



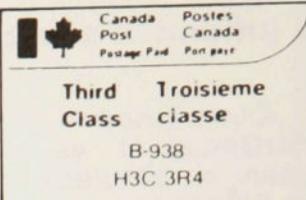
ateliers

Volume 7 n° 2.

Montréal, mars 1979

Sommaire

Lionel LeMoine FitzGérald	p. 1-2
Ivanhoé Fortier: sculptures modulaires	p. 3
1953-1960: Où va Borduas?	p. 4-5
Dominique Noguez ou le cinéma autrement	p. 6
Les expositions itinérantes du Musée d'art contemporain	p. 7
Calendriers	p. 8



Lionel LeMoine FitzGérald



Un artiste nord-américain⁽¹⁾

FitzGérald était homme à se créer pour lui-même un univers dans le temps comme dans l'espace. Il ne faut pas se laisser tromper par ce qu'on raconte sur sa timidité et son existence de reclus, car il aurait pu en être autrement si FitzGérald l'avait voulu. Il avait compris la nécessité pour lui d'une quête profonde et constante et avait reconnu, assez tôt, qu'il s'agissait d'un phénomène universel, auquel on pouvait s'attaquer aussi bien à Winnipeg qu'à New York, à Londres ou même à Snowflake. Il savait, de façon intuitive plutôt qu'analytique, que cette exploration ne lui laisserait aucun répit toute sa vie durant. Il plaignait ceux qui pensaient avoir trouvé la couleur dans l'arc-en-ciel.

Tout au long des quatre étapes de son évolution, FitzGérald garda les mêmes ambitions si difficiles à réaliser. Il voulait saisir l'essence même de ses sujets et rendre leurs forces et leurs valeurs internes sans voile ni supports extérieurs. À cette fin, il expérimentait continuellement, se débarrassant de tous les éléments artistiques susceptibles d'embrouiller son objectif. À maintes reprises, il a éliminé la couleur ou l'a réduite à quelques nuances; il a également obtenu une couleur lumineuse et travaillé avec des valeurs homogènes, créant un effet mat et unifié; à d'autres moments, il a adopté des contours nets et précis, qui s'opposent aux contours plutôt flous de ses masses antérieures. Bien qu'il ait retenu certains éléments précisionnistes dans toutes les oeuvres de sa maturité, FitzGérald n'a pas toujours conservé la surface lisse qui caractérise les précisionnistes. De fait, il lui est arrivé assez souvent d'opter pour un ensemble de crêtes obtenues grâce à des accumulations de peinture et formant des motifs de surface qui ne sont pas toujours directement reliés

aux objets dépeints. Ces crêtes apparaissent aussi dans ses oeuvres au crayon et à l'aquarelle, mais y sont traduites en éléments linéaires. Les meilleurs résultats sont, bien sûr, obtenus dans les oeuvres qui présentent très peu de recul dans l'espace et une concentration sur les tensions de surface et les modulations de couleurs subtiles. Ces éléments apparaissent également dans les oeuvres abstraites qui ne dénotent qu'un traitement délicat de l'espace à trois dimensions, comme la rupture des plans, et un intérêt bien précis pour les éléments linéaires et la modulation des couleurs.

Cette quête acharnée ne lui laissa aucun répit. En outre, il était gêné par une santé médiocre, par de lourdes responsabilités professionnelles et par un traitement modeste. Ces facteurs ont sans aucun doute été pour quelque chose dans ses longues périodes de mélancolie et de stérilité. Il se consacra néanmoins à ses intérêts formels pour la structure, la lumière et la ligne avec une honnêteté sans merci et une sensibilité croissante. Il connaissait la valeur de son oeuvre. D'année en année, il étudiait quelques objets familiers ou le paysage vu de sa fenêtre; ainsi, chaque fois qu'il reprenait le même sujet, il y faisait entrer encore un peu plus de compréhension intime et un peu moins de l'aspect extérieur. Il savait que l'oeuvre qui engage la sensibilité

"... est quelque chose de plus précieux que l'or, c'est le don qui vous est fait d'une meilleure compréhension de vous-même et de ceux avec qui vous vivez, c'est une joie plus vive éprouvée devant le paysage environnant et qui vous est donnée par quelqu'un qui a pris le temps d'approfondir un peu plus le sens des choses."

L'influence exercée sur son oeuvre par certains artistes européens²

Quels liens peut-on établir entre FitzGérald et les artistes européens du 19^e siècle et des débuts du 20^e? Peut-on déceler la marque d'une influence assez profonde?

