

Ministère des  
Affaires culturelles



musée  
d'art contemporain

# ateliers

Sommaire	page
Henri Michaux	1-2
Beaubourg ou le merveilleux Babel	3
Sol LeWitt	4-5
À propos d'un essai de Mondrian	6
Deux expositions à venir	7
Calendrier	8

Canada Post / Postes Canada  
Postage Paid / Port payé

Third Class / Troisième classe

B-938  
H3C 3R4

Volume 6 numéro 6

Montréal, septembre-octobre 1978

25 cents



## Henri Michaux

Lorsqu'on parle d'Henri Michaux, il faut commencer par le commencement et l'isoler, comme il s'est lui-même isolé de tout contexte professionnel d'artisanat ou de production artistique. Dès le début, et définitivement, Michaux s'est farouchement engagé dans un processus tâtonnant, cognitif, en quête des prémices de l'existence. Il était implicitement préoccupé des grandes questions de la nature de l'univers, des éléments matériels et spirituels de ce dernier et de la place de la vie dans l'ordre des choses. L'art, sous toutes ses formes, n'est devenu une issue que le jour où se fit sentir le besoin de donner corps à une pensée ainsi orientée et la nécessité de lui fournir un cadre tangible. Ce n'est qu'au moment où la pensée en mouvement, agitée par les questions posées, demandait à être retenue que furent choisis les ins-

truments de sa rétention. Devant le choix fondamental : sons, mots et images, qui s'offrait à lui, Michaux élimina la musique (non sans reconnaître sa supériorité), retint la poésie (malgré ses faiblesses sur le plan associatif) et marqua progressivement une prédilection pour la peinture (initialement parce qu'elle était l'antidote de la pensée verbale, ensuite pour ses mérites propres).

Les débuts de Michaux furent des plus expérimentaux et, d'une certaine manière, le sont restés dans son imagerie, d'un bout à l'autre des cinquante années de sa vie créatrice. Il y avait de bonnes raisons à cette approche expérimentale, y compris l'absence de formation et, par conséquent, de com-

pétence, de technique ou même de connaissance des formes, telles qu'on les entend habituellement. Mais Michaux a clairement perçu qu'aucune de ces qualifications ne serait d'une quelconque utilité dans ses efforts tâtonnants pour saisir les forces les plus secrètes qui constituent le monde et notre conscience de ce dernier. C'est pourquoi, s'il devait sonder et retenir le mystère de telles divinations, les signes graphiques qui allaient permettre de traduire cette expérience ne pouvaient être ni plus clairs ni même plus solides que ces perceptions fugitives et transitoires. Ainsi, dès le commencement, l'« art » d'Henri Michaux se trouva-t-il enfermé entre la Scylla d'une abnégation orientale, totale et la Charybde d'une affirmation infiniment plus claire que sa réflexion mentale à lente formulation. Le désir urgent de

comprendre et de trouver des formes pour les mondes ténus dont il avait l'intuition ne pouvait être gratifié sans le recours au potentiel symbolique de l'art. Mais, simultanément, le pouvoir autonome de ce langage allait constamment menacer la vérité de sa vision. La réalité de Michaux, embryon encore informe, restait cachée à lui-même.

Comment Michaux aborda-t-il alors cette tâche importante? — en laissant, dès les premières étapes de ses recherches, les lignes errer sur le papier, en développant une écriture dénuée de signification explicite, comme il avait, dans sa poésie, créé des mots sans dénotation. La ligne sinueuse semblait, plus que Michaux lui-même, créer les premiers signes, sollicitant l'aide du pinceau et de l'aquarelle, se surprenant elle-même à engendrer des créatures qui, une fois venues au monde de Michaux, ne devaient plus jamais en sortir.

C'étaient des fantômes étranges et monstrueux, et plus étrange encore était le monde qu'ils venaient habiter. Tels des poissons ou des coquillages, ils flottaient ou rampaient dans un espace assez vaste pour les menacer d'anéantissement par simple envahissement. L'espace grignotait leurs contours, pénétrait leur substance minimale qu'il dissolvait, ne laissant souvent rien que des carcasses osseuses pour résister au vide en décomposition qui les encerclait. C'était là un début, rien d'autre. Une décennie plus tard, on ne pouvait encore dire avec certitude si l'instrument graphique choisi pour la rétention des idées et la projection accidentelle d'une iconographie en cours de développement, était à la hauteur de la tâche que se proposait l'artiste. Ce n'est qu'à la fin des années trente (Michaux a, à quelques mois près, l'âge du siècle) qu'il apparut avec certitude que les instruments du dessinateur et du peintre allaient rester dans sa main pour lui permettre de façonner et emmagasiner un monde à la frontière d'une conscience incapable de le conjurer.

Les gains en significations nouvelles de Michaux à cette époque, se font comme dans l'obscurité. Une première série d'oeuvres, sans titre pour la plupart, est dessinée aux pastels blanc ou de couleur sur papier noir ou bleu foncé. Poissons et coquillages y sont désormais en compagnie d'oiseaux, de singes et de formes quasi humaines. Toutes ces créatures hybrides hantent des lieux obscurs, rampent sur des plaines qui évoquent des planètes, tournent dans la nuit sans donner la moindre indication de leur origine, de leur destination ou de leur destin. Un *Clown* dont les traits reflètent une tristesse cosmique décrit un cercle au-dessus d'une planète, tandis qu'un *Prince de la Nuit*, qui brille dans les ténèbres d'un éclat mystérieux, pare la scène désolée d'une splendeur monumentale.

Au fur et à mesure que se dissipe la nuit et que réapparaissent les fantômes de Michaux sur de petites pages blanches, les contours émergent à moitié recouverts, à moitié rongés par le lavis et l'aquarelle. Ces derniers sont à leur tour absorbés par le fond de papier; ainsi s'ajoutent à l'iconographie en gestation les contours et accents propres du matériau. Gouaches et huiles enrichissent à présent le répertoire et prêtent leurs couleurs à l'évocation de monstres et de larves expressifs, qui s'enfuient effrayés de leurs habitations tourbillonnantes. Les têtes se précipitent vers le premier plan, pendant un bref moment, comme dans le simple but d'être aperçues avant de disparaître à nouveau dans un monde inconnaisable.

Les années quarante, qui voient l'époque intense et fortement productrice de la guerre, donnent à Michaux l'occasion de s'installer dans un monde qui, tout en restant visionnaire pour d'autres, est bien réel pour lui. Grâce à l'aquarelle et aux frottages, l'artiste évoque à présent des images à peine moins terrifiantes, comme si s'était instauré un processus de domestication, au moins partiel, fournissant à ses créatures et à ses objets, le moyen d'établir un contact entre ces mondes vides. Des créatures porteuses de vie, fréquemment groupées par deux ou plus, font leur apparition. Aux grimaces forcées de la tristesse sans âge et muette des bêtes se superpose désormais l'angoisse de l'origine humaine. Puis, à nouveau, sans aucune préférence marquée pour le monde inanimé, paraissent des souvenirs de structures faites de main d'homme sur des horizons autrement inhabités. Ici, par exemple, c'est une maison ou une barrière, là une immense roue en pâte qui roule sans but dans une prodigieuse solitude. Dans toute cette iconographie, Michaux se montre finalement anthropocentrique, tout en laissant sans réponse la question de la situation de l'homme, par rapport aux plantes, aux poissons, aux oiseaux et aux mammifères. Ses larves et ses homoncles sont greffés sur les objets; les créatures hybrides qui en résultent cèdent sans résistance à l'environnement cosmique qui peut revêtir l'apparence de la terre, de l'eau ou du ciel, ou peut encore être perçu comme une structure sous-jacente, courant ou mouvement. Les traits de l'homme vibrent et dansent ainsi à travers les images de Michaux, parfois de façon assez indépendante et assez évidente pour être distinctement appréhendés, mais aussi pour mieux disparaître ensuite, engloutis au fur et à mesure que se referme sur eux le paysage primordial.

La peinture de Michaux stimule l'articulation car, si elle n'est pas descriptive, elle est profondément narrative. Ses peintures et dessins sont rarement illisibles et ne s'écartent jamais bien loin d'un sujet déterminé. Ses signes graphiques évocateurs sont assez clairs pour indiquer au spectateur des significations précises. Mais — et c'est là la difficulté — la précision de telles significations s'assortit d'une abstention de l'explicite. Le langage graphique de Michaux est soigneusement élagué pour protéger les pensées non diluées auxquelles il est parvenu. Ainsi le désir même d'articulation du spectateur peut-il menacer l'intégrité d'une substance aussi soigneusement dissimulée à l'intérieur de formes sans nom, et le commentateur s'arrête en chemin, inhibé dans sa tâche interprétative, incapable de dire ce qu'il voit réellement.

Les années cinquante saluent l'avènement d'une sensibilité nouvelle — d'une autre étape du développement pour-

rait-on dire — dans la pensée et les surfaces peintes de Michaux. Pour le spectateur, les déviations les plus remarquables par rapport aux modes antérieurs, concernent le rythme, le mouvement et l'espace. Ce que l'on avait coutume de ressentir comme la texture d'une apparition (et implicitement d'une disparition) subliminale et frémissante est devenu à présent une course prolongée à travers la page, quelque chose qui s'apparente à un envol de canards sauvages prenant le ciel de biais ou une horde de Tartares parcourant les steppes d'Asie à bride abattue. Lié à l'apparition de ce dynamisme nouveau, un sentiment de la communauté se fait jour. Les porteurs de vie de Michaux ne sont plus invariablement séparés par des espaces cosmiques; au contraire, dans son oeuvre récente, ils se constituent davantage en groupes, comme s'ils étaient animés d'un désir commun.

Techniquement, ces images de groupes qui explosent ou se bousculent rapidement sont réalisées au moyen de taches d'encre noire qui sont directement jetées de la bouteille sur la surface du papier où elles font l'objet de nouvelles manipulations. La méthode se prête parfaitement aux desseins indéfinis de Michaux, car la tache se donne d'une part pour ce qu'elle est, et revêt d'autre part, comme par magie, des physionomies qui ne peuvent qu'évoquer l'homme ou l'animal, ou encore faire référence aux plantes, aux arbres ou à la matière inorganique.

