de la toile. Les couleurs vives sont excentriques, pleine d'invention, et ont souvent la qualité crayeuse des fresques; dans les tableaux sombres, Gottlieb procède par dégradé plutôt que par le clair-obscur traditionnel, et sans ombre de la façon traditionnelle. Les zones unies des pictogrammes: transparences subtiles, larges coups de pinceau de couleur pleine, frottés ou grattés, et lavis, trouvent un écho dans la couleur, ou sont même

manière qui accentue leurs bords et en même temps les incorpore à la surface peinte. Elles constituent, avec leurs deux couleurs, les traits les plus précis du tableau-objet, car celui-ci est particulièrement broussailleux et énergique, mises à part la grille et ses lamelles. Il est curieux de noter que cette peinture a une plus nette valeur spatiale que les tentatives faites plus tard par Gottlieb, plutôt par manière de jeu, du côté de la sculpture détachée. *Construction n° 1* est une audace en dehors de la surface plane du tableau et elle traduit en un objet ambigu l'ambiguïté des symboles des pictogrammes.

Les pictogrammes sont d'un intérêt aussi passionnant comme documents sur la vie artistique des années quarante à New York qu'ils le sont en tant que solutions apportées aux problèmes que Gottlieb se posait. Comme tant d'autres oeuvres de cette époque, ils tendent à un nouveau genre d'ouverture et d'abstraction; ils conjuguent formes biomorphiques et formes géométriques; ils paraissent dictés à la fois par l'émotion et par les nécessités formelles.

KAREN WILKIN
Juin 1977

Le présent texte a été rédigé à partir de "Adolph Gottlieb": les pictogrammes" produit par the Edmon-ton Art Gallery. Texte de Karen Wilkin. Traduction française du catalogue: Louis Bilodeau, Service de traduction, ministère des Communications du Québec.

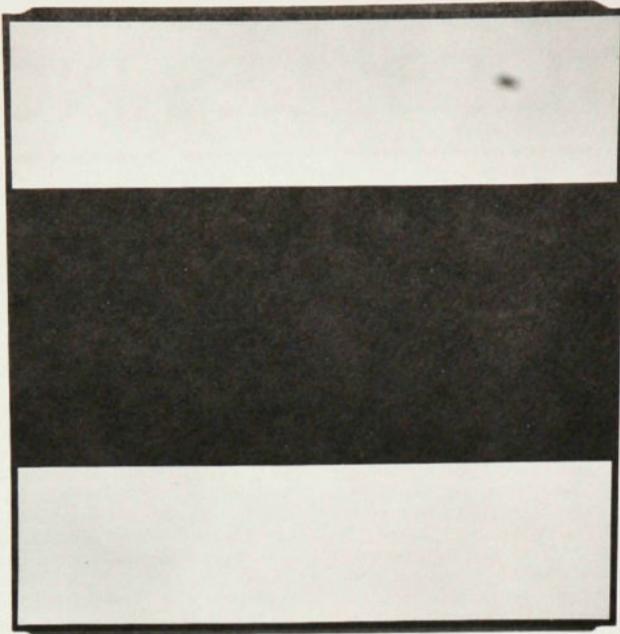
RICHARD MILL

1973 à 1977

Sur une période de cinq ans, l'oeuvre de Richard Mill s'est transformée d'une façon décisive, selon une trajectoire picturale définie par une recherche constante de l'essence même de l'acte de peindre. Les vingt-quatre tableaux de 1973 à 1977 que présentait le Musée d'art contemporain du 18 mai au 18 juin 1978 témoignent d'une façon éloquente de l'évolution en profondeur que sous-entend la démarche picturale de Mill. Dans un entretien tenu en marge de son exposition, Mill explique en effet l'évolution de sa peinture en fonction de la conception sous-jacente qu'il a de l'oeuvre d'art. De minimaliste qu'elle était en 1973, l'objet d'art étant considéré dans sa matérialité même, elle devient surréaliste vers la fin de 1975, l'objet produit devenant l'expression visuelle des forces agissantes du "sur-conscient"⁽¹⁾. Nous abordons donc l'oeuvre de Richard Mill par le biais de ces deux tendances, conscients qu'il ne s'agit là que de points de repère dans l'étude d'une oeuvre dont l'expérience visuelle ne se limite en rien aux seuls concepts de minimalisme et de surréalisme.

En 1973 donc, à l'âge de vingt-quatre ans, Richard Mill reprend la problématique posée par les minimalistes américains du milieu des années soixante (surtout Ad Reinhardt dont il admet l'influence). Comment la perception de l'objet d'art peut-elle définir une expérience esthétique signifiante? La démarche initiale de Mill consiste en une prise de conscience de tout ce qui ne relève pas du domaine de l'art: ni reproduction du réel, ni objet du quotidien, ni décoration, ni simple expressivité. "... je crois que l'on peut arriver à créer des tableaux qui ne soient pas de simples descriptions d'émotions connues"⁽²⁾, d'affirmer Richard Mill. Le rejet du caractère anecdotique et hautement subjectif de l'objet d'art résulte chez Mill en l'affirmation de l'importance de la conception même de l'oeuvre. La précision des moyens techniques et la suppression presque totale des éléments expressifs deviennent donc essentielles dans la mesure où elles sont subordonnées à l'idée de l'oeuvre. Le tableau de 1973 (66" x 66", M10-21) qui marque le point de départ de l'exposition annonce une série de tableaux dans lesquels les compositions basées sur des variations d'éléments géométriques dictent une expérience visuelle directe de l'oeuvre et une perception claire de l'idée qui la sous-tend.