À partir de leurs oeuvres, FitzGérald acquit avant tout l'assurance qui lui était nécessaire pour suivre ses propres idées et les traduire de la manière qui lui était personnelle. Il s'engagea dans l'étude des oeuvres des maîtres modernes de l'Europe, et lut, de leurs écrits, tout ce qui lui fut accessible. Il prit note, très consciencieusement, de tout ce qu'il y avait chez eux de valable ou de non valable. Il tira un certain nombre de conclusions se rapportant à ces courants modernes, conclusions que l'on trouve dans son journal, faisant la part des idées générales, mais s'intéressant surtout à celles qui pouvaient lui être de quelque importance au cours de sa carrière. Ce qu'avaient accompli ces hommes le confirma dans son propre jugement que la technique était secondaire par rapport à l'affirmation de l'artiste:

"Le fait de parcourir une si grande quantité d'oeuvres vous laisse dans un état dangereux et com-

me quasi perdu; il y en a tant et de tout ceci émerge le sentiment qu'un travail sérieux, accompli honnêtement, sans avoir recours aux trucs de technique, demeure toujours la chose importante, comme cela a toujours été. La technique se confond avec tous les éléments qui sont plus grands qu'elle de sorte que l'on ne peut la retrouver qu'en regardant le tableau du point de vue du peintre."

Prise dans son ensemble, leur oeuvre imprima dans son esprit la nécessité de l'unité dans l'oeuvre d'art:

"J'ai éprouvé très fortement, durant mon voyage, le sentiment qu'il convient d'unifier tous les éléments d'un tableau pour aboutir à une création. Le tableau, cette chose vivante, une grande idée constituée d'une foule de détails qui viennent tous se subordonner à l'ensemble."

Le plus important, toutefois, c'est que ces oeuvres le renforcèrent dans l'idée que chaque artiste doit pouvoir exprimer ses idées personnelles:

"Je suis persuadé, finalement, que chacun de nous doit poursuivre son idée telle qu'elle se présente et tenter de parvenir à une solution de cette manière, comme le firent, à notre sens, tous ces grands hommes. C'est une source d'inspiration bien grande de voir toutes ces oeuvres de la manière dont elles ont été créées, mais il n'y a d'inspiration que parce que ces hommes suivirent leur chemin comme ils l'entendaient."

L'idée qu'il exprime ici est la principale leçon qu'il tire de l'enseignement de toutes ces grandes écoles, de tous ces personnages: chacun doit pouvoir représenter ses idées propres de la manière qui lui est propre. Qu'il se livre à l'éloge des dessins et des tableaux de Seurat, ou de la forme chez Cézanne, ou de l'atmosphère chez Turner, la conclusion de FitzGérald reste la même:

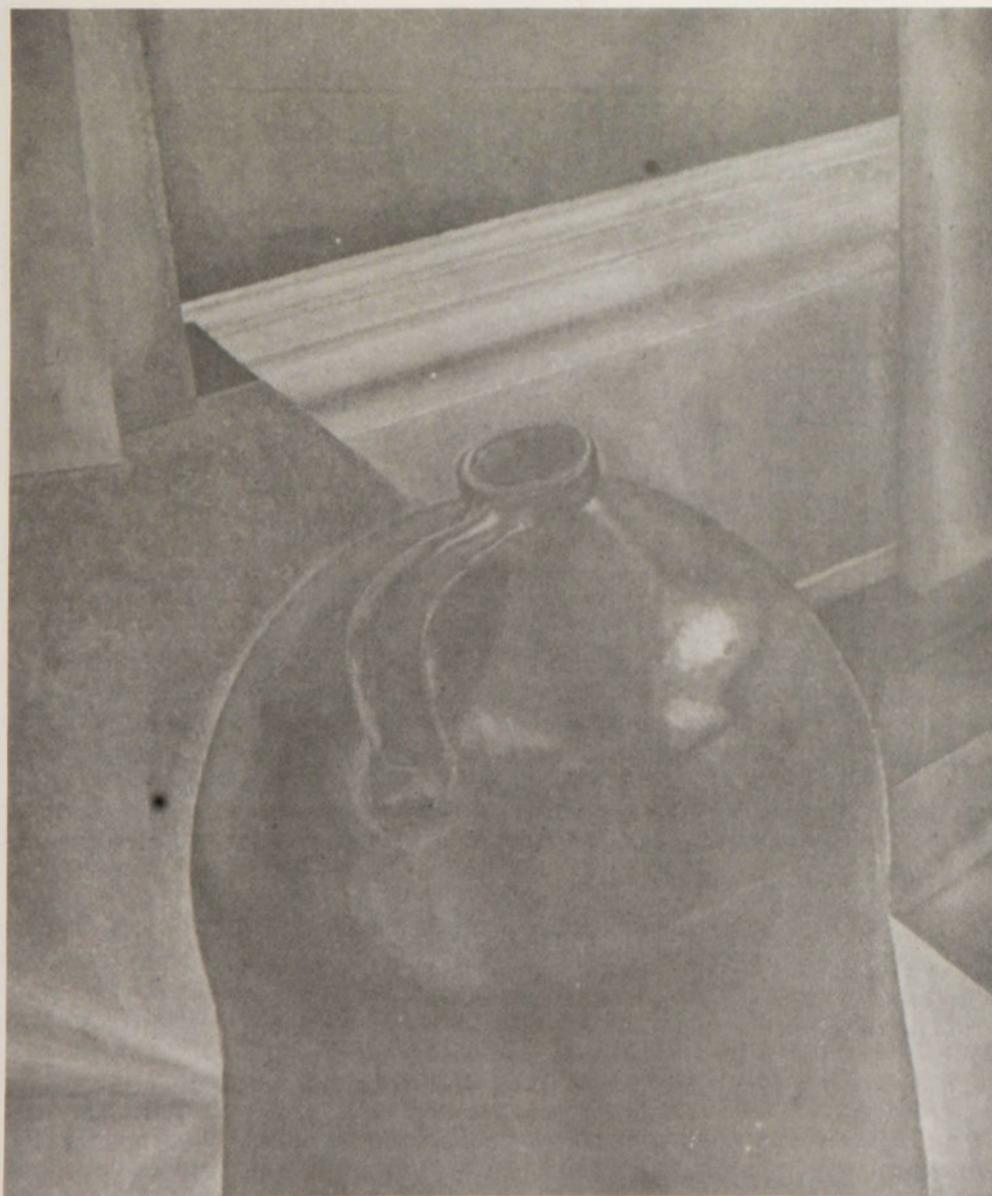
"Tous ces grands hommes semblent avoir accompli automatiquement ce qu'ils devaient faire au moment où il fallait le faire, et ceci avec une telle aisance apparente qu'on dirait que tout cela a simplement poussé là de cette façon."

C'est par ce message que FitzGérald atteint à la grandeur. Car lui aussi, dans plusieurs de ses oeuvres et sans le moindre effort apparent, a eu le don de «faire automatiquement ce qu'il avait à faire au moment propice». Après avoir étudié les grandes oeuvres européennes, il est certain qu'il acquit cette confiance en soi qui lui permit de créer selon son style. Inconsciemment, il lui arrivait de s'inspirer d'elles, mettant généralement en pratique les conclusions qu'il avait pu tirer de son contact avec les maîtres d'Europe, surtout en ce qui regarde la technique, l'unité et le message. Quant aux traces d'une influence directe, elles ne sont décelables que dans certaines de ses études, celles qui sont traitées à l'aquarelle, au pastel et au graphite. Toutes les grandes toiles, qu'il exécuta après son voyage de 1930, sont nettement des oeuvres personnelles.

Notes:

- 1) Texte de Anne Davis, extrait du catalogue d'exposition, p. 66.
- 2) Texte de Patricia E. Bovey, également extrait du catalogue d'exposition, p. 101.