Un mouvement évolutif, par opposition à la texture frémissante des premières oeuvres de l'artiste, s'instaure graduellement; il va de pair avec le rapprochement des images isolées. Cette sensibilité nouvelle qui tantôt accompagne, tantôt alterne avec des modes antérieurs, laisse la place à une très grande variété de traitements. Ce dynamisme nouvellement découvert n'est pas toujours directif quoiqu'il soit souvent porté par le caractère explosif des taches isolées. Une expression de mouvement peut ainsi alterner avec l'évocation de paysages d'une très grande sérénité, comme l'évocation de la guerre et du combat cédant généralement la

interprétations sont gratuites, incontestablement éloignées du propos conscient de l'artiste. Cependamment les taches de Michaux, malgré la liberté de leur disposition, ne sont pas dispersées au hasard, et bien qu'elles ne soient pas destinées à illustrer, elles parlent d'identifications qui ont plus qu'une validité subjective.

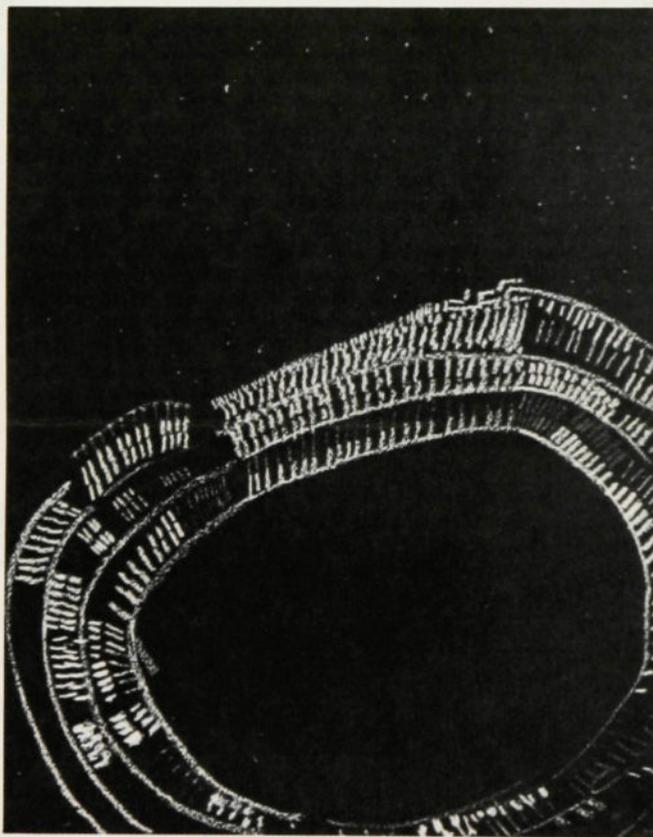
Mais le mouvement, à l'époque où Michaux l'exprimait par des taches d'encre, a gagné une nouvelle célérité sous l'influence d'une drogue appelée mescaline. Pour comprendre la démarche hésitante de Michaux lorsqu'il fait ses expériences de drogue, il faut se rappeler la passion brûlante de l'artiste pour les connaissances nouvelles, la lutte qu'il menait toute sa vie pour repousser toujours plus loin les frontières du connaissable et sa conviction (dont il a donné la preuve) que l'art offre le moyen de parvenir à ces fins. Comme Faust, Michaux a avant tout voulu savoir et, pour savoir, il a dû lui-même recourir à l'envol. Quoique ce marché, qu'il a ultérieurement abondamment décrit, n'ait pas été conclu avec Méphistophélès, mais avec la mescaline, ce fût, dans l'un et l'autre cas, avec des ailes d'emprunt.

Les dessins mescaliniens n'ayant pas été produits sous l'influence, mais à la suite de l'expérience elle-même, demeurent essentiellement les reproductions d'une vision éphémère et sont, en tant que tels, l'aspiration fatale à la récréation d'un état de conscience artificiellement produit et exacerbé. Les peintures et dessins mescaliniens (comme les exemples ultérieurs de réagrégation), se laissent aisément distinguer des autres oeuvres de Michaux. Mise à part l'hésitation imputable aux exigences du procédé de reproduction et à la nécessité d'une re-création pénible, ils constituent, du moins en apparence, ses oeuvres les plus abstraites et les plus déshumanisées. Le reportage fait par Michaux dans l'au-delà de la drogue nous montre essentiellement des structures fragmentées en mouvement, souvent symétriques, nous parle des significations dont l'écorce des arbres est dépositaire, les aspects du sol, les constellations aqueuses et gazeuses et le passage rapide des vents et des courants. Les traits identifiables d'êtres vivants ne sont pas totalement absents, mais sont si profondément incrustés à des mouvements énergiques qu'ils n'en émergent que de la façon la plus transitoire, comme d'un nuage dont nous aurions soustrait une forme éphémère.

Mais les transports dont Michaux fit l'expérience tandis que la drogue attaquait son système nerveux étaient essentiellement une intensité colorée. La luminosité indescriptible qu'il connut sous l'effet de la mescaline fut à la fois sa récompense la plus riche et, en dernier ressort, sa frustration la plus grande. Récompense et frustration sont naturellement les conséquences d'une interdépendance inévitable entre la cognition et l'interprétation et impliquent la réduction du potentiel maximum de l'art lorsque le contenu de la connaissance demeure incommunicable. Mais, malgré les insuffisances de ce *Misérable Miracle*, les oeuvres enfantées par les rêves mescaliniens ont réussi à reconstituer un état dans lequel la perception réclame la projection la moins entravée et rejette autant que possible l'intervention de la pensée consciente.

En termes idiomatiques, les oeuvres mescaliniennes et leurs dérivés ont fourni à Michaux un vocabulaire qui est apparenté, malgré ses différences, à ses deux traits dominants: espace fluctuant de sa première période et impression ultérieure de mouvement collectif, chacun richement modulé en variations et substitués nombreux. La vision de la réalité, intuitive et non verbale chez Michaux, conduit rapidement à l'évocation simultanée des questions fondamentales. Le caractère restrictif de la présentation, le format uniformément petit et la dissimulation habituelle des significations explicites, associées à une ironie constante et moqueuse, sont en conséquence chez lui, non pas seules manifestations de tact et de pudeur, mais extériorisation d'un instinct créateur qui cherche à protéger la validité et la communicabilité d'absolus autrement intraitables.

**Thomas M. Messer**  
(traduit par Solande Schnall)



**L'Arène, 1938**  
32 x 25 cm  
Pastel sur fond noir  
Musée national d'art moderne, Paris

place à une aura de paix. Là où le mouvement est syncopé, les lignes peuvent changer de direction, ce qui permet au mouvement du groupe de traits déjà mentionné de co-exister avec une combustion interne, des chutes et des ascensions (qui suggèrent l'iconographie de Hoellenstutz) ainsi qu'avec des rythmes enjoués et sereins dans lesquels des signes de vie indépendants semblent se déposer dans un voisinage arcaïque qu'ils paraissent désormais peupler après la course et la fuite éperdue.

La question de savoir ce qu'est le réel dans la peinture de Michaux se pose impitoyablement. Elle est tout aussi difficile à affronter qu'à éviter. On a considéré comme allant de soi que sa peinture était pour lui, avant tout, le moyen d'atteindre à une nouvelle connaissance. Michaux a utilisé les arts graphiques en particulier comme des armes pour subjuguier un ennemi inconnu ou, pour le moins, s'introduire en territoire hostile et résistant. C'est pourquoi il faut admettre que dans la mesure où une conquête est faite, elle devient partie intégrante de la réalité du conquérant et cesse d'être une vue de l'esprit. En suivant les mouvements des images de Michaux à partir de ses premiers traits nébuleux et immatériels, jusqu'à la course nomade de ses hordes de taches, et au-delà jusqu'aux figurations plus familières et plus intimes de son oeuvre la plus récente, pouvons-nous ignorer tout à fait le contour cosmographique évidemment non délibéré qui émerge miraculeusement, presque inattendue mais étrangement rassurante, de la progression humaine à travers les espaces et les âges? Il est généralement admis que ces

Ce texte est tiré du catalogue **Henri Michaux**, produit par le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

Couverture: **Peinture à l'encre de chine**  
1958. 71 x 104 cm  
collection particulière, Paris

# Beaubourg ou le merveilleux Babel

Collaborateur spécial  
Normand Biron

Vouloir parler du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou dit aussi le Centre Beaubourg, c'est accepter de dire une aventure qui pourrait bien être qualifiée de moment privilégié dans l'histoire culturelle du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour la première fois, du moins en France, des manifestations artistiques jusqu'alors dispersées, sont regroupées en un même lieu et permettent au visiteur de se faire une idée globale de la création contemporaine: "Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audio-visuelle etc.", dira en 1969 le président Georges Pompidou. Cette même année il écrit au Ministre des Affaires Culturelles, Monsieur Michelet: "Le Centre devra comprendre non seulement un vaste musée de peinture et sculpture, mais des installations spéciales pour la musique, le disque et éventuellement le cinéma et la recherche théâtrale".

Et ce vœu devint réalité. Le 2 février 1977, le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou ouvrit ses portes. Il avait coûté vingt millions de dollars et on prévoyait environ 800.000 visiteurs par an. Neuf mois après son inauguration, plus de cinq millions de visiteurs avaient déjà franchi le seuil de ce temple de la modernité.

## Le Projet

André Malraux avait déjà songé à la création d'un Musée du XX<sup>ème</sup> siècle dont il espérait confier la construction à Le Corbusier. Son équipement devait pouvoir s'adapter aux besoins et aux goûts en évolution. Ce qui permit à Le Corbusier de souhaiter "un musée à croissance illimitée". "Une boîte à miracles" dira encore Le Corbusier, endroit de spectacles expérimentaux, concerts, projections de films, conférences, congrès, etc. Le projet fut abandonné, car le quartier de La Défense était trop éloigné de Paris. Mais l'idée faisait son chemin.

En juillet 1961, François Mathey, conservateur du Musée des Arts Décoratifs, traçait à son tour la voie vers un nouveau possible. Il suggérait de faire confiance aux créateurs, ceux qui créent sans se préoccuper des étiquettes ou de la mode. Une sorte de laboratoire expérimental prospectif avec ce que cela représente de défi et d'aventure.

Les collections comporteraient un musée permanent de peintures, photographies, sculptures, objets, maquettes d'architectures permettant de mieux connaître les recherches d'un demi-siècle, et une galerie temporaire tenant compte de l'actualité artistique. Bref, un grand souffle international excluant tout nationalisme devait attiser les braises de la vie artistique à Paris. Ce fut à nouveau lettre morte auprès des pouvoirs publics.