Cette volonté d'exclure toute interprétation anecdotique et même symbolique de l'oeuvre confirme l'objet d'art entité indépendante. Le tableau devient objet existant dans sa spécificité propre. Son contenu se résume à la description des éléments plastiques (lignes, couleurs, formes, plans) et est fonction d'une expérience perceptuelle directe de l'objet. Que ce soit devant le grand tableau de 1973 (66" x 120", M10-25) dans lequel deux bandes horizontales blanches très "hard-edge" viennent circonscrire une surface noire posée en aplat ou devant les deux tableaux de 1974 (66" x 66",

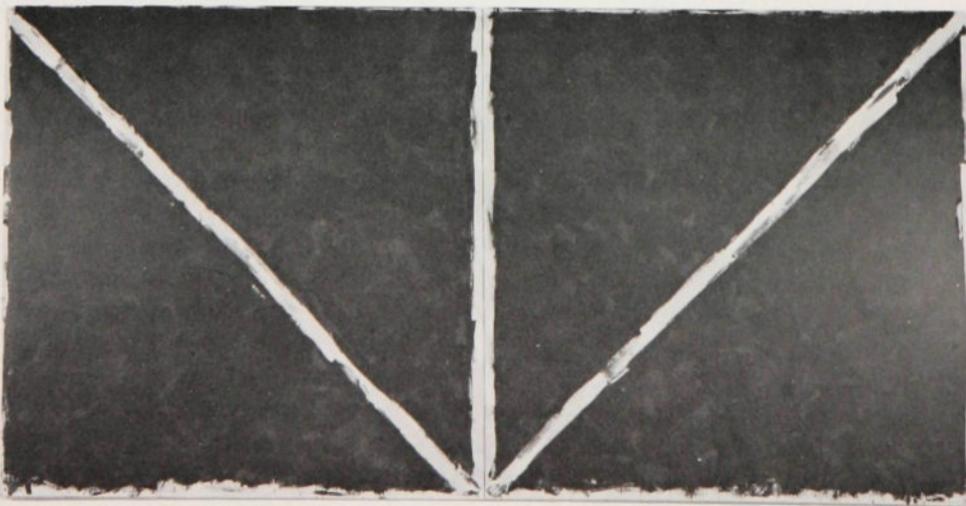


1973
260 x 260 cm
M10-21
Collection Banque d'oeuvres d'art Ottawa
Photo: F. Desaulniers

1A-6; 52-1/2 x 52-1/2, M10-60) dans lesquels la peinture posée en aplat selon une géométrie linéaire envahit même le cadre-châssis, le spectateur est mis en présence d'un objet-tableau existant en soi. La matérialité de cette série d'objets d'art est mise en évidence dans les tableaux de 1975 également. Mill utilise à cet effet les couleurs à faible connotation émotive ou sentimentale, le gris (60" x 60", M10-89; 66" x 120", M10-83), le vert foncé (60" x 60", M10-86) et même le blanc (60" x 60", M10-88) et surtout la non-couleur sans valeur symbolique qu'est pour lui le noir (tous ses tableaux de 1973 à 1975).

Chez Mill, les tableaux de la période 1973 à 1975 représentent donc des objets-tableaux devant être mis en présence du spectateur. L'intérêt porte non sur ce qu'est l'objet d'art en tant que tel mais sur ce que fait l'objet d'art en terme de la réaction du spectateur. Et cette réaction est certes d'ordre émotive puisque ces objets-tableaux suscitent des émotions inattendues nouvelles mais elle est avant tout esthétique. La retenue dans l'intervention expressive étant assurée par l'emploi systématique du hard-edge (masking tape), des tons posés en aplat (au rouleau sans doute) et des couleurs neutres (le noir, le blanc, le gris, le brun, le vert foncé), l'engagement de l'artiste se résume à exécuter l'idée de l'oeuvre. Pour cette série de tableaux, c'est donc la démarche rationalisée de Mill qui compte, c'est finalement l'idée de l'oeuvre qui prime.

1977, dyptique
352 x 703,1 cm
M11-84, collection: Galerie Joliet, Qué. — Photo: F. Desaulniers



Mais voilà qu'en 1975, Mill exécute un tableau où l'aspect physique de la toile devient moins important (60" x 60" M10-88). L'abandon du procédé hard-edge et l'omission de la couleur peinte sur le cadre-châssis rompent avec la série précédente de tableaux-objets dans lesquels s'affirmait la matérialité de la toile. Désormais, c'est la surface en tant que telle qui importe. Cette rupture avec une conception minimaliste de l'objet d'art avait été amorcée d'une façon succincte en 1974 avec le tableau (66" x 66", 1A-6) dans lequel quelques traces noires s'étaient insinuées sur la bande beige et de nouveau en 1975 avec les tableaux (66" x 120", M10-83) où apparaissaient quelques dégoulinures et (60" x 60", M10-89) où non seulement le cadre restait intact mais où l'emploi du "masking tape" était moins systématique. Mais avec ce dernier tableau (60" x 60", M10-88) la transformation picturale s'affirme d'une façon définitive. La peinture noire toujours posée en aplat devient forme que le blanc fait naître à la surface.

La conception que sous-entend cette transformation de l'oeuvre relève selon les termes de Richard Mill lui-même, d'une notion surréaliste de la peinture considérée en tant qu'expression visuelle non intentionnelle du moi profond et "sur-conscient"⁽¹⁾ de l'artiste. Peindre devient l'acte d'un moment privilégié où les forces du "sur-conscient" agissent. Le geste de peindre est un procédé, sans plus, comme d'ailleurs l'utilisation du masking tape avant 1975. Mais l'essence

de l'acte est tout autre, elle émerge du dynamisme non intentionnel du moi profond et "sur-conscient" de l'artiste. Les grands mouvements de balayage des tableaux de 1976 à 1977 s'inscrivent ainsi dans un processus de dynamisation de la toile. Que ce soit par des larges bandes horizontales (1976, 66" x 66" collection particulière), par des ondulations obliques (1977, 66" x 66", 1A-3), par des bandes rigides (1976, 48" x 48", M11-71), ou par de simples hachurages (1976, 62" x 53", M11-72), Richard Mill donne à sa toile une structure énergétique qui en dépasse les bornes physiques. Pour lui, l'acte de peindre s'arrête au moment où l'oeuvre comporte assez d'énergie pour devenir entité indépendante. Le pattern qui se répète d'un tableau à un autre (le modèle des bandes) ne devient donc signifiant que dans la mesure où il correspond à un dynamisme intérieur non contrôlé. De même, les "dripping" de couleurs qui recouvrent les bandes et donnent à la surface peinte sa profondeur ne font que reprendre d'une façon plus gestuelle le fondement même de l'acte de peindre (ex. 1977, 66" x 66", M11-80; 1977, 47" x 47", M11-74).