couverture:
La maison du docteur Snyder, 1931
Huile sur toile
74,9 x 85,1 cm

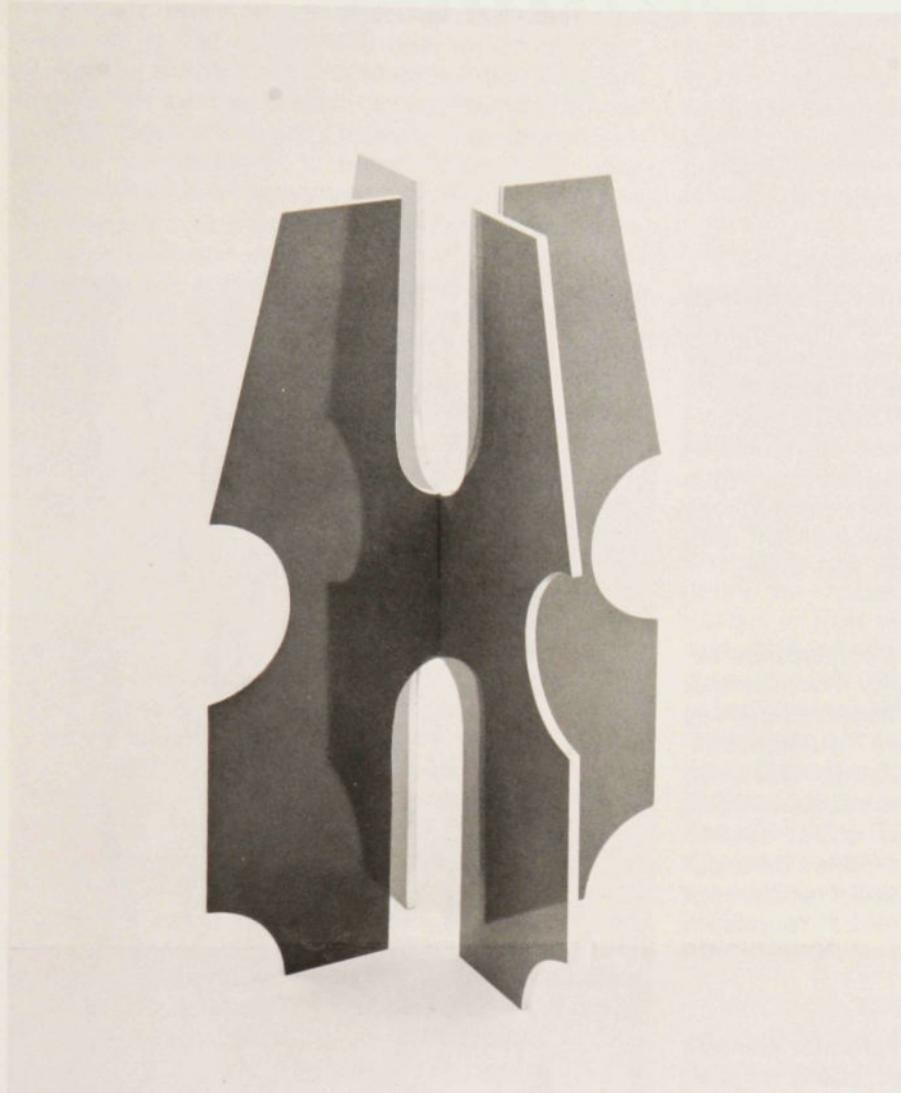


Jarre, 1938
Huile sur toile
61,3 x 53,9 cm
Coll. Winnipeg Art Gallery

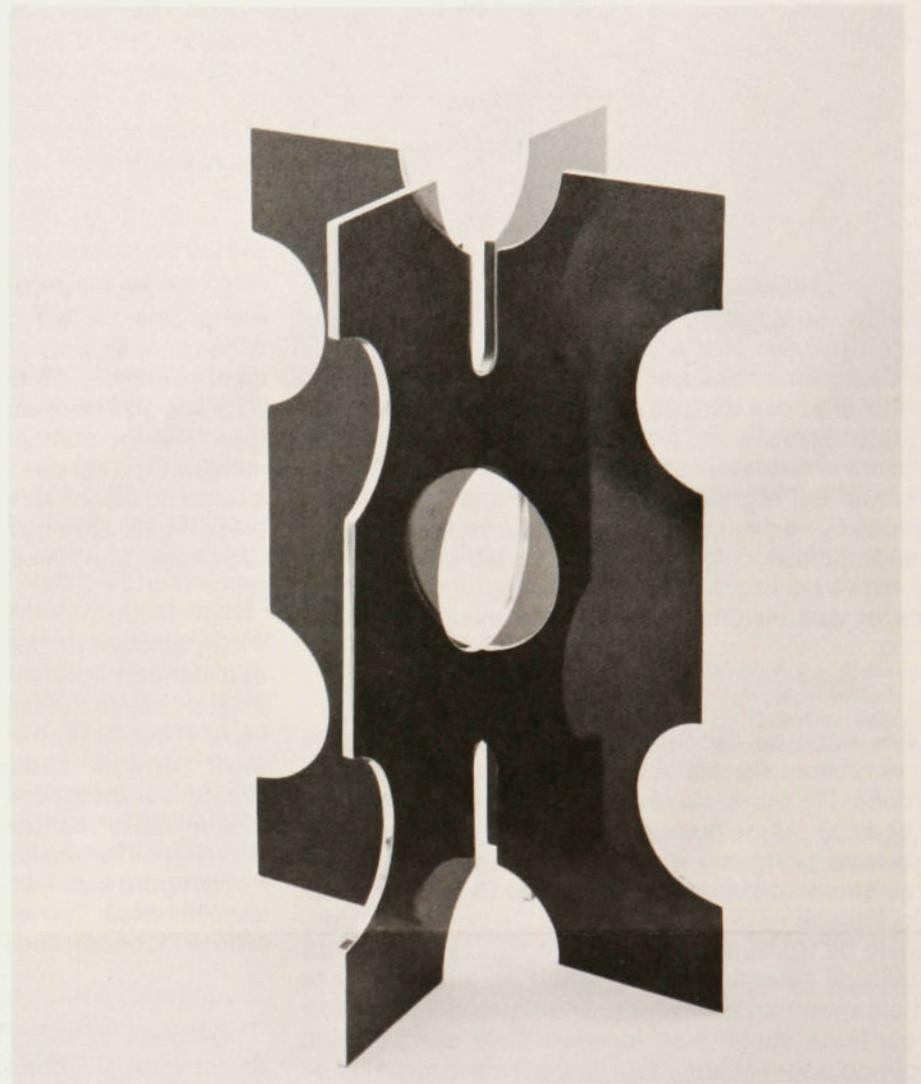
Biographie de Lionel LeMoine FitzGérald

- | | |
|-----------|---|
| 1890 | Naissance de Lionel LeMoine FitzGérald, le 17 mars à Winnipeg. |
| 1904-1911 | Quitte l'école pour se trouver un emploi comme courtier de bourse où il resta jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. |
| 1911 | Prend des cours du soir avec A.S. KESZTHELYI et expose pour la première fois à la Bibliothèque publique de Winnipeg. |
| 1912 | Épouse la chanteuse Félicia Wright. |
| 1913 | Présente un tableau à l'Académie royale des arts du Canada. |
| 1921-1922 | FitzGérald se rend à New-York pour étudier à l'Art Students League. |
| 1924 | Commence sa carrière d'enseignant à la School of Art. |
| 1929-1949 | Est à la direction de la School of Art. |
| 1947-1949 | A obtenu un congé de l'école et peint en Colombie Britannique. |
| 1949 | Donne sa démission de l'école. |
| 1952 | L'Université du Manitoba rend honneur à l'ancien directeur de la School of Art en lui décernant un diplôme honorifique. |
| 1956 | FitzGérald meurt le 5 août 1956. |