Par ailleurs, dès 1963, face à l'encombrement des grandes bibliothèques de Paris, la création d'une bibliothèque d'information libre d'accès et tenant compte de l'actualité, devenait indispensable. En 1968, après le transfert des Halles à Rungis, on songe à implanter cette "bibliothèque des Halles" au Plateau Beaubourg.

Enfin le Président Georges Pompidou, considérant le développement du Musée d'Art Moderne de New-York et les initiatives des pays nordiques, décide que Paris doit jouer son rôle dans la vie artistique internationale. "L'art est l'expression d'une époque, d'une civilisation, et, vous le savez, le meilleur témoignage que l'homme — et aussi une nation — puisse donner de sa dignité. L'État ne peut pas ou du moins ne doit pas s'en désintéresser..."

"Le rôle essentiel de l'État est de donner des moyens. Ce qui veut dire acheter, passer des commandes, fournir des centres d'étude et de recherche, organiser ou faciliter les expositions... Que ferait-il d'autre à moins de créer un art officiel?... Mais le monde a changé, l'artiste par vocation profonde aspire à l'indépendance, quand ce n'est pas à la contestation, et tout art officiel, est désormais condamné à la médiocrité... Que l'État donne des moyens donc, et puis qu'il laisse agir le génie de son temps et de son peuple..." (1)

## L'ARCHITECTURE

Selon le vœu de Georges Pompidou, l'architecture du Centre fut décidée par un concours international ouvert à tout architecte "fût-il jeune ou dépourvu de moyens financiers". En tout, 681 projets dont 186 français et 491 étrangers en provenance de 49 pays. Par huit voix contre une, fut retenu le projet italo-anglais des architectes Renzo Piano et Richard Rogers associés à Gianfranco Franchini, John Young et au groupe Ove Arup and Partners.

A première vue, le bâtiment attire l'attention du visiteur par sa complexité: un bloc de verre (un parallélépipède de 166m de long, 60m de large et 42m de haut), soutenu par une charpente métallique complexe (tous les éléments de soutien sont à l'extérieur des façades de manière à dégager complètement les cinq plateaux intérieurs dont chacun a "la dimension de deux terrains de football (7.500m<sup>2</sup>) sans cloisonnement, ni piliers"). Sur le côté, face à la Place Beaubourg, des circulations (groupe vertical d'ascenseurs peints en rouge; grand serpent en verre contenant un escalier mobile traversant en diagonale toute la façade et déversant les visiteurs aux étages) réjouissent (ou irritent) l'œil du passant par leur mouvement et leur couleur. Sur l'autre façade, dite "technique", les ascenseurs de service pour le transport des oeuvres, les monte-charge, les gaines de conditionnement d'air, les circulations de fluides. Le tout, formant un mur sculptural aux couleurs vives, égaie la monotone grisaille parisienne.

## UN PREMIER COUP D'OEIL

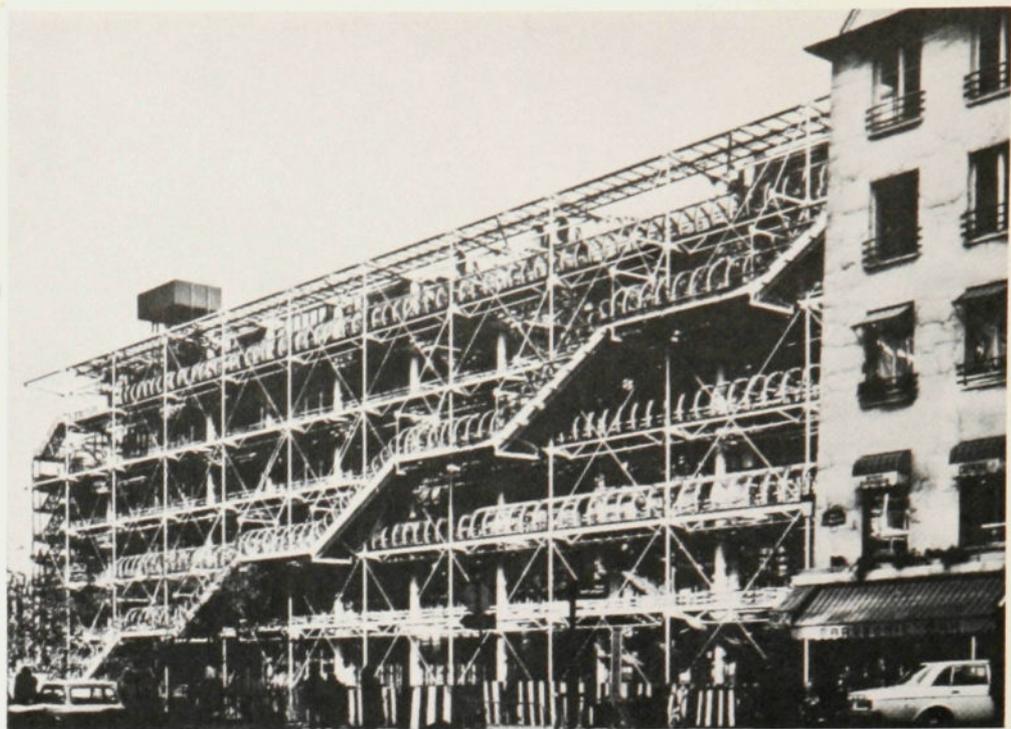
À l'entrée du Centre, un portail de Georges Pompidou par Vasarely en hommage à celui qui fut à l'origine du projet. Afin de faciliter l'accès aux visiteurs, une signalisation particulière indique chaque département: jaune orangé pour les espaces communs; vert pour la Bibliothèque d'Information (BPI); bleu pour le Centre de Création Industriel (CCI); rouge pour le Musée d'Art Moderne (MAM); violet pour l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).

## LE FORUM

Comme l'indique originellement son nom, le forum est un lieu immense (1,150m<sup>2</sup>) où les gens se rencontrent et discutent, un lieu expérimental ouvert aux créateurs dans les domaines les plus divers.

L'année de l'inauguration, des architectes et designers américains, français, autrichiens ont construit dans le forum, un espace évoquant la ville actuelle: un labyrinthe composé de signes, de structures métalliques, d'objets et de projections audio-visuelles. Un regard archéologique qui permettait au visiteur de se situer dans un cadre urbain au niveau corporel, psychologique, sociologique et onirique.

Ultérieurement, le forum fut occupé par un dragon géant, un "Krokrodome",



réalisé par Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Bernard Lugnbühi. Cette sculpture géante qui était traversée par un train fantôme conduisant dans les entrailles métalliques du monstre, permettait, entre autres, de visiter "La Boutique aberrante" de Daniel Spoerri, constatation du fétichisme dans le monde de l'Art.

Au même niveau que le forum, une salle polyvalente (750m<sup>2</sup>, 9m de hauteur, possibilité d'accueil pour 600 personnes) dite "salle expérimentale" est destinée à un certain type de spectacles, à un théâtre d'auteur, à la mise en espace de textes littéraires qui peuvent être lus et animés. Par exemple, on fait écouter ceux qui marquent les grands moments littéraires du siècle: Jarry, Roussel, Apollinaire, Breton, Butor, Artaud, Bataille... Une équipe de comédiens disent des poèmes, des textes, des lettres choisies, tandis qu'au Musée, une exposition illustre la vie de l'auteur en montrant les tableaux qu'il a possédés, l'activité qu'il a poursuivie pour faire connaître l'Art. Mais la littérature étrangère n'est pas oubliée. Le célèbre poète et essayiste mexicain Octavio Paz, accompagné d'écrivains de ses amis tels que Carlos Fuentes, Homero Arijdis et Severo Sarduy, se présentera lui-même, etc. etc.

## L'ATELIER DES ENFANTS

Près de l'entrée, un espace de jeux et d'ateliers (1,000m) permet de recevoir 300 enfants par jour. Apprendre à regarder, écouter, entrer en contact avec de jeunes artistes, peintres, sculpteurs, musiciens afin de s'éveiller à la création contemporaine. Voilà le but de ces ateliers: **Atelier de création** (dessin, couleur, volume, image); **Atelier de Récréation** (jeux, mouvements, nacelles, théâtre, déguisement, marionnettes, cinéma, girouettes à pantins...).

## BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION

Pensée comme une "encyclopédie vivante du monde moderne", la BPI (15.000m<sup>2</sup>) dont la grande majorité des documents est en libre accès sur les rayons, dispose de trois espaces distincts mais complémentaires, à savoir la bibliothèque proprement dite, la salle d'actualité et la bibliothèque des enfants.

## LA BIBLIOTHÈQUE

La bibliothèque offre, dans les dix ensembles de lecture, à 1,300 lecteurs simultanément, environ 500,000 documents. Tentant de couvrir tous les domaines de la connaissance, la BPI dispose en outre d'une médiathèque de langues. Conçue pour permettre à tous de s'aborder sur les langues vivantes et d'en aborder l'étude de façon autonome, individuelle et gratuite, la médiathèque permet de prendre contact de façon vivante, audio-orale et audio-visuelle avec un échantillonnage des langues du monde entier: les langues les plus parlées comme le chinois ou l'hindi, les langues de grandes communications comme l'arabe, l'anglais ou l'espagnol, et les langues les

moins répandues, comme celles d'Europe Centrale, les langues scandinaves ou les dialectes africains. A ces méthodes d'initiation ou de perfectionnement dans plus de 40 langues ou dialectes, s'ajoutent des documents sonores (100 langues) ou visuels très variés (pièces de théâtre, discours politiques, interviews...).

En outre, la BPI qui possède environ 500.000 documents sur une capacité de 1 million a réparti ainsi les sujets d'intérêt: Généralités: 10,000 Philosophie et Religion: 30,000. Sciences sociales et juridiques: 80,000. Sciences et techniques: 90,000. Arts, loisirs et sports: 90,000. Langues et littératures: 110,000. Géographie: 10,000. Histoire: 80,000.

Possédant un service de microfilms (30,000 bobines où l'on peut trouver les collections complètes des quotidiens français et des grands quotidiens étrangers) et de microfiches (10,000 bobines qui reprennent des livres épuisés ou rares), la BPI offre, de plus, une information complémentaire grâce à un "service iconographique". Elle peut ainsi offrir 150,000 images en provenance du monde entier, à côté des livres d'art ou de tourisme, on trouve des carrousels de diapositives ou les films sur le même sujet, à côté des livres de musique et des partitions musicales, les disques (plus de 8,000), à côté des livres sur le sport, les films provenant de l'INS, etc, etc.