Au cours de l'année 1977, l'oeuvre de Mill connaît une nouvelle transformation formelle. Les derniers tableaux qui nous sont donnés à voir au cours de cette exposition présentent une structure beaucoup plus serrée à l'intérieur de laquelle les éléments plastiques agissent en relation les uns aux autres. Richard Mill mentionne à leur effet: "Les structures primaires de mes derniers tableaux sont des objets de connaissance commune plutôt que des références naturelles"⁽³⁾. La forme de la croix qui se retrouve dans une série de tableaux de cette période (ex. 66" x 66", M11-99; 66" x 66", M11-81; 89" x 89", M11-83; 89" x 89", M11-82) structure le champ pictural et circonscrit des espaces hautement dynamisés. Le grand tableau de 1977 (89" x 89", M11-82) dans lequel intervient un quadrillage subrepticement esquissé, présente une surface extrêmement chargée de cette énergie "surrationalnelle"⁽⁴⁾ propre à Richard Mill. Le tableau majeur de l'exposition, le diptyque de 1977 (89" x 178", M11-84) témoigne d'une façon éloquente de la puissance transformante des éléments plastiques au sein d'une forme envahissante.

Chez Mill, la peinture existe en tant que langage autonome de communication, les éléments qui la composent agissent comme catalyseur d'une expérience intime et directe, indépendante de toute contingence verbale. "... je pose la peinture comme mode de pensée autonome, c'est un mode direct, intime, intransitif" dira Richard Mill⁽⁵⁾. Les vingt-quatre tableaux exposés au Musée d'art contemporain témoignent d'une façon convaincante de la possibilité d'une prise de connaissance se situant à un niveau de référence propre à la peinture.

SANDRA MARCHAND

- (1) Selon Richard Mill le concept de "sur-conscient" se définit comme "un état second de conscience qui relève d'une sorte de dérapage à la connaissance"
- (2) Propos de Richard Mill tirés d'une entrevue de Gilles Toupin. La Presse, Montréal. Samedi 27 mai 1978.
- (3) Richard Mill, Catalogue Mill 1973 à 1977, Ministère des Affaires culturelles, Musée du Québec, 1978, p. 20
- (4) "Surrationalnel: adj. indique en dessus des possibilités rationnelles du moment." tiré de commentaires sur des mots courants de Paul-Émile Borduas.
- (5) Richard Mill, Catalogue Mill 1973 à 1977, Ministère des Affaires culturelles, Musée du Québec, 1978, p. 12.

DAVID CRAVEN

Le Musée d'art contemporain présentait, au mois de mai dernier, une exposition des oeuvres récentes de David Craven. Organisée par the Vancouver Art Gallery, cette exposition mettait en évidence toutes les possibilités de ce jeune artiste Torontois qui s'est déjà acquis une réputation enviable dans le monde des arts.

David Craven nous offrait à voir seize tableaux de mêmes dimensions (6'8" x 5'4"), dont sept diptyques et deux triptyques qui dévoilent clairement l'intérêt de l'artiste pour la construction de l'oeuvre en soi tout en laissant transparaître les différentes étapes intimement liées à son processus d'élaboration et de création picturale.

Les dessins préliminaires que l'on retrouve sur papier-calque dans le catalogue produit par The Vancouver Art Gallery, nous renseignent plus à fond sur la structure de base et les lignes directrices choisies par Craven avant même une exploration réelle de l'espace pictural qui s'y rattache. Non pas que l'espace pictural soit subordonné à l'espace spatial, puisque les deux sont reliés l'un à l'autre par l'action d'un racloir. La poussée plus ou moins énergique que l'on donne au racloir, qui est terminé par deux dents à ses extrémités, a pour résultat d'étendre par son centre la matière et de la travailler pendant que les deux dents y tracent, dessinent.

De ce geste naissent des formes secondaires appuyées par des sillons qui influencent directement la densité de la matière. Dès lors, plusieurs éléments structuraux se révèlent les uns par rapport aux autres et viennent raconter une histoire, où la construction devient finalement le sujet principal et où les traces de ce geste définissent l'espace réel.

La logique de la démonstration de Craven repose sur la présence d'un rectangle tracé à la verticale au centre du tableau. À l'intérieur de cette forme première, le geste court en ligne droite, s'arrête, rebondit, traverse ou disparaît, mais toujours dirigé ou plutôt limité par les bords mêmes de la toile.

D'où l'importance du geste chez Craven qui se traduit de façon fort différente du geste auquel nous avions habitués les Automatistes et les peintres de l'Action painting. Ce qui m'amène à parler des notions de forme et de fond, si présentes chez un Borduas des années 58 et qu'on retrouve à un niveau moins perceptible dans les oeuvres de Craven.

À première vue, nous serions tentés de croire que la surface plane sert davantage de support que de

page en ce qui a trait à l'espace pictural dans les tableaux de Craven. Cependant, après un examen attentif, on est surpris de constater que parmi les sillons qui arpentent les tableaux, et surtout les diptyques et les triptyques, tous ne sont pas creusés par les dents du racloir et que plusieurs lignes directionnelles sont en réalité peintes. Cette ambiguïté remarquée au niveau du fond et de la forme, reste à travers une recherche d'espace, au rang des préoccupations de Craven. Finalement, cette façon de travailler le fond et la forme contribue à les confronter pour donner une dimension nouvelle.

On retrouve également cette même ambiguïté dans le traitement de la couleur et de la lumière.

tyques en accentuent d'ailleurs l'unité de par le fait qu'ils se répondent ou se complètent ("Altitude Turn", "Half Light", "Among/between", "Azure Axis", "Saw Box", "Flic Flac").