| 1957-1958 | Exposition commémorative et rétrospective organisées par la Winnipeg Art Gallery et la Galerie Nationale du Canada. |

IVANHOÉ FORTIER: sculptures modulaires



Ivanhoé Fortier
"Sans titre", 1977
Aluminium, peinture émaillée
45,5 x 21 x 21 cm
Coll. Maribelle et Jacques Garand



Ivanhoé Fortier
"Sans titre", 1977
Aluminium, peinture émaillée
Coll. de l'artiste

Depuis qu'Ivanhoé Fortier opta pour la sculpture au début des années '60, celui-ci expérimenta à la fois divers matériaux, le métal, la pierre, le bois, en privilégiant l'un d'eux à un moment ou l'autre de sa production. Il s'intéressa en particulier à la nature même de la matière utilisée et aux potentiels qu'elle représentait. Chacun des matériaux possédant ses qualités propres offrait des possibilités différentes. Fortier s'employa ainsi à exploiter, par exemple, les effets de texture que permettait entre autres la pierre, avec des œuvres telles que "Architecture" (1969) et "Environnement" (1969), le bois, avec ses "Architecture" de 1966 ou ses reliefs d'acajou intitulés "Le voyageur de l'espace" (1970). D'autre part, le matériau lui-même allait déterminer dans une grande mesure la forme de l'œuvre: la pierre devait donner des sculptures plutôt massives, présentant un volume plein, alors que le métal offrait des compositions aérées et des volumes ouverts.