## LA SALLE D'ACTUALITÉ

La "salle d'actualité" a pour fonction primordiale d'informer le public en présentant un grand choix de nouveautés du livre et du disque parues en France, au cours des six derniers mois, dans tous les domaines de la connaissance et des loisirs.

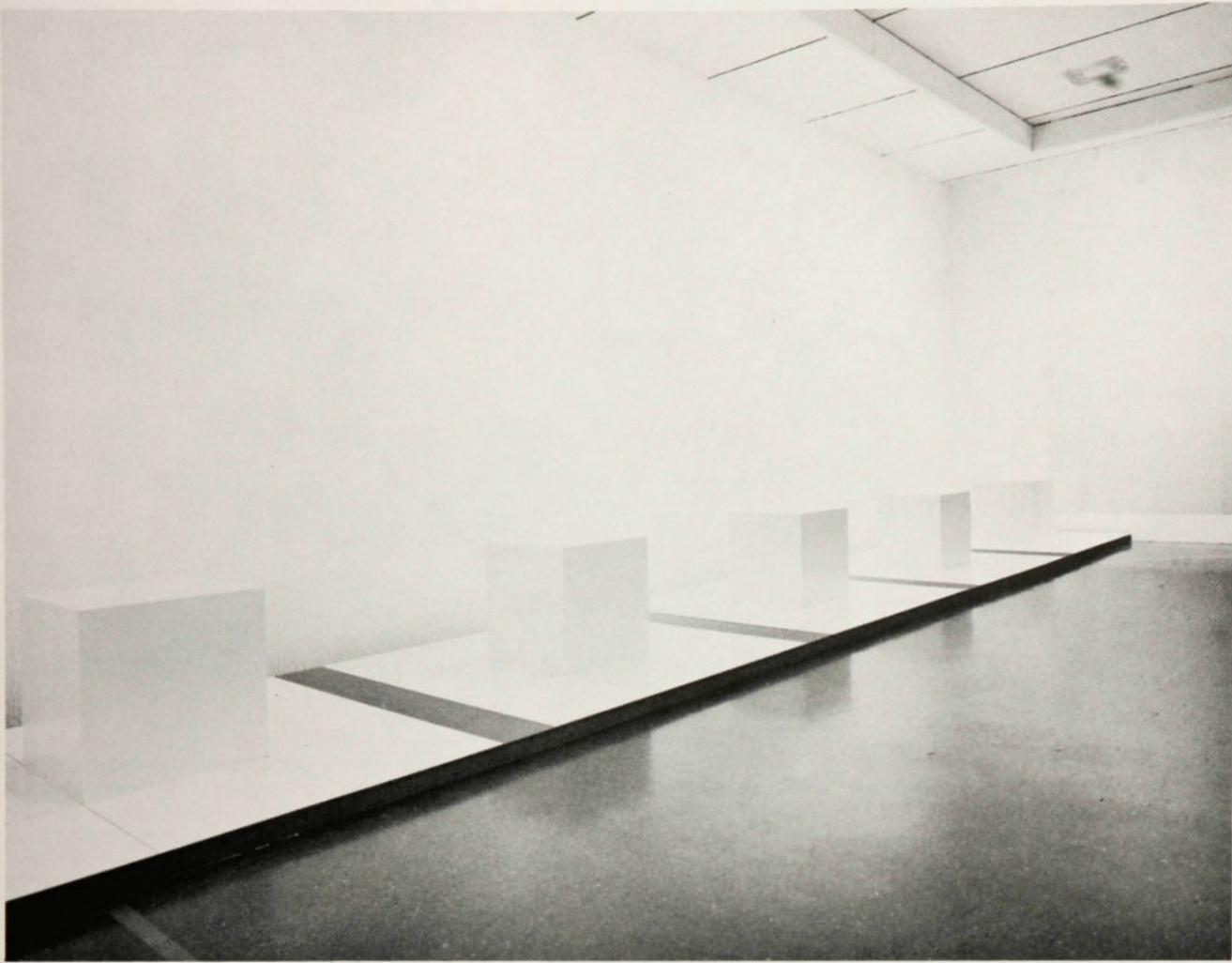
La salle d'actualité offre en plus aux visiteurs: un panorama de la presse française et étrangère (220 titres), un fonds de référence et d'information (3,000 ouvrages: encyclopédies, dictionnaires, annuaires professionnels, etc. permettant à chacun de trouver une information rapide sur tous les sujets), des rencontres hebdomadaires organisées autour d'un auteur, d'un thème ou d'un interprète sous forme d'expositions, débats, interviews...

## LA BIBLIOTHÈQUE DES ENFANTS

La bibliothèque des enfants qui se veut être un "laboratoire" d'incitation à la lecture (20,000 volumes ainsi que des cubes servant de bacs à rangement pour les albums de tous petits et des tourniquets). Outre les livres de contes, albums, livres jeux, albums documentaires, on y trouve un secteur audio-visuel important: plus d'une centaine de films, mille cinquante disques sur cassettes et cinq mille diapositives. Une autre particularité: plus de 2000 volumes sont des ouvrages étrangers: russes, chinois, anglais, japonais, italiens, espagnols... Le but? Former les enfants à l'école du regard, de l'infinie diversité de l'iconographie, etc.

Suite à la page 7

# S O L



**Cubes with hidden cubes, 1977**  
émail sur aluminium  
63 x 189 x 965 cm  
collection particulière

L'impulsion humaine qui consiste à vouloir incarner une idée dans une oeuvre d'art est aussi vieille que la notion d'art elle-même. Les idéaux d'harmonie et d'équilibre affirmés par le Parthénon, l'enseignement du Coran gravé avec minutie sur les murs et les plafonds de l'Alhambra, l'interprétation qu'on a donné du Tao sur les étroites surfaces de sable d'un jardin de rocailles oriental, bref toutes ces grandes réalisations ont eu un sens parce qu'elles étaient l'expression d'un concept religieux ou politique.

D'ailleurs très souvent, ces idées surpassent l'oeuvre même, qui ne sert en définitive, dans ce cas, qu'à donner une forme tangible à ce qui n'en a pas. Bien que le caractère d'ultime achèvement puisse être le résultat d'une telle entreprise, la forme comme telle n'est jamais une fin en soi.

L'oeuvre de Sol LeWitt est en quelque sorte une redécouverte; celle qui a permis à l'idée d'accéder à l'art. Dans ses textes importants de la fin des années soixante, il parle "d'art conceptuel"; pour lui "l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'oeuvre". Et il ajoute: "La forme elle-même a une importance très limitée. (1) De ce fait, l'oeuvre d'art devient le moyen par lequel s'établit la communication entre la pensée de l'artiste et celle du spectateur. Et en ce sens, l'art de LeWitt est une affirmation évidente de l'importance du contenu en art.

LeWitt reconnaît que l'essai de Erwin Panofsky "Architecture gothique et pensée scolastique" a eu une influence certaine sur sa pensée. Dans cet essai, l'auteur montre la façon dont certains symboles religieux ont pris forme dans l'architecture du Moyen Âge; ainsi la représentation de la Trinité symbolisée par les trois voûtes d'une église gothique en est un bon exemple. Si bien que l'on se rend compte que le vocabulaire de l'art médiéval n'a pas été élaboré selon le goût mais plutôt selon des concepts a priori.

L'art de LeWitt, comme c'est le cas pour la cathédrale gothique, s'approprie l'invisible — plus particulièrement chez lui, les mathématiques — et le matérialise. Bien que dans l'ensemble son oeuvre soit beaucoup moins émotive, beaucoup plus classique que la relation spatiale qui s'établit entre les divers éléments architecturaux d'une cathédrale comme Chartres, le principe de base reste le même: rendre visible le non visible.

LeWitt éviterait probablement de telles comparaisons. Quoi que ses écrits mettent en relief un sens de l'humour assez vif et une intelligence des plus perspicaces, c'est un homme calme, modeste, posé (et qui

n'aime pas accorder d'interviews). Néanmoins, il est profondément conscient des forces qui ont façonné son art. "Je crois, qu'à partir du moment où les idées sont exprimées, elles appartiennent à tout le monde. Celles-ci dès qu'elles sont émises, sur l'art par exemple, en façonnent en quelque sorte le vocabulaire; et les artistes les reprennent à leur propre compte pour mieux élaborer les leurs (même si cela se fait quelques fois d'une façon inconsciente). Les idées font toutes partie de l'histoire de l'art et dès que je les ai assimilées, de ma pensée également" (2)

Ainsi, chez LeWitt s'affirme un sens développé de la tradition. Il n'hésite pas à reconnaître l'influence formatrice qu'ont pu avoir certains artistes ou écoles sur son art du début des années soixante. Ses premières oeuvres en trois dimensions qui remontent à 1963 trahissent l'influence du Bauhaus et du Constructivisme. De même que certains liens évidents apparaissent avec ce qu'ont produit Jasper John's, Joseph Albers et Frank Stella, ses oeuvres subséquentes sont associées au minimalisme (terme dont il se moque volontiers).

Entre 1960 et 1965, LeWitt a travaillé au Musée d'art moderne de New York comme préposé de nuit à la réception (un travail dit-il qui m'a permis de lire Proust à loisir). C'est là qu'il a rencontré Robert Ryman et Don Flavin. À cette époque, leur recherche allait dans le même sens que celle entreprise par LeWitt; si bien d'ailleurs que certains échanges fructueux ont pu se faire. Aujourd'hui, bien qu'il ait toujours eu des relations amicales avec eux, il les voit rarement. Il avoue d'ailleurs avoir très peu de connaissances dans le milieu des artistes conceptuels.

L'exposition de Sol LeWitt au Musée d'art contemporain se tiendra jusqu'au 22 octobre. Organisée par le Musée d'art moderne de New York, l'événement fut l'un des plus importants de l'année. L'exposition est en fait une rétrospective de l'oeuvre de l'artiste comprenant dessins, dessins muraux et structures de toutes dimensions.

La grille est l'élément fondamental de cette production. Tous les cubes, qu'ils soient entassés, rassemblés ou juxtaposés sont régis par elle. "Modular cube", ce grand dessin composite qui recouvre un des murs du musée est formé de plusieurs milliers de lignes tracées directement sur la surface murale dans une grille soigneusement mesurée, de quatorze pieds sur quatorze pieds.