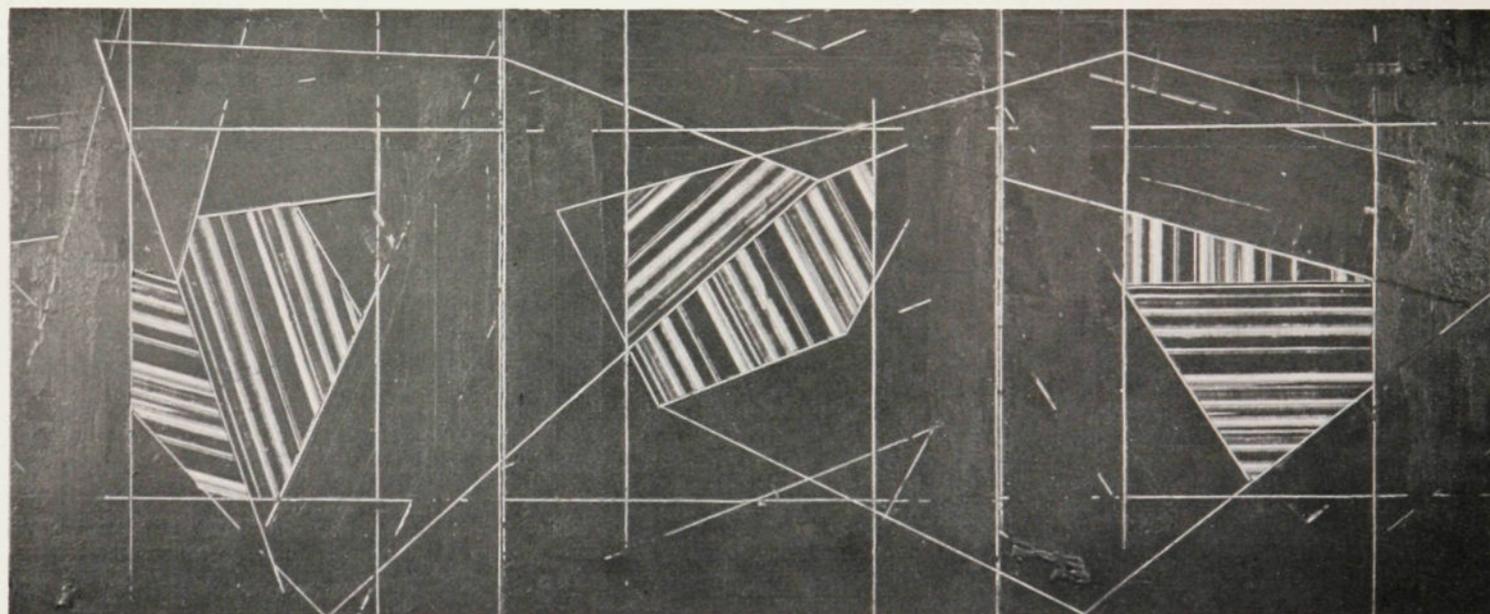
Le jeu de superpositions de plans devient évident lorsque le tableau est regardé en rapport avec le mur sur lequel il est accroché. Toutes ces lignes s'interrompent, se brisent et disparaissent dans la matière mais demeurent toutefois présentes. Cette inter-relation entre le fond et les formes transparentes se répercute dans l'espace environnant pour donner toute la mesure "spatiale" du tableau qui s'estompe.

Le choix des couleurs prend alors une grande importance puisque dans

transformer en masses bien définies par rapport au fond et donnent ainsi une vision particulière de l'espace pictural qui vient en contradiction avec la perception des autres tableaux tant au point de vue spatial que pictural.

Les seize tableaux présentés dans le cadre de cette exposition rendent compte de la production récente de David Craven tout en insistant sur le caractère répétitif dans l'élaboration de sa recherche. Le rectangle central, omniprésent dans chacune des oeuvres, sera probablement mis de côté dans les prochaines compositions où la structure proposée par le processus d'articulation ne sera subordonnée à aucune forme primaire

OEUVRES RÉCENTES



Triboro, 1977
tryptique, acrylique sur toile
316 x 758,4 cm.
Collection de la Banque d'oeuvres d'art
photo: F. Desaulniers

Est-ce pour enlever ou repousser toute limite que Craven choisit d'unir deux ou trois toiles dans une seule et même oeuvre? D'une part, il est bien certain que ce procédé étend physiquement le champ d'activité cinétique des lignes directionnelles qui sillonnent un seul tableau; d'autre part, Craven réussit en traçant un parallélogramme qui englobe presque les deux rectangles respectifs de chacune des toiles, à donner l'impression d'une superposition de plans pour ne pas dire une perspective linéaire flottante. Les titres donnés aux tableaux qui composent les dip-

tableaux de Craven elles ne jouent pas le rôle d'intermédiaire, exception faite pour "Flic-Flac" et "Ellis" qui sont blancs sur fond noir.

Aux dires de l'artiste, ce sont les tableaux blancs qui lui ont donné le plus de mal et le résultat n'est pas aussi probant. D'une part, le blanc réfléchit trop la lumière et d'autre part le fond noir ajoute une profondeur en créant ainsi des espaces intermédiaires qui deviennent superflus. Quant aux trames laissées par l'action du racloir, elles finissent par se

mais uniquement liée à la ligne imaginaire que dessine le contour de la toile même.

DENIS CHARTRAND

GUNTER NOLTE

dessins et sculptures

C'est la première exposition d'importance qui lui est consacrée au cours des dernières années. Durant cette période pendant laquelle il a exploré, investigué, cherché de nouvelles formes, d'autres matériaux, certaines idées ont mûri. Au lendemain du vernissage, Gunter Nolte nous a livré quelques réflexions fondamentales sur la recherche qu'il mène depuis une dizaine d'années.

G.G.- Êtes-vous satisfait de cette nouvelle production?

G.N.- Jusqu'à tout récemment je ne l'étais pas tellement. Mais maintenant, je peux dire que j'en suis content. En fait, pour ce qui est des dessins par exemple, je trouve que c'est un peu comme une surprise pour moi, car il s'en dégage beaucoup plus de force d'expression et de sens qu'au moment de leur exécution. Il ne m'intéressait pas tellement d'utiliser le dessin comme l'illustration d'une "tridimensionnalité". Alors je me suis dit qu'avec de l'encre et du papier, il était sûrement possible de faire quelque chose d'organisé qui reposa sur une dynamique qu'on retrouve plus spécialement dans la sculpture et qui fait appel aux notions de gravité, d'extension et de mouvement. De plus, l'exéguité de mon atelier ne m'ayant pas permis de distribuer chaque dessin les uns à la suite des autres, comme cela était mon intention première, j'ai donc dû les superposer⁽¹⁾. C'est alors que je me suis aperçu qu'il ressortait de l'ensemble une force semblable à celle qui émane du pendule, objet-synthèse du temps et de l'espace qui est peut-être le meilleur exemple de l'emprise de l'homme sur la matière. Mais c'est tout récemment que ce rapprochement s'est fait, cheminement de l'intelligence bien sûr, mais surtout peut-être, de l'intuition, véritable guide de toute démarche de pensée depuis la Grèce Antique.