Ces différents aspects marquent encore les œuvres récentes

d'Ivanhoé Fortier. Ses sculptures, se présentant presque exclusivement sous deux formats (les petites ayant servi de modèle aux grandes), apparaissent avant tout comme des structures légères et ouvertes. Elles sont constituées de deux feuilles d'aluminium, plus ou moins épaisses selon le format de la sculpture, épousant la même forme découpée et symétrique, et s'imbriquant perpendiculairement l'une dans l'autre en leurs centres. Ce type de structures composées d'éléments semblables avait déjà été exploité par Fortier et se retrouve dans des œuvres antérieures comme "Trois oiseaux" de 1964 (dans ce cas, il s'agit de trois éléments seulement) et la série des "Famille sublunaire" (1968). Dans les œuvres actuelles, la préoccupation dominante concerne l'exploitation du phénomène de réflexion et des effets de transparence qu'il peut produire. Un fini lisse et brillant, obtenu par la cuisson de la peinture recouvrant les surfaces, permet aux parois de se refléter l'une dans l'autre. L'image de la paroi réfléchie donne alors l'illusion qu'il s'agit de sa contrepartie vue par transparence.

Notons que l'utilisation de la couleur présente ici un certain intérêt; alors que celui-ci vient affirmer l'opacité de la surface en la couvrant de façon uniforme, en même temps le lustre du fini, permet la réflexion et crée un effet de transparence. La couche de peinture joue ainsi un rôle antithétique: tout en cachant matériellement la surface, elle est illusoirement révélation d'une autre réalité. Dans la même perspective, l'emploi du matériau s'effectue de manière équivoque, puisque le métal présente aussi un double aspect. De par sa nature même, l'aluminium se définit en tant que matière résistante et opaque, cependant, de par son traitement, elle prend un caractère de fragilité et de transparence. En effet, non seulement une impression de transparence est obtenue grâce au lustre des surfaces mais l'utilisation du métal, sous forme de feuille, confère aux compositions une apparence de grande légèreté.

D'autre part, ces œuvres suscitent encore une autre remarque. La sculpture est de par sa spécificité une œuvre tridimensionnelle. Aussi en principe, et à la différence de la

peinture, elle ne peut être saisie totalement d'un seul point de vue. Le spectateur ne peut avoir une appréhension totale de l'œuvre sculpturale sans en faire le tour. Ici pourtant les jeux de la réflexion peuvent révéler illusoirement l'œuvre dans son entité. De plus, les surfaces dans ces œuvres tiennent du tableau, puisque comme celui-ci, elles rendent la représentation d'une tridimensionnalité. D'ailleurs ces sculptures ne se situent-elles pas plus au niveau d'une organisation de plans qu'au niveau d'une exploitation du volume? Nous pourrions ajouter que non seulement chacune des œuvres prend possession d'un certain espace mais en même temps crée un espace illusoire.

Ces quelques réflexions semblent se dégager de cette production récente où, l'ensemble des pièces constituent les multiples images d'une même préoccupation.

RÉAL LUSSIER

1953-1960: Où va Borduas?

par France Gascon

Celui qui aura vu l'exposition "Trentenaire du Refus global" ou aura assisté à quelques re-crétions récentes de l'épopée automatiste sait d'où vient Borduas en 1953. Les historiens de l'art ne sont plus les seuls à pouvoir citer des extraits de *Refus global*, rassembler quelques noms de ses signataires, expliquer comment se faisait un tableau automatiste, ou encore, parler de la ferveur qui régnait dans ces réunions animées par Borduas où se discutaient le surréalisme, l'anarchie, la "grande noirceur" et la peinture. Le tableau de l'époque est vivant et grâce à l'effort conjugué des sociologues et des historiens de l'art, de mieux en mieux connu.

À la suite de l'époque automatiste, dès 1954, le même tableau s'entache de zones d'ombres. "L'école Borduas" (1), autrefois réunie autour d'un même combat et d'une même peinture, se désolidarise. Du coup, l'éclairage porté sur l'activité des peintres et leur milieu semble plus difficile à ajuster. Et le tableau de cette époque reste encore à faire. De la même façon, l'oeuvre de Borduas entre 1953 et 1960 est privée de l'amplitude retentissante qu'aurait pu lui conférer la participation à un mouvement artistique déterminé et à un contexte social bien localisé. Cela constitue un problème pour l'observateur, qui est alors forcé de se replier sur ce qui reste: l'itinéraire singulier de Borduas.

Malgré la notoriété de Borduas, et malgré celle de ses tableaux noirs et blancs de Paris, nous persistons à croire que nous ne savons pas encore aujourd'hui où va Borduas quand il quitte le Québec en 1953; à cette question nous ne pouvons que répondre: Provincetown (été 1953), New York (septembre 1953 - septembre 1955), Paris (septembre 1955 - février 1960).