Le concept de ce dessin est fort simple: tracer les seize combinaisons possibles des quatre types de lignes fondamentales à l'intérieur d'un carré. (C'est

vers la fin des années soixante que LeWitt a établi les couleurs devant identifier chacun des types de lignes; soit le jaune pour les lignes verticales, le noir pour les horizontales et enfin le rouge et le bleu pour les diagonales). D'abord, les quatre types de lignes sont tracées séparément, puis deux d'entre eux sont réunis, puis trois, puis enfin les quatre se retrouvent en superposition. Une version en noir et blanc du dessin a été exécutée sur le mur opposé.

Ce qui frappe avant tout dans ce dessin, c'est sa finesse et sa complexité. S'il est compris, le principe qui le sous-tend nous semble bien banal comparé à l'impact visuel qu'il produit. C'est là une contradiction de la rhétorique conceptualiste. Dans "Paragraphs on Art" de 1967, LeWitt déclare: "L'apparence de l'oeuvre n'est pas si importante. Elle doit bien prendre une apparence quelconque si elle a une apparence physique" (3) LeWitt s'intéresse plutôt à l'esprit qu'à l'oeil du spectateur. Mais c'est davantage l'apparence de l'objet, plus que l'idée, qui retient d'abord notre attention.

Par rapport à ses débuts, LeWitt a tout de même modifié certaines de ces opinions. Il dit maintenant vouloir accorder autant d'importance à l'image qu'à l'idée. Par ses déclarations à la fin des années soixante, il a voulu aller contre certains excès qu'il a sentis dans la plupart des milieux de l'art contemporain. Il a par trop exagéré le rôle du contenu dans le but de produire un impact dans le monde de l'art, dominé par les formalistes.

À l'égard des écoles importantes d'après-guerre LeWitt se situe quelque part entre Scylla et Charybde. D'une part, il condamne l'art optique qui n'est que sollicitation visuelle; il cherche plutôt à faire de son art quelque chose qui soit davantage stimulant pour l'esprit. La différence entre ces deux conceptions réside dans le fait qu'elles originent de deux notions contradictoires, soit la conception et la perception: l'une étant préalablement déterminée et objective, l'autre plus spontanée et subjective.

D'autre part, l'expressionnisme abstrait ne réussit pas non plus à trouver grâce à ses yeux. Pendant que des artistes comme Gottlieb, Gorky et Graham cherchent à explorer l'inconscient, LeWitt lui s'applique à vider son art de tout contenu émotif. Contrairement à Pollock qui accordait toute l'importance à la spontanéité du geste, en art conceptuel tout est déterminé à l'avance. LeWitt s'applique à éliminer l'arbitraire, l'impondérable et le subjectif de son oeuvre. "À partir du moment où l'idée d'une oeuvre est clairement établie dans l'esprit de l'artiste, de même que sa forme définitive arrêtée, le procédé est mécanique et il n'y a plus à intervenir. (4) Cette position est à l'opposé de "l'action painting".

De plus, l'art conceptuel étant entièrement prémédité, et puisqu'il ne veut d'aucune façon dépendre du hasard, l'exécution selon LeWitt en est secondaire. Cette dichotomie entre la conception et la création trouve son prolongement dans les rôles différents dévolus à l'artiste-concepteur et à l'artiste-exécutant. Pendant que l'un conçoit l'oeuvre, l'autre l'exécute (l'artiste pouvant tenir les deux rôles, mais pas nécessairement).

Les grands dessins qui recouvrent les murs du Musée dans cette exposition ont été exécutés par une équipe de huit assistants. Leur travail consistait à mesurer les grilles, de même qu'à tracer des milliers de lignes fines sur les murs. Un seul de ces dessins a été réalisé par LeWitt lui-même. Il s'agit de "Vertical lines, not straight, not touching"; comme c'est le cas pour les autres dessins, il aurait pu être exécuté par n'importe qui d'autre. Cependant, même si l'exécutant fait d'abord un travail mécanique, LeWitt reconnaît qu'il a malgré tout un certain pouvoir de décision: "l'artiste doit pouvoir consentir à ce que son projet initial puisse être interprété de diverses façons. L'exécutant, lui, prend connaissance de ce projet et le réorganise en fonction de son expérience et de sa perception". (5) Même les erreurs de l'exécutant doivent être considérées comme faisant partie de l'oeuvre.

# LEWITT

LeWitt n'essaie pas de se justifier face à cette division du travail, il établit plutôt une analogie entre l'artiste et le compositeur en musique: "le compositeur exécute très rarement ses pièces, surtout lorsqu'il est mort".

Étrangement, après avoir éliminé les éléments subjectifs de son oeuvre. LeWitt finit par admettre que non seulement l'aspect extérieur de son art mais l'idée également qui la sous-tend peuvent être perçus différemment par différents individus, à différentes occasions. Même l'artiste, ajoute-t-il, "peut ne pas comprendre nécessairement toute la portée de son art. Sa perception n'est au fond ni meilleure ni pire que celles des autres". (6).

Mais trop s'étendre sur les contradictions inhérentes aux diverses théories de LeWitt, de même que sur les comparaisons que l'on est tenté d'établir avec les autres formes d'art, c'est se priver des plaisirs que nous offre son oeuvre. D'ailleurs, il espère bien que l'on ne prendra pas ses écrits pour des décrets; et il avouera volontiers en ce sens que l'art conceptuel ne sied pas à tous les artistes.

Lorsqu'il entre dans les salles de l'exposition LeWitt, le visiteur se trouve confronté à un nombre impressionnant de figures géométriques en deux ou trois dimensions, grandes et petites, simples et complexes. Les structures de ses grilles hantent les murs, se dissimulent dans les coins ou s'empilent sous forme de cubes sur les planchers. Conséquences de l'effet de profondeur offert par ces éléments cubiques ou dû simplement à un jeu d'ombres, souvent, certaines pièces semblent s'animer lorsqu'on s'en approche.

L'art de Sol LeWitt peut nous apparaître à la fois limpide et obscur. Ses grands dessins muraux mettent en évidence une organisation; quelques unes de ses émigmatiques structures géométriques relèvent plutôt des mouvements incessants de la permutation, de la juxtaposition et de la combinaison.

Pour LeWitt l'ordre et le désordre peuvent se côtoyer. Ce n'est pas là une trahison de sa pensée conceptualiste puisque, pour lui, les artistes conceptuels sont davantage mystiques que rationnels; ils utilisent l'intuition et sautent tout de suite aux conclusions sans qu'intervienne la logique. Il n'y a pas de complexité à l'intérieur des systèmes mathématiques utilisés, alors à partir d'une idée, l'artiste est en mesure de produire une oeuvre qui soit tout à la fois claire et quelque peu "mystérieuse".

De quelles façons Sol LeWitt peut-il se permettre de s'adonner au culte de la multiplicité et du para-

doxe, tout en voulant rester fidèle à son principe de communication des idées ?

D'abord, il croit que toute bonne idée est au fond assez simple; peu importe la façon dont il l'utilise, elle peut intéresser, et être comprise par le spectateur. D'autre part, LeWitt tend à ne se servir que des matériaux les plus simples, tout comme il tend, d'ailleurs à présenter son oeuvre de la façon la plus abordable qui soit. De fait, il a choisi comme éléments fondamentaux de son oeuvre le carré et le cube. Ceux-ci "dégagés de toute nécessité d'être signifiants en eux-mêmes, s'utilisent mieux en tant que mécanismes grammaticaux à partir desquels l'oeuvre prend forme". (7)

Bien qu'il utilise un assez grand nombre de matériaux pour ses structures — le bois, l'acier, l'aluminium et l'émail — nous devons convenir qu'il est difficile de s'en rendre pleinement compte puisque chacun est peint d'une même couleur qui les dissimule et les uniformisent les uns par rapport aux autres. "Les nouveaux matériaux, souligne-t-il, sont parmi les plus grands maux de l'art contemporain. Certains artistes mêlent ceux-ci avec les nouvelles idées... le danger, je crois, c'est de donner toute l'importance au matériau, à ce point qu'il en devient l'oeuvre même". (8)

L'utilisation de la mine de plomb dans l'exécution des dessins muraux leur permet une meilleure intégration visuelle par rapport à la surface murale. Dans le même sens, afin de rendre ses oeuvres plus accessibles encore, LeWitt, depuis dix ans, utilise la même gamme réduite de couleurs — le jaune, le noir, le rouge, le bleu — celles en fait qui ont cours en imprimerie.

LeWitt accorde une attention toute particulière aux dimensions de ses oeuvres: "si l'objet était monumental sa taille seule impressionnerait, à ce point d'ailleurs que l'idée sous-tendue en serait compromise. À l'opposé, s'il est trop petit, il devient insignifiant". (9) De même, il prête une attention toute particulière à la disposition de ses oeuvres par rapport au spectateur. À travers tout cela, ce qui l'intéresse vraiment, c'est de faire en sorte que celui-ci puisse tirer le maximum d'information nécessaire à l'appréciation de l'oeuvre.