G.G.- Dans les dessins, y a-t-il une raison particulière pour avoir utilisé le noir et le blanc?

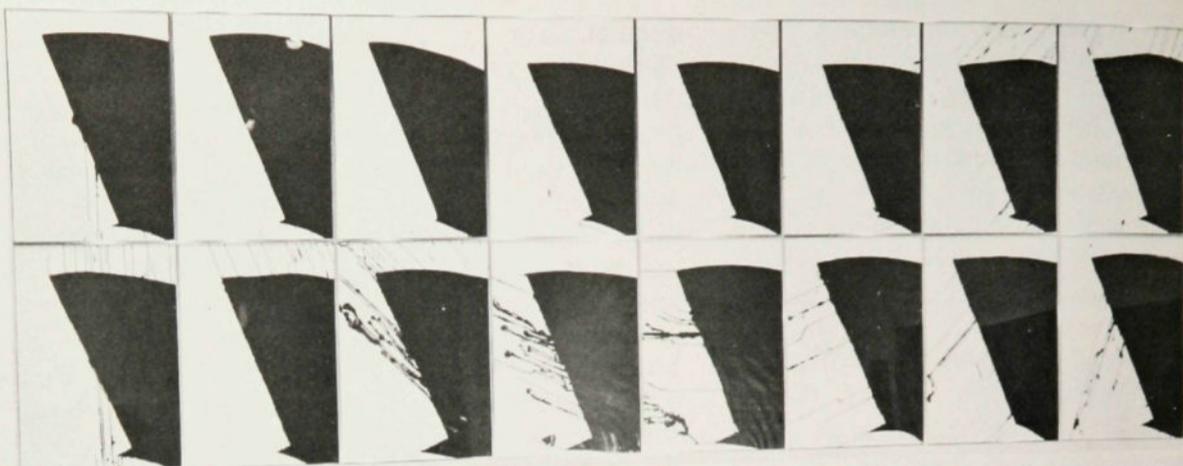
G.N.- C'était plus facile. D'un point de vue strictement méthodologique, l'utilisation de la couleur rend le processus plus complexe, et puis ça devient comme de la peinture.

G.G.- En ce qui a trait à la sculpture, créez-vous en fonction d'un matériau ou au contraire adaptez-vous le matériau que vous avez choisi au type de sculpture que vous voulez créer?

G.N.- Ce n'est pas si simple que ça. Disons au départ que j'ai une idée de sculpture. Dans l'absolu, il y a une infinité de matériaux qui peuvent me permettre de l'exécuter. Mais personnellement, je n'en connais peut-être qu'une dizaine; de ce nombre je n'en aime peut-être que la moitié, et parmi ceux-là, il s'en trouve au départ qui sont exclus pour des raisons diverses dont la manipulation, le coût trop élevé, la disponibilité dans une région donnée etc. Puis le choix devient passablement limité lorsqu'enfin interviennent mes goûts personnels. Il faut définitivement beaucoup de persévérance pour être artiste afin de passer au travers tous ces obstacles d'ordre personnel, économique, temporel, etc. Mais heureusement qu'il y a cette petite lueur tout au loin... on se dit que c'est peut-être aujourd'hui qu'on va trouver la façon de transformer le matériau qui ensuite va nous transformer, nous et notre pensée. Et c'est cette dialectique qui est importante. Mais neuf fois sur dix, ça ne marche pas. Dans ces moments, on n'a le goût de rien, on se croit stupide, on se dit qu'il y a des sculpteurs bien meilleurs que soi. Mais cela n'arrange rien parce qu'enfin on ne peut tous faire la même chose...

G.G.- De ce point de vue, comment voyez-vous votre démarche artistique dans la vie de tous les jours?

Seize fois vingt-deux degrés et demie, 1978
encre de chine sur papier
572 x 250 cm
photo: F. Desaulniers



G.N.- Il y a deux moteurs qui sont à la base de toute transformation; d'une part, on transforme pour survivre physiquement, car il faut bien manger, se vêtir, etc. Et d'autre part, même si je ne suis pas de ceux qui pensent que tous les gens sont égaux, à cause bien sûr de facteurs génétiques, sociaux, économiques, etc., donc, malgré toutes les différences individuelles, je pense bien que chacun, à un moment ou à un autre de son existence se pose les questions de base à savoir: Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous? Et l'art, je crois, est une façon extrême de faire un métier à partir de ces préoccupations. Cette interrogation qui a été celle des hommes à toutes les époques, l'artiste, lui, en fait son métier, il l'objective. Il n'a pas seulement la pensée, autrement il serait un philosophe au même titre que Sartre ou Kierkegaard, mais il dispose également de la matière, il agit sur elle. Alors tout comme les gens qui doivent travailler pour transformer l'environnement, pour se nourrir, se vêtir, etc. l'artiste fait de même, exactement, mais comme un philosophe. La seule différence, je crois, réside dans le fait que pour l'artiste, ces questions existentielles se posent peut-être plus souvent, et avec plus d'acuité, c'est tout. Il y a peu d'artistes heureux. Mais lorsque cela se produit, c'est qu'il a trouvé une relation spéciale, un équilibre dynamique entre la matière dans son sens le plus vaste et la pensée.

G.G.- Croyez-vous que par vos oeuvres on est en mesure de comprendre et d'apprécier votre démarche?