Au-delà de cette réponse, il y a quelques hypothèses, quelques synthèses adéquates (2) et aussi le précieux fil continu de l'oeuvre que François-M. Gagnon vient de retracer (3), autant de démarches qui nous aideront à reconstituer la séquence new-yorkaise et parisienne, séquence vierge puisqu'on ne la désigne encore que par ses topos (New York et Paris). Nous questionnerons ce découpage arbitraire, spatio-temporel, qui nous lègue une "période new-yorkaise et parisienne" et nous tenterons de voir de l'intérieur à quoi il correspond.

Ruptures et engagement

Une période ainsi nommée risque de nous mettre à la remorque des déplacements effectués par un artiste d'un pays à un autre et d'un continent à un autre. La frontière du Québec quand elle est traversée n'a pas une valeur en soi qui lui permette d'ouvrir automatiquement une nouvelle séquence dans la production d'un peintre. Plus décisive nous semble la réaction de Borduas à son renvoi de l'École du Meuble: "Ce congé tentateur me hante. Il répond à un vieil écho: ENFIN LIBRE DE PEINDRE". (4)

Le déplacement à New York et Paris participe de ce même désir de l'artiste de se consacrer uniquement à la peinture et, pour le faire sérieusement, de se doter de meilleures conditions de travail. Borduas se déplace parce qu'il souhaite l'éloignement, l'autonomie qu'il fournit et les contacts stimulants avec de nouveaux milieux. Ce n'est pas sans difficulté que Borduas arrive à cette décision car elle implique aussi des sacrifices personnels. Quoiqu'il en soit, le déracinement sera désormais une des conditions de son existence.

En quittant le Québec, Borduas s'échappe du milieu sur lequel *Refus global* a fait l'effet d'une bombe. Effet ou cause, l'éloignement lui fera aussi liquider des liens féconds entretenus autour de l'automatisme avec Fernand Leduc (1955) et Claude Gauvreau (1958). La correspondance qui retrace ces ruptures en chaîne nous montre bien l'étranger qu'est devenu Borduas et l'absence de valeurs communes dans cet ex-égrégoré automatiste. Tout a basculé rapidement dans le passé. Les dettes sont exclues. Les retours en arrière inconcevables. "Le passé est emmerdant" (5).

On peut, d'ores et déjà, poser un premier élément de réponse à notre question initiale: "libéré" et (c'en est le revers) seul, Borduas de 53 à 60 va à la peinture. Sa production picturale et la poursuite de celle-ci a déclassé toutes les autres préoccupations. Elle est le centre et le sens d'une existence, ce qui relègue à la périphérie (et retarde effectivement (6)) les effets d'une insertion dans un milieu autre, en l'occurrence un milieu "fort", celui auquel on identifie New York: l'expressionnisme abstrait de Pollock, de Kline, de Gottlieb.

Une fois établie l'importance du travail pictural pour Borduas à cette époque, il devient nécessaire d'articuler la séquence new-yorkaise et parisienne autour de sa peinture. Si on refait l'enchaînement des séquences depuis Saint-Hilaire et Montréal jusqu'à New York et Paris, on indique généralement que la production de Borduas passe des devoirs d'écoliers à des oeuvres plus originales, passe du figuratif au non-figuratif (7), du surréalisme (ou cubisme (8)) à l'automatisme. Puis, de là... voici qu'apparaît la séquence new-yorkaise et parisienne et subitement que le vocabulaire employé pour classer les différentes périodes change de catégorie. Si auparavant les termes employés rendaient compte de la peinture elle-même (exemple: "automatisme", "surréalisme") ils font maintenant référence à la géographie ("new-yorkaise", "parisienne") ou ils ont recours aux paroles de Borduas lui-même ("un bond simplificateur", "ordre exorbitant", "toiles cosmiques").

Confrontation virtuelle

L'absence de mots pour la désigner ou le fait de l'avoir laissée à ses propres mots nous prévient de la difficulté qu'il y a à identifier la dernière période de



P.E. Borduas
"Neiges d'octobre", 1953
huile sur toile, 50,5 cm x 40,5 cm
Coll. Musée d'art contemporain



P.E. Borduas
"Cheminement bleu", 1955
huile sur toile, 147,5 cm x 114,5 cm
Coll. Musée d'art contemporain

Borduas. Il serait alors tentant de substituer à cette identification les résultats d'une confrontation avec la peinture de Pollock et de Kline. La confrontation qui serait proposée alors serait la suivante: la peinture de Borduas a été, à Provincetown, New York et Paris, tentée par le geste, l'action painting et la "all-over composition" mais Borduas n'a pas pu mener ces propositions là où elles devaient le mener (entendez: là où elles ont conduit Pollock et Kline c'est-à-dire à une peinture dont l'espace est non-focalisé et non-hiérarchisé).