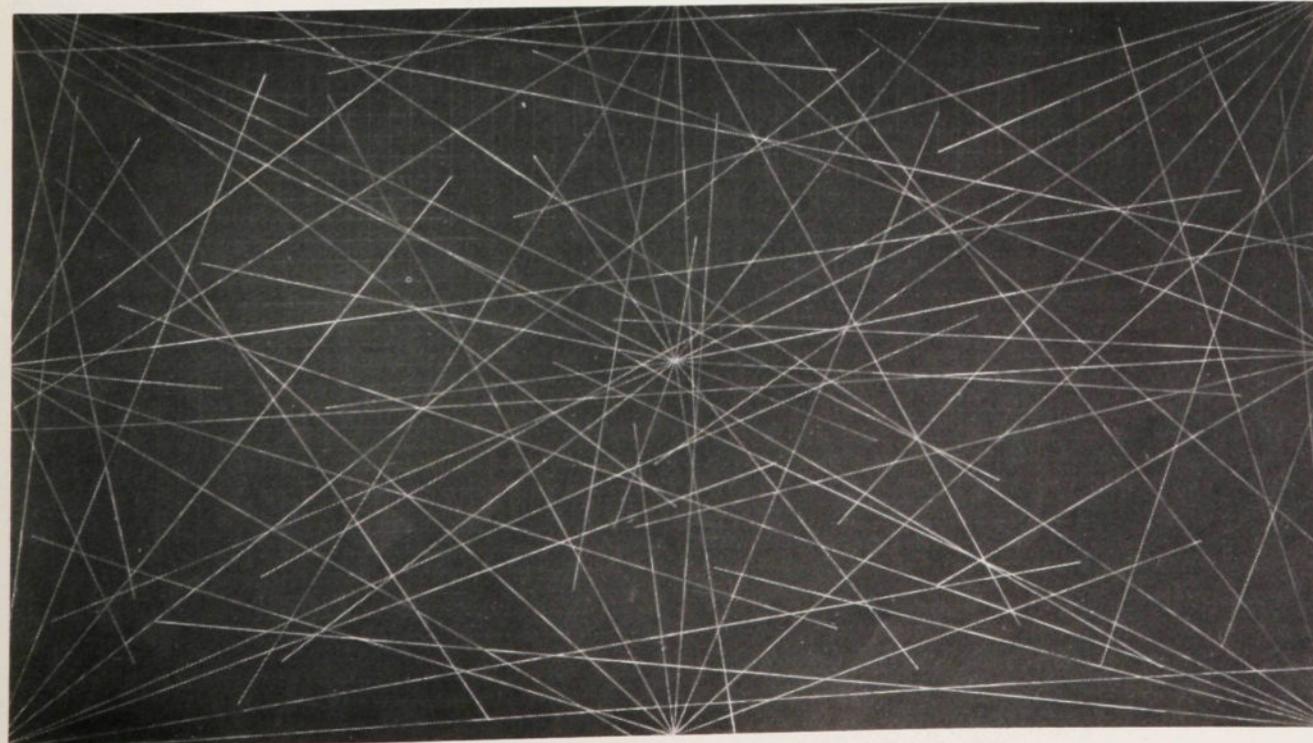
Le livre, chez cet artiste, devient le moyen par lequel il est possible d'accéder à la théorisation de son oeuvre. D'ailleurs cette voie l'absorbe de plus en plus ces récentes années. LeWitt a toujours été un porte-parole pertinent de son art. Ses écrits sont d'abord apparus dans les catalogues d'expositions et les revues. Mais il s'est vraiment intéressé à ce médium lorsque des amis l'ont sollicité pour créer les pages-couvertures de leurs livres ou encore celles de ses propres catalogues d'expositions. Depuis il a en publié

trente et un qui correspondent au développement de son oeuvre sculptural et dessiné. Chaque livre s'en tient à un thème, à travers lequel sont exposées toutes les possibilités. Dans "49 Three-Part variations using three different kinds of cubes" (1967-1968), il expose les diverses combinaisons de cubes empilés, à côtés ouverts et fermés, chacun étant accompagné d'un diagramme et d'une légende sur la page opposée. "Geometric figures within geometric figures" présente trente-six combinaisons possibles de cercles, carrés, triangles, rectangles, trapèzes et parallélogrammes à l'intérieur de cercles, carrés, triangles, etc.

La passion de LeWitt pour le livre, lui vient de deux intérêts. D'abord, il aime bien communiquer directement avec les gens; il croit que l'édition de poche a le pouvoir de répandre ses idées à une masse plus grande d'individus. Puis, il est fasciné par le processus créateur qui est celui par lequel l'oeuvre doit passer jusqu'à ce qu'elle atteigne son achèvement. "Si l'artiste réalise une oeuvre tangible à partir d'une idée, alors toutes les étapes dans l'élaboration de cette oeuvre sont importantes. Ainsi, gribouillages, esquisses, dessins, projets, modèles, études, réflexions, conversations, tout à ce moment peut être digne d'intérêt. Tout ce qui montre le processus de pensée d'un artiste est bien souvent plus intéressant que l'oeuvre qui en résulte". (10) Dans ses livres LeWitt a su montrer comment ses idées accèdent à la réalisation; maintes fois d'ailleurs ses esquisses accompagnent certaines oeuvres achevées.

Timothy Kilbourn

traduction: Gilles Godmer



Lines to points on a grid:  
white lines from center, sides, and corners, 1976  
craie blanche sur mur noir.  
4m 26,7cm x 5m 71,4cm  
collection du Whitney Museum of American Art, New York.

## NOTES

- 1- Sol LeWitt "Paragraphs on conceptual art" dans *Art Forum* (New York), Juin 1967.
- 2- Sol LeWitt "Comments on an advertisement published in *Flash Art*, April 1973", dans *Flash Art*, Milan, Juin 1973.
- 3- Sol LeWitt, "Paragraphs on conceptual Art", *ibid.*
- 4- Sol LeWitt "Sentences on conceptual art", dans *O-9*, New York, 1969.
- 5- Sol LeWitt, "Doing wall drawings", dans *Art Now*, New York, juin 1971.
- 6- Sol LeWitt, "Sentence on conceptual art", *ibid.*
- 7- Sol LeWitt, "The structures, the structures and the wall drawings, the structures and the wall drawings, and the books", page 26.
- 8- Sol LeWitt, *Paragraphs on conceptual art*, *ibid.*
- 9- *Ibid.*,
- 10- *Ibid.*,

# À propos d'un essai de Mondrian

par PAULETTE GAGNON

Le manuscrit autographe original (reproduit ci-contre) est le texte (non publié) d'un article écrit avec l'aide de Michel Seuphor en 1926 à la demande d'un ami Félix Del Marle, éditeur de la revue "Vouloir". Dans cette revue publiée à Ronchin dans le nord de la France, on retrouve plusieurs textes de Mondrian, de Del Marle et de Vantongerloo.

À la mort de Del Marle, quelques pièces de son mobilier furent achetées par Robert Walker, un Américain vivant à Paris. C'est là qu'il trouva par hasard quelques-uns des écrits de Mondrian dont le texte que nous reproduisons ici. Walker se départit de certains papiers de l'artiste et ceux-ci furent finalement acquis par une galerie de Montréal (galerie Gilles Gheerbrant) puis revendues à Monsieur Guido Molinari lequel consentit gracieusement à la reproduction photographique du texte pour les archives du Musée.

C'est dans ce bref essai que Piet Mondrian en 1926, à Paris, définit son système néo-plastique. Cela se passe dix-huit ans avant sa mort, un an seulement après sa rupture avec le groupe De Stijl et six ans après la parution d'un résumé de ses essais intitulé "Le néo-plasticisme". Écrit à l'époque du fameux tableau "Composition avec bleu" du musée de Philadelphie considéré comme la toile la plus audacieuse des années vingt selon Andrei B. Nakov (1), ce texte sert de support théorique à sa recherche. Cette phase déterminante de sa carrière a débuté en 1921 lorsqu'il choisit d'orienter son travail sur les trois couleurs fondamentales (contrastant avec la non-couleur) voie qu'il reprend dans sa formulation de 1926.

Cinq tableaux losangiques ont été peints entre 1925 et 1927 en guise de réponse à la controverse qui opposa Mondrian à Théo van Doesburg. Ce dernier réintroduit la diagonale dans ses oeuvres et ce changement va à l'encontre du rapport horizontal-vertical, élément primordial de l'oeuvre de Mondrian. En démontrant que son travail peut atteindre un équilibre, il utilise des contrastes simples tout en tirant profit d'un dynamisme constant qui déborde à l'extérieur de la surface peinte.

À partir de six règles fondamentales par lesquelles Mondrian définit le néo-plasticisme, l'approche théorique de sa peinture se révèle d'une manière systé-

matique. Mondrian établit une synthèse de ses idées sur la néo-plastique en relation avec la forme et la couleur. L'investigation du peintre face à la forme est orientée non pas sur la couleur et la dimension prises séparément mais sur leur relation. L'organisation de la surface (la composition) chez Mondrian met en évidence "l'expression plastique" même, telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire par le rapport de couleur (matière) à non-couleur (esprit ou vide) dans la surface plane du tableau. L'importance de cette problématique est telle qu'avec Marcelin Pleynet nous irions jusqu'à affirmer qu'il y a là tous les ferments de la peinture américaine des 25 dernières années.

Pionnier de l'art moderne par l'élaboration de sa conception de la peinture, Mondrian apporte un renouveau. Soulignons que le néo-plasticisme pour le peintre établit des concordances significatives entre l'art, la société et une certaine quête spiritualiste. C'est en tout cas les conclusions qui ressortent de ce cours essai de Mondrian. Ce spiritualisme notamment s'explique chez lui par la fusion de l'esprit et de la matière. Au-delà de la forme, il existerait une dimension spirituelle, dimension que l'on a tendance à gommer de nos jours dans l'interprétation de l'oeuvre de Mondrian. Dans cette représentation abstraite des moyens plastiques, il exercerait une influence qui se répercute jusque dans l'individu et la société. Théosophe de l'art actuel, il démontre dans son écrit les possibilités de son art face aux problèmes essentiels de l'évolution humaine". La portée de son travail et la signification profonde de cet art ne seront senties que beaucoup plus tard non seulement dans le domaine de la peinture mais aussi dans l'architecture et l'urbanisme.

P.G.

- 1) A.B. Nakov, *La relation déterminante dans XX<sup>e</sup> siècle*, no 38, p. 117-124
- 2) Parmi les principaux essais de Mondrian, notons "Réalité naturelle et réalité abstraite" publié en 1919-1920 dans *De Stijl*, "L'art réaliste et l'art superréaliste" publié en 1930 dans *Cercle et carré* et "Un nouveau réalisme" écrit en 1943 et publié en 1945 dans *Plastic art and pure plastic art*.

110

### I Principes généraux du Néo-plasticisme

- 1 Le moyen plastique doit être le plan - ~~et~~ ou la prison rectangulaire en couleur primaire (rouge, bleu et jaune) et en non-couleur (blanc, noir et gris). Dans l'architecture d'espace vide compte pour la non-couleur. La matière peut compter pour la couleur.
- 2 L'équivalence des moyens plastiques est mesurée. Différents de dimension et de couleur, ils servent néanmoins de même valeur. L'équilibre indique en général une surface grande de non-couleur et d'espace vide et une surface plutôt petite de couleur ou de matière.
- 3 La dualité d'opposition dans le moyen plastique est exigée de même dans la composition.
- 4 L'équilibre constant est atteint par le rapport de position, et exprimé par la ligne droite (limite du moyen plastique) dans son opposition principale (rectangulaire).
- 5 L'équilibre qui neutralise et annihile les moyens plastiques se fait par les rapports de proportion dans lesquels ils sont placés et qui causent le rythme vivant.
- 6 Toute symétrie sera exclue.