G.N.- Est-ce qu'il est désirable d'expliquer les oeuvres? Non, je ne crois pas. J'aime bien enseigner l'art; s'il faut faire un métier alors autant celui-là. Mais je suis d'accord également, d'une certaine façon, avec beaucoup d'artistes qui disent que c'est impossible. Comme je dis quelques fois à mes étudiants, parler d'une oeuvre d'art, c'est un peu comme expliquer une blague. J'aime bien cet exemple. Au départ, disons qu'il y a toute sorte de blagues: celles qui tombent à plat, qui sont sans substance comme en racontent parfois les enfants, et à l'autre extrême, celles qui sont vraiment subtiles, voire même complexes, et qui font appel à des connaissances diverses. Entre ces deux pôles, se

trouvent toutes les autres, ni très bonnes, ni très mauvaises non plus. Et puis il y a ceux qui les font, peu nombreux par rapport à tous ces gens qui les font circuler. Alors, si je raconte une blague et que je doive l'expliquer pour que tout le monde puisse la comprendre, ce n'est pas très amusant; en cette matière, la compréhension immédiate n'a strictement rien à voir avec celle qui suit les explications. En tant que professeur, je pense qu'il est possible et nécessaire d'expliquer les "blagues". Après un certain temps, l'étudiant pourra être plus sensible et plus apte à les comprendre. Dans le milieu des Beaux-Arts, particulièrement, c'est comme faire des blagues entre amis, et moi, en tant que professeur, je suis comme un ami professionnel qui aide les individus à faire des blagues sur la situation existentielle de leur vie. Si je peux susciter des expériences intéressantes chez certains étudiants, et faire en sorte de les rendre sensibles à d'autres, je pense que j'ai bien fait mon travail. Comme artiste cependant je veux faire la même chose, mais sans mots. L'histoire de l'art, c'est l'histoire de l'évolution du voir et du savoir; moi je ne suis qu'un des multiples chaînons de cette histoire. Et en tant qu'artiste, je veux éduquer par l'oeuvre et non par les mots. C'est une autre raison pourquoi je suis artiste; je trouve que l'art est cumulatif; on accumule expérience sur expérience qui éventuellement nous permettent de progresser. Mais l'expérience c'est difficile et dangereux. C'est Léonard de Vinci qui a dit que la pire chose qui puisse arriver à un artiste, c'est qu'il s'aperçoive que la critique de son oeuvre dépasse celle-ci. Ça c'est vraiment un dilemme. Et à cet égard, comme artiste, je crois que j'ai évité l'écueil auquel tout créateur est confronté, en ce sens qu'un équilibre satisfaisant s'est établi entre la théorie, l'intellectualisation de ma démarche et la matérialisation de l'objet.

Propos recueillis par GILLES GODMER

(1) l'artiste faisant référence à "Seize fois vingt-deux degrés et demi", oeuvre qui fait partie des trois séries de dessins exposés.

PERFORMANCE TETRAS I

Robert Racine présentait le 18 mai dernier, dans le local du Studio, TETRAS I la première performance d'une "Tétralogie" ayant pour but, selon ses termes, "la ponctuation d'un champ perceptuel au moyen de divers paramètres ayant une action directe ou indirecte entre eux et sur le spectateur".

Cette recherche a été élaborée après un temps de réflexion sur certaines notions d'ordre conceptuel ou symbolique comme: instant, moment, silence, rituel et à partir de structures élémentaires: comme le vecteur, le chiffre quatre, le carré, l'ordre, la permutation*, ainsi que la mise en application de leurs multiples significations.

Il nous dit avoir conçu et construit le projet "TETRAS I" à partir du carré, du chiffre quatre et du carré magique de quatre. Son but premier est de ponctuer un champ visuel et auditif "d'instant" et de "moments" en programmant et en distribuant de façon relative le geste et le son. L'intervention exécutive d'êtres humains combinée à un son de percussion forment les principaux éléments de cette ponctuation.

La "performance" a d'abord été conçue à partir d'un scénario écrit en 1977 qui contient toutes les indications opérationnelles reliées à la distribution des éléments du champ perceptuel. L'activité se déroule selon un canevas préétabli, à l'intérieur d'une surface carrée également délimitée au préalable.

Dès l'arrivée du public dans la salle, un homme et trois femmes ont déjà pris place au centre de la pièce: auprès de plusieurs petits objets disposés sur le sol. Ces personnages tournés vers l'intérieur du carré sont figés dans des attitudes différentes, fermées à toute communication. Ils sont vêtus presque entièrement de noir sauf pour les parties du corps qui seront en mouvement et qui elles sont revêtues de blanc. Le rôle de chacun de ces protagonistes est donc prédéterminé dans ce contexte où l'éclairage dirigé sur chacun, laisse le spectateur dans la pénombre. Quatre sources sonores sont placées à la limite de l'espace physique du Studio, délimitant aussi le champ perceptuel dans lequel évolueront les exécutants et les spectateurs. Avant que ne débute vraiment la "performance" le concepteur Rober Racine invite le public à circuler autour du carré afin d'en avoir une perception optimale. Le déroulement de l'activité est d'une durée relative au contexte lors de l'expérimentation.

DIFFUSEURS GESTUELS

Les quatre figurants appelés "diffuseurs gestuels" interprètent une programmation établie à partir du carré magique de quatre et jouent le rôle que le concepteur leur a assigné individuellement. Chacun possède sa propre programmation préétablie par un travail de combinatoire**, et il la retransmet à un rythme personnel déterminé par le calcul mental qu'il effectue sur 16 nombres. Seize gestes sont donc diffusés spatialement à des "instants" qui ponctuent les moments d'immobilité que représente chaque nombre. Ces gestes "diffusés" par les participants, relèvent d'une programmation différente décidée au préalable par Rober Racine et desquels on ne donne ni la signification, ni la justification.

DIFFUSEURS SONORES

Au nombre de quatre, les diffuseurs sonores possèdent une programmation semblable à partir du carré magique de quatre, et procèdent selon des opérations qui relèvent de la combinatoire. Cette partition se rattache à une structure rationnelle et mécanique qui laisse place ni au hasard ni à l'arbitraire. La distribution spatiale sur la bande à quatre pistes a été effectuée par permutation. Ces diffuseurs sonores sont totalement indépendants des diffuseurs gestuels et leur ponctuation constitue "un parallèle auditif de la ponctuation gestuelle et non un prolongement".

LES OBJETS IMMOBILES

Outre les figurants, des objets immobiles sont disposés au sol à l'intérieur de "TETRAS I". Ils sont au nombre de quinze en plus de quatre-vingt seize dés rouges qui les relient. "Ces objets ont une signification précise qui ne concerne qu'eux et moi" affirme Rober Racine. Deux tasses, un bracelet, une clochette, et une petite flûte de bois sont des objets fétiches qui l'ont accompagné tout au long de l'élaboration du projet. Deux marteaux peints en rouge, couleur qu'il associe au mot "cardiaque: symbole de force", signifient pour lui "la puissance constructrice et destructrice". Ils sont placés en position de travail. Quatre règles sont déposées là comme les représentants de vecteurs spatiaux, numériques et aussi "parce que l'une d'entre elles (une verge) est la synthèse mathématique et physique des trois autres". Une corde symbolise la "ligne" et les possibilités infinies qu'elle possède à réaliser une forme quelconque. À l'intérieur d'une chemise rouge sont placées les notes, esquisses et manuscrits du projet "TETRAS I" comme "carte d'identité" ou "pour la même raison que l'on place à l'intérieur d'un édifice son plan". Un rouleau de papier blanc

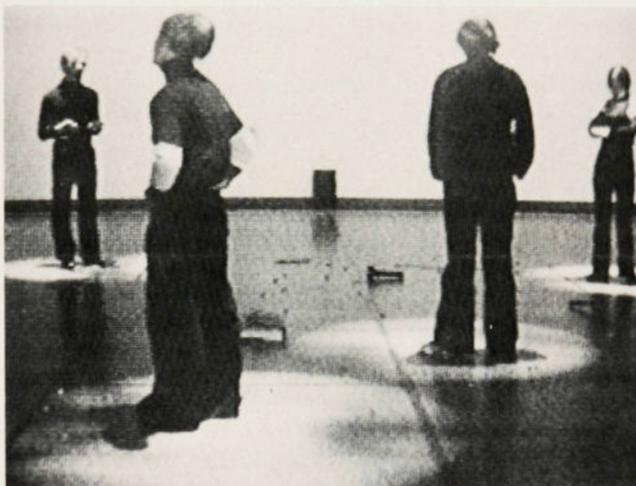


Photo: François Desaulniers

est déroulé de 4 pieds, objet virtuel, il mesure 144 pieds une fois totalement déroulé. La connotation est la même pour la lampe de poche, éteinte, qui porte en elle la possibilité d'éclairer un rayon de densité variable, d'une distance donnée, pendant un temps X. Racine ajoute que "lorsque cette durée temporelle s'éteint, elle anéantit immédiatement la durée spatiale pour revenir à la durée matérielle du "diffuseur" porteur de virtualité vectorielle qu'est la lampe de poche en tant qu'objet". Les 96 dés rouges font référence selon ses termes "aux cubes numériques et permutants", la couleur rouge est également associée à un symbole de force. Le nombre 96 n'est pas non plus l'effet d'un hasard, il est la somme $1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$ et $24 \times 4 = 96$.

LE SPECTATEUR EN TANT QU'OBJETS DE TETRAS I

Le spectateur fait partie intégrante de la performance au même titre que les autres objets de "TETRAS I". De fait, cette activité déjà "programmée" conditionne à son tour le comportement du spectateur qui évolue à l'intérieur du projet. Comme chacun des éléments en place, le spectateur possède lui aussi ses coordonnées propres d'être vectoriel, sa grille référentielle (pulsions, tensions, pouls, ordre) son espace-temps; taille, poids, âge, ses aller, ses arrêts de plus ou moins longues durées à l'intérieur de la performance. En fait, il est l'objet le plus évolutif et le moins permanent de cette action car il ne lui suffit que d'un moment d'attention visuelle ou auditive pour qu'il tire leçon de l'expérience et que sa participation/programmation soit intensifiée.

Cette présentation structurée et très rigoureuse laisse transparaître des principes fondamentaux qui constituent les bases d'une autre dimension percep-

tuelle susceptible d'augmenter ou de diminuer la participation du spectateur.

Plusieurs éléments dont le caractère théâtral de cette performance, transposent l'événement à un niveau d'interprétation qui relève de la psycho-sociologie. Des données de la mise en scène, comme l'éclairage dirigé sur chacun des participants accentuent l'isolement et l'absence de communication entre les protagonistes et le spectateur. Cette distanciation physique met en évidence des attitudes introverties caractéristiques de certains comportements sociaux. Les objets symboliques disposés sur le sol parmi les participants sont des analogies aux activités quotidiennes de la vie: travail (marteaux, papier déroulé) musique (clochette, flûte). Les 96 dés répartis sur toute la surface du carré font référence au hasard et dénotent le rapport des éléments entre eux. La symbolique de la lampe éteinte suggère des interprétations diverses relativement au message psychosomatique des mimiques exécutées.

La recherche au niveau du son est dirigée en faveur d'une perception et d'une conscience subjective qui dépasse tout contrôle. Situés aux extrémités du cadre donné, les diffuseurs sonores accentuent les limites spatiales et contribuent à créer une atmosphère étouffante qui exerce une influence certaine sur le spectateur.

Le facteur temps est un élément important de cette présentation, mis en relief d'abord au niveau de la ponctuation sonore et gestuelle, il confère à l'événement une autre dimension de la réalité en marge des schèmes temporels établis. La performance se déroule à un rythme très lent de par sa structure et cette lenteur est accentuée du fait que l'action requiert une attention soutenue. On demande en plus au spectateur de circuler autour de ce lieu fermé. De cette mise en scène résulte l'impression que l'événement se déroule hors du temps réel comme sortie d'un autre monde. C'est ainsi que le spectateur est amené à prendre conscience du contenu symbolique des gestes, des signes et de leurs manifestations secondaires qui, au fur et à mesure du déroulement de l'action, revêtent une signification subjective. Tout au long du projet le spectateur est ainsi différent et différé par celui-ci et vice versa.