### II Le Néo-plasticisme et la forme.

Dans la nature les rapports sont créés par la matière apparaissant comme forme,

2

comme couleur ou comme non-couleur. C'est cette « morphoplastique » qui a été découverte inconsciemment dans la ~~passé~~ ~~passé~~ par tous arts. Ainsi, dans le passé, l'art était à la manière de la nature. Durant des siècles la peinture a exprimé plastiquement les rapports par la forme et la couleur naturelles jusqu'à ce qu'elle arrive, dans les temps présents, à la plastique des rapports seuls. Durant des siècles elle a composé au moyen de la forme et de la couleur naturelles, jusqu'à ce que, actuellement, la composition elle-même devienne l'expression plastique. "l'image".

### III Le Néo-plasticisme et la couleur.

Malgré son expression plastique intérieure, le néo-plasticisme crée une peinture. Elle présente la profondeur qu'elle contient elle n'est pas nécessairement faite de peinture dicible. Son ~~le~~ ~~le~~ moyen d'expression est la couleur pure et déterminée dans les plans. Elle n'est pas affaiblie en créant les modulations de la forme, donc plus forte ~~elle~~ que dans la morphoplastique. La couleur brève son opposition équivalente dans le non-couleur, c.à.d. le blanc, le noir et le gris.

que l'art, en suivant l'évolution humaine, a montré

### IV Conséquences psychologiques et sociales du Néo-plasticisme.

L'équilibre par l'équivalence de matière et de l'esprit, de ce qui est individuel et de ce qui est universel, du féminin et du masculin, est ~~uniquement~~ le principe général du Néo-plasticisme, ~~non seulement~~ pour la plastique mais encore il est réalisable dans l'homme, et donc dans la société. Dans cette dernière l'équivalence de ce qui concerne la matière et de ce qui concerne l'esprit peut créer une harmonie jusqu'ici inconnue. Par interiorisation de ce qui est connu comme matière et par extériorisation de ce qui est connu comme esprit - jusqu'ici trop séparés! - matière - esprit devient une unité.

Le Néo-plasticisme démontre l'ordre exact. Il démontre l'équité, parce que l'équivalence des moyens plastiques dans la composition indique des devoirs d'une même valeur mais grand-mêmes différents.

L'équilibre par une opposition contraire et neutralisante annihile les individus comme personnalité particulière et crée donc la société comme une unité.

Paris, Dec. 26. P. Mondrian.

Le texte est reproduit dans: "Tout l'oeuvre peint de Piet Mondrian" de Michel Butor et Maria Grazia Ottolenghi, éd. Flammarion, Paris, 1976 p. 11-12 et "Piet Mondrian Life and work" par Michel Seuphor, éd. Harry N. Abrams Inc. New-York, p. 166-168.

**LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE**

Pour mieux se rendre compte de l'importance accordée aux arts plastiques dans le Centre d'Art et de Culture, il serait intéressant de comparer les surfaces d'exposition de Musée tels que le Museum of Modern Art de New York: 8,700m<sup>2</sup>, le Stedelijk Museum d'Amsterdam: 7,200m<sup>2</sup>, le Guggenheim Museum de New York: 2,500m<sup>2</sup> et le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou: 17,200m<sup>2</sup>. Comme le rappelait Pontus Hulten, appelé par Georges Pompidou en 1973 à diriger le Musée National d'Art Moderne: "Ces musées ne seront plus uniquement des endroits conçus pour conserver des oeuvres qui ont désormais perdu leur fonction individuelle ou sociale, religieuse ou publique — église, salon, palais —, mais des lieux où les artistes rencontrent le public et où le public lui-même peut devenir créateur".

La disposition des collections rappelle la géographie des villes avec les places, des allées, des impasses et des jardins. Ce qui permet différents circuits de visite. L'implantation a été pensée pour qu'un visiteur pressé ne disposant, par exemple, que de 30 minutes, puisse parcourir très rapidement les collections. Le visiteur qui a plus de temps pourra, à partir du circuit principal, pénétrer dans de petites salles intimes et plafonnées où sont présentées des oeuvres groupées autour d'un artiste ou d'un mouvement artistique. Un autre circuit est réservé au public spécialisé (étudiants, artistes, chercheurs) qui peut, dans les salles même du Musée, consulter une partie importante des collections (800 oeuvres), grâce à des réserves suspendues, manoeuvrées électriquement.

Les collections réunissent les grandes oeuvres françaises et étrangères appartenant à l'État depuis 1905, date charnière dans l'histoire de l'art moderne. En bagueaudant, on constate que les conservateurs du Musée ont eu le souci d'échelonner la visite selon une chronologie et les écoles qui ont marqué les grandes étapes du XX<sup>ème</sup> siècle. En déambulant à travers les 1,100 oeuvres exposées, on rencontre **la place fauve** (Braque, Derain, Vlaminck, Marquet...), **la place cubiste** (Picasso, La Fresnaye, Robert Delaunay...). Et d'une vision cubiste, on passe à une autre place montrant les débuts de l'abstraction (Picabia, Sonia

Delaunay, Kandinsky...) et une salle Kandinsky, Kupka, Brancusi ferme la place. Ensuite, est illustrée la situation de l'aventure artistique avant la guerre de 1914 (Chagall, Léger, Chirico...), et la situation après la grande coupure de la Première Guerre mondiale dans les années 1918-1920. Il faudrait aussi parler de **la place Matisse-Bonnard, la place Surréaliste** (Miro, Dali, Calder...) pour en arriver aux réalisations les plus immédiatement actuelles, en passant par le **Pop Art, les Nouveaux Réalistes**, etc. etc.

Par ailleurs, une surface de 3,600m<sup>2</sup> comportant une terrasse (5<sup>ème</sup> étage) permet au Centre Beaubourg d'aménager des expositions temporaires de grande envergure. Pour ne citer qu'un exemple, l'exposition Paris-New York faisait le point sur les relations multiples qui se sont nouées entre Paris, foyer européen de l'art, et les États-Unis depuis 1905 jusqu'en 1970.

**CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE**

Le CCI s'intéresse tout particulièrement à la dimension culturelle et sociale dans les sociétés industrielles contemporaines: l'architecture, l'urbanisme, le design des produits, les communications visuelles et les fonctions collectives.

Ses activités ont la forme, soit d'expositions thématiques: "La Ville et l'Enfant", "Archéologie de la Ville", "Le Monde des gares"..., soit des dossiers destinés à l'itinérance: "Architectures marginales aux U.S.A.", "Qu'est-ce qu'une campagne publicitaire?", "Avec des jouets par milliers", "Qui décide de la ville?"...

Le CCI constitue et centralise une information sur la valeur d'usage des produits que l'on trouve dans le commerce, afin de pallier à l'aspect partiel des informations véhiculées par la publicité et la presse. Cette "banque de données sur les produits" réunit, entre autres, des informations techniques sur les appareils de consommation courante: matériel haute fidélité, lave-vaisselle, lave-linge, chauffe-eau, etc. Le public peut venir interroger l'ordinateur, téléphoner ou écrire pour sélectionner lui-même tel ou tel article correspondant à ses propres exigences (30,000 produits).

Ce service publie les ouvrages des autres sections du CCI: catalogues d'exposition, annuaire des concepteurs, index thématiques, dossiers pédagogiques, etc.. Il a aussi le souci de mettre au point des instruments qui interrogent les objets

de notre société, l'espace constitué par nos villes et les idéologies qui s'y diffusent. À cet effet, en collaboration avec les Éditions de Minuit, le CCI publie la revue **Traverses**: "Lieux et objets de la mort", "le design", "la mode", "Fonctionnalismes en dérive", "Jardins contre nature", "Maquiller", etc. Les éditions du CCI publieront des études concernant les monographies des créateurs du XX<sup>ème</sup> siècle, des anthologies, des inédits: Anatole Kopp, **Architecture et urbanisme de l'URSS des années 20**; Yolande Amic, **Le siège contemporain...**

**INSTITUT DE RECHERCHE ET DE COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE**

"Je souhaite que pour la mise en oeuvre et le développement du Centre, car il devra être en évolution permanente, on puisse s'assurer le concours des hommes les plus remarquables dans leur spécialité. Pour la création musicale et la recherche dans ce domaine, nous aurons le concours ainsi de Pierre Boulez et de Xenakis. Qui dit mieux?" (1) L'IRCAM s'aventure sur un terrain presque inexploré et qui rend encore perplexe bon nombre de gens: la collaboration entre musiciens et scientifiques dans le but de mettre à la disposition de la création musicale les ressources de la technologie d'aujourd'hui.

L'IRCAM est donc un carrefour où travaillent ensemble compositeurs, interprètes et chercheurs de différentes disciplines et où se trouvent regroupés, pour la première fois dans le monde, un ensemble de moyens très divers: studios d'enregistrement, laboratoires, ateliers de lutherie et d'électronique, équipement informatique et électro-acoustique, espace d'expérimentation et de spectacle.

Dans ce bâtiment souterrain dont l'isolation acoustique est totale, règne un esprit international. Cette entreprise fait appel aux musiciens, aux chercheurs et aux techniciens sans aucun critère de nationalité. Les sept responsables permanents recrutés par Pierre Boulez sont deux Français, deux Américains, un Anglais, un Yougoslave et un Italien. Un rendez-vous multidisciplinaire, unique au monde.

Pour souligner l'importance de cette entreprise créatrice, l'IRCAM a inauguré ses manifestations par une série de concerts, réel panorama de la musique

du XX<sup>ème</sup> siècle, interprétée par les meilleurs orchestres, groupes et solistes internationaux et sous la bannière, **Pas-sages du XX<sup>ème</sup> siècle**. Écoutons comment, à sa façon, Pierre Boulez décrit ce "passage": "Regardons ensemble passer ce siècle avec les certitudes qu'il a abondamment dispensées, avec les incertitudes dont il est non moins prodigue: se confronter aux unes et aux autres nous aidera à dessiner publiquement notre projet, à en décrire quotidiennement la nécessité".

**IMPRESSIONS...**

Avec un regard grincheux, bien des Parisiens ont vu s'élever en plein coeur de Paris — à l'Ouest du Plateau Beaubourg, les Archives Nationales, le Musée Carnavalet; au Sud, le Musée du Louvre et le Théâtre de la Ville, au Nord, le Conservatoire des Arts et Métiers; à l'Est la Bibliothèque Nationale — un monument (Centre National d'Art et de Culture) à la gloire du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le premier moment de surprise passé, il nous semble, si l'on en juge par l'affluence impressionnante des visiteurs, que Beaubourg est devenu progressivement la fierté de Paris. Sur la Place, tous les jours, une animation de badauds, de conteurs, de mimes, d'esbrouffeurs, de vendeurs de colifichets, de troubadours modernes... permet à ce lieu de devenir un théâtre populaire exubérant et excentrique, digne, dans un autre temps, de la commedia dell'arte.

Lorsque l'on pénètre dans le forum, on aperçoit une foule grouillante, regardant ça et là, bavardant, courant, admirant le "Krokrodrome" en train de happer des enfants vers des territoires fantômes. Les uns furètent dans la bibliothèque des actualités, visionnent des documents, écoutent de la musique, prennent l'escalier mobile qui déverse les visiteurs à différents paliers; d'autres se rendent au dernier étage où une vue exceptionnelle sur Paris les attend.

Baubourg! Usine? Peut-être, mais il y manque les cheminées et la fumée des pythies. À notre avis, un merveilleux Babel qui nous prépare le plus génial feu d'artifice du siècle.

N.B.

1— Georges Pompidou, propos recueillis dans *Le Monde*, le 17 octobre 1972.  
2— Ibid.

## L'IMAGERIE QUÉBÉCOISE DU LIVRE POUR LA JEUNESSE

Une exposition des illustrateurs québécois du livre pour la jeunesse sera présentée au Studio du musée, du 30 novembre 1978 au 3 janvier 1979.

Un certain nombre d'activités viendront colorer l'événement. Quelques-unes d'entre elles seront susceptibles d'intéresser vivement les enfants dont la rencontre d'un illustrateur et d'un auteur impliquant la participation des élèves, des Heures du conte avec deux animateurs-comédiens, un diaporama illustrant les diverses étapes nécessaires à l'élaboration d'une illustration, ainsi que des visites commentées de l'exposition.

Par ailleurs, le public est invité à assister aux diverses manifestations qui se grefferont autour de cet événement. Ainsi, cours sur la littérature enfantine, conférences, atelier-rencontre mettront en valeur le travail par trop souvent obscur de ces magiciens de l'imagerie québécoise du livre pour la jeunesse.

Cette exposition est une initiative du service d'animation et de Communication-Jeunesse. Pour plus de renseignements, veuillez communiquer avec le Service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain aux numéros 873-2878 ou 873-2879.

## TRENTENAIRE DU REFUS GLOBAL

Le Musée d'art contemporain présentera du 9 novembre 1978 au 14 janvier 1979 une importante exposition intitulée "Le trentenaire du Refus Global". Cette exposition regroupera des oeuvres de Paul-Émile Borduas et des signataires du manifeste soit Marcel Barbeau, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

Parallèlement à cet événement, le Musée d'art contemporain présentera les dernières manifestations de l'art au Québec à l'intérieur de l'exposition "Tendances actuelles au Québec". L'exposition réunira les oeuvres les plus récentes de peintres, graveurs, sculpteurs et photographes québécois. La peinture et la gravure seront présentées du 9 novembre au 10 décembre 1978; la sculpture et la photographie du 14 décembre 1978 au 14 janvier 1979.

Afin de mieux saisir l'importance et l'impact du Refus Global sur la vie culturelle québécoise, un programme de conférences viendra compléter cet événement. Au nombre des conférenciers invités, nous entendrons François-Marc Gagnon, André-G. Bourassa, Marcel Fournier de même que André Beaudet.

Signalons également que l'importante documentation personnelle de Paul-Émile Borduas est conservée sous sa forme originale à la bibliothèque du Musée. Le tout comprend environ 12,500 documents. On y trouve entre autres, différents manuscrits du manifeste "Refus global", sa correspondance avec des peintres, des poètes, quelques-uns de ses élèves et de nombreuses personnes de son entourage. Cette documentation est disponible pour consultation sous forme de microfiches.

# Les activités du Musée d'art contemporain

## Service d'ANIMATION Calendrier des événements NOVEMBRE

- le dimanche 5 film  
à 15 heures "Henri Michaux ou l'espace du dedans" réalisé par Jacques Veinat et commenté par Henri Michaux. 22 min. coul., 1964.
- le dimanche 12 Conférence "Pour une lecture  
à 15 heures actuelle du Refus Global" par M. André G. Bourassa, professeur adjoint au département des lettres françaises à l'Université d'Ottawa et auteur de plusieurs publications dont "Surréalisme et littérature québécoise" (1977).
- le jeudi 9 Ouverture officielle de l'exposition  
à 19h30 Trentenaire du Refus Global. Lancement d'un important ouvrage intitulé "Paul-Émile Borduas" écrit par François-Marc Gagnon, aux éditions Fidès.
- le mercredi 15 Conférence de M. François-Marc  
à 15 heures Gagnon "L'Automatisme de Paul-Émile Borduas". M. Gagnon est professeur agrégé en histoire de l'art de l'Université de Montréal et docteur en esthétique et science de l'art de la Sorbonne. Il est l'auteur d'un ouvrage majeur sur Paul-Émile Borduas, 1978.
- le jeudi 16 Conférence de M. André Jasmin  
à 20 heures "Par des lignes et des couleurs, la participation au monde..." Peintre et écrivain, M. Jasmin évolue dans les différentes sphères du milieu artistique québécois depuis plusieurs années.
- le dimanche 19 "Borduas et le refus global: les  
à 15 heures paradoxes de l'art vivant" par Marcel Fournier. Professeur de sociologie à l'Université de Montréal et membre du comité de rédaction de la revue **Possibles**, M. Fournier est aussi l'auteur des publications en regard de la sociologie de la culture et de l'éducation.
- le jeudi 23 Conférence de M. André Beaudet,  
à 20 heures intitulée "La «désespérante expérience» Borduas." Écrivain et professeur au département d'études françaises de l'Université de Montréal, M. Beaudet est directeur de la revue **Brèches**.
- le dimanche 26 films  
à 15 heures "Via Borduas" réalisé par Fernand Bélanger, 30 min. 1967. avec la participation de plusieurs artistes signataires du Refus Global et quelques amis du groupe. "Paul-Émile Borduas" réalisé par Jacques Godbout. couleur, 20 min. 1963. film muet tourné dans l'atelier de Paul-Émile Borduas à Paris en 1958. n & b, 5 min.

## EXPOSITIONS ITINÉRANTES

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

- Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton, N.B. 9 octobre au 27 octobre 1978.
- Comité régional de développement culturel, Baie-Comeau, Québec. 1<sup>er</sup> novembre au 30 novembre 1978.
- Maison André-Benjamin-Papineau, Laval, Québec. 13 décembre 1978 au 3 janvier 1979.

### Abstraction lyrique en Europe

- Galerie d'art de Matane, Cégep de Matane, Québec. 15 octobre au 15 novembre 1978.
- Galerie le Tournassin, Amqui, Québec. 1<sup>er</sup> décembre au 31 décembre 1978

### Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970

- Galerie de la Tour des Arts (École des Arts visuels), Université Laval, Québec. 5 octobre au 19 octobre 1978.
- Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn, Québec. 31 octobre au 12 novembre 1978.
- Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, Québec 1<sup>er</sup> décembre au 31 décembre 1978

### Automatisme et surréalisme en gravure québécoise

- Galerie l'Imagier, Aylmer, Québec. 15 octobre au 15 novembre 1978
- Cégep Ahuntsic, Montréal, Québec 27 novembre au 8 décembre 1978.

### Nouvelle figuration en gravure québécoise

- Musée des Sept-Iles Inc., Sept-Iles, Québec 15 octobre au 15 novembre 1978.
- Comité culturel, Chandler, Cté Gaspé, Québec 1<sup>er</sup> décembre au 31 décembre 1978

### La photographie de 1900 à 1950

- Musée d'histoire et traditions populaires de Gaspé, Gaspé, Québec 2 octobre au 27 octobre 1978.
- Centre d'art Baie Saint-Paul, Baie Saint-Paul, Charlevoix, Québec 1<sup>er</sup> décembre au 31 décembre 1978.

### Artistes américains contemporains

- Collège de Maisonneuve, Montréal, Québec 2 octobre au 7 octobre 1978.
- Collège Edouard-Montpetit, Longueuil, Québec 13 octobre au 20 octobre 1978.
- Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, Québec 6 novembre au 17 novembre 1978.
- Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, Québec 27 novembre au 8 décembre 1978.

### Le Solstice de la poésie québécoise

- Musée d'histoire et traditions populaires de Gaspé, Gaspé, Québec 2 octobre au 27 octobre 1978.
- Cégep de Drummondville, Drummondville, Québec 6 novembre au 17 novembre 1978.
- Collège André-Grasset, Montréal, Québec 22 novembre au 30 novembre 1978.

## La bibliothèque et le centre de documentation

Ouvert du mardi au vendredi, de 10h à 17h  
de septembre à mai, accessible  
au public les samedis et dimanches,  
de 12h à 18h.

## EXPOSITIONS

- 7 septembre au 22 octobre: Exposition Sol Lewitt. Une rétrospective des oeuvres de celui qui fut un pionnier du mouvement minimaliste des années 60 et dont l'influence fut marquante pour les générations qui suivirent.
- 7 septembre au 29 octobre: Le disque, médium artistique. À partir de la collection du critique d'art Germano Celant, une des plus importantes au monde. Une exposition de pochettes de disques conçues par des artistes tels que Jean Tinguely, Michael Snow, Marcel Duchamp, Yves Klein, etc.
- 7 septembre au 5 novembre: Gravures de la collection permanente du Musée.
- 26 octobre au 5 novembre: Sculptures de la collection.
- 2 novembre au 10 décembre: Exposition, Henri Michaux. Une importante rétrospective de l'oeuvre de ce peintre et poète.
- 9 novembre au 10 décembre: Tendances actuelles au Québec: peintures et gravures.
- 9 novembre au 14 janvier: Trentenaire du Refus Global.
- 30 novembre au 3 janvier: L'Imagerie québécoise du livre pour la jeunesse. Une exposition réalisée en collaboration avec Communication-Jeunesse.
- 14 décembre au 14 janvier: Photographies du XX<sup>e</sup> siècle; Stieglitz, Steinchen et leurs successeurs.
- 14 décembre au 14 janvier: Tendances actuelles au Québec: sculptures et photographies.



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 — 4<sup>e</sup> trimestre 1978  
Bibliothèque nationale  
du Québec.  
ISBN: 0382-5124

**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