Bien que Rober Racine n'ait donné que très peu de détails concernant la symbolique de sa performance, le spectateur est forcé de constater qu'en plus d'une recherche perceptuelle physique la performance soulève également une approche perceptuelle morale. Le contenu sémiotique qu'on y découvre confère à TETRAS I un caractère ambigu, constamment changeant et toujours inconnu quant à son unicité et à sa totalité.

DANIELLE POTVIN

* En mathématique chacun des arrangements que peut prendre un nombre défini d'objets différents.

** Arrangement d'éléments selon un certain nombre de combinaisons, leur dénombrement et leur mise en ordre.

Ce texte reprend certains éléments d'un scénario écrit antérieurement par Rober Racine.



MANEIGE

Le groupe Maneige donnera un concert le jeudi 6 juillet prochain à 20 heures 30, à l'Expo-Théâtre de la Cité du Havre.

Les personnes intéressées à se procurer des billets peuvent prendre des laissez-passer au comptoir du Musée d'art contemporain.

Composé de six musiciens dont chacun a une solide formation classique, Maneige ne joue pas moins de 25 instruments. Leur musique dense et variée, sorte de collages de sons, d'impressions et d'humeurs, a les accents du jazz, du blues et parfois même du rock.

Ce spectacle gratuit est une présentation du Musée d'art contemporain.

ACTIVITÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

ANIMATION JUIN - JUILLET

dimanche le 11
à 15 heures

Film
"The New-York School"
55 min. couleur (en anglais)
30 ans de peinture contemporaine américaine avec les oeuvres de Gorky, Gottlieb, Guston, Kline, de Kooning, Motherwell, Newman, Pollock etc. avec la participation des critiques Clement Greenberg et Harold Rosenberg. Le texte de ce film et les commentaires sont de Barbara Rose, éminent critique et historienne de l'art américain.

du 23 au 30 juin

Dans le cadre de la semaine des Musées. Exposition à caractère historique et didactique sur l'institution du Musée d'art contemporain. Diaporama, photos, vidéo, etc.

Pour souligner la semaine du patrimoine Diaporama en projection continue "Les Patenteux du Québec" production Claude Haefely

dimanche le 25
à 15 heures

Films: Peintres d'ici
Paul-Émile Borduas, Jacques Godbout
21 min., coul.
Villeneuve, peintre-barbier,
Marcel Carrière, 16 min., coul.
Correliou (Ozias Leduc), Jean Pataroy
20 min., coul.
Québec en silence (Jean-Paul Lemieux)
Gilles Gascon, 10 min., coul.
Voir Pellan, Louis Portugais,
19 min., coul.

mercredi le 28
de 10h à 16h30

Journée d'information sur les différents services du Musée, en présence du personnel responsable.

jeudi le 29
à 15 heures

Film: Artisanat d'ici
Léo Corriveau Maréchal Ferrant
Bernard Gosselin et Leo Plamondon
28 min., coul.
Film: Les patenteux
Les petits inventeurs Raymond Garceau
59 min., coul.

jeudi le 29
à 20 heures

Films sur la sculpture
"Une forêt de symboles", L. Daviault,
G. Robert; OFQ, 1972, couleur 23 min., 53 sec.
Ce document rappelle le symposium de sculpture, tenu en 1966, sur les
Plaines d'Abraham, à Québec.
"La forme des choses", Jacques Giraldeau,
ONF, 1965, couleur, 9 min. 50 sec.
Film spectaculaire tourné à l'occasion du
premier symposium de sculpture en Amérique
du Nord tenu à Montréal à l'été 1964.

jeudi le 6 juillet
à 20h30
(salle de
l'Expo-Théâtre)

Concert du groupe
MANEIGE
prendre les laissez-passer au
comptoir du Musée.

EXPOSITIONS

18 mai - 18 juin:

David Craven:
Oeuvres récentes

18 mai - 18 juin:

Richard Mill:
peintures récentes

18 mai - 18 juin:

Gunter Nolte:
Sculptures et dessins

18 mai - 18 juin:

Petits formats de la collection

8 juin - 9 juillet:

Adolph Gottlieb:
les pictogrammes

22 juin - 9 juillet:

Oeuvres extraites des
éditions d'art de la collection

22 juin - 30 juillet:

Sculptures de Yves Trudeau

22 juin - 30 juillet:

Carmen Fortier:
"Proliférations"

22 juin - 30 juillet:

Alphonse Grenier:
un patenteux

13 juillet - 27 août:

Transparences

3 août - 20 août:

Sculptures de la collection

3 août - 3 septembre:

La photographie de
1900 à 1950

7 septembre - 22 octobre:

Sol Lewitt

7 septembre - 22 octobre:

Le disque, medium artistique

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

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

- Galerie l'Imagier, Aylmer, Québec
3 juillet au 24 juillet 1978
- Musée Beaulne Inc., Coaticook, Québec
2 août au 23 août 1978
- Centre culturel de Valcourt, Valcourt, Québec
1^{er} septembre au 20 septembre 1978

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970

- Centre culturel de Valcourt, Valcourt, Québec
15 juin au 15 juillet 1978
- Comité culturel, Chandler, Cte Gaspé, Québec
1^{er} août au 31 août 1978
- Centre social municipal, La Tuque, Québec
4 septembre au 15 septembre 1978

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise

- Centre culturel de Val d'Or, Val d'Or, Québec
15 juin au 15 juillet 1978
- Musée maritime Bernier, L'Islet sur Mer, Québec
1^{er} août au 31 août 1978
- Musée d'art de Joliette, Joliette, Québec
10 septembre au 8 octobre 1978

Nouvelle figuration en gravure québécoise

- Maison André-Benjamin-Papineau, Laval, Québec
21 juin au 12 juillet 1978
- Corporation des Fêtes du Vieux St-Eustache, St-Eustache, Qué.
4 août au 14 août 1978
- Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, Québec
1^{er} septembre au 30 septembre 1978

Le Solstice de la poésie québécoise

- Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, Québec
28 août au 8 septembre 1978
- Cegep Ahuntsic, Montréal, Qué.
11 septembre au 22 septembre 1978

Abstraction lyrique en Europe

- Cegep de l'Outaouais, Hull, Québec
1^{er} septembre au 30 septembre 1978



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 - 2^e trimestre 1978
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISBN: 0382-5124

LA
vie d'art

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