Vue avec des yeux américains, l'évolution de l'oeuvre de Borduas semble accuser des retards et des retours: elle prend ses sources dans le cubisme et le surréalisme et elle s'achemine vers un art minimal, sans accéder pleinement à cette dernière proposition "minimale" et sans se départir complètement de ses influences formatrices. Cet emploi du paramètre américain, en vue d'évaluer l'oeuvre de Borduas, nous apparaît discutable. Cependant, il faut reconnaître que ce paramètre, une fois utilisé, permet de mettre en relief la persistance et la fidélité à elle-même, l'intégrité en somme, et de les faire apparaître comme des traits essentiels de l'évolution de l'oeuvre de Borduas. La rupture brutale et triomphante (9) de Pollock par rapport à la représentation de l'espace héritée de la Renaissance est une expérience esthétique qui se situe aux antipodes de celle éprouvée par Borduas. Dès lors, il ne nous est plus possible de confondre l'aventure "révolutionnaire" de Pollock avec la démarche analytique et auto-référentielle de Borduas.

L'oeuvre

Le fil de l'oeuvre de Borduas ne connaît pas l'ellipse: il reproduit tous les incidents de parcours rencontrés, leur effet sur la forme antérieure, leur effet sur la forme ultérieure, leur intégration ou leur rejet (10). On aperçoit aussi, suivant ce fil de l'oeuvre comme une ombre, la clarification d'un projet qui, lui aussi, n'a rien en commun avec les préoccupations de Pollock.

Ce projet est la suggestion d'un espace qui convienne à la nouvelle matérialité de l'oeuvre que Borduas vient de découvrir: un espace qui s'ajustera de plus en plus à la surface plane du tableau et qui ne s'en échappera qu'au gré de la trace colorée laissée par le pinceau, la spatule ou le couteau. Borduas entretient cette ambivalence (double valeur): la composition et les effets du tableau reposent à la fois sur un plan redressé parallèle au spectateur, et sur un plan orthogonal dirigé vers le spectateur, avançant vers lui et le sollicitant (l'imaginaire, le "signe", l'illusion sont là). Tel que la réduction moderniste le commande, le plan parallèle impose sa planéité, et, en plus, chez Borduas, invoque des notions de haut et bas, gauche et droite. Le plan orthogonal invoque les notions de devant et derrière et parle en ces termes. Les notions de haut, de bas, de gauche et de droite sont les références ultimes au cadrage et par là, au tableau-spectacle encadré... à la différence de ce souvenir que le spectacle est maintenant une représentation de ses conditions, c'est-à-dire, dans les termes du peintre, des points de contact entre le plan orthogonal et le plan parallèle. Narré, le spectacle est ainsi:

En trois temps

1953. Provincetown. La tache, de trace immédiate du geste, agglomérée et amoncelée dans le centre du tableau qu'elle était en 1948, va s'étendre jusqu'aux limites du tableau en les excédant parfois à certains endroits. Le plan va littéralement aplatir et étirer la tache qui se confondra avec les vecteurs haut-bas et gauche-droite. Les vecteurs sont clairs quand ils s'affichent devant et au centre du tableau; ils sont flous et hachurés quand ils sont derrière et à la périphérie.

1953-1955. New York. L'effet devant-derrrière ne se joue plus dans l'endroit privilégié que constitue le centre du tableau mais est distribué en plusieurs endroits sur la surface, presque partout. Devant, derrière, devant, derrière, devant, etc., comme dans un tissage. La trame en est quelquefois tendue, quelquefois relâchée, ce qui occasionne des pleins et des

déliés, ce qui fonde des motifs ici et là. Le motif unique, une fois éclaté, se multiplie et est redistribué dans le plan. Liée au motif, l'oblique reparaît.

1955-1959. Paris. La tache se fait ici le reflet le plus exact de l'instrument dont la taille a grossi. La direction de la tache suit respectueusement (tout en restant à main levée) les vecteurs haut-bas et gauche-droite. Ces vecteurs dont nous notons la présence depuis la peinture de Provincetown sont de plus en plus clairement mis en évidence par Borduas. Quelques effets liés à la tache sont produits par l'utilisation d'une plus ou moins grande quantité de médium (huile): quand il y en a peu la tache semble grattée sur la surface, quand il y en a beaucoup et que la main s'éloigne brusquement de la surface la tache fait une traînée épaisse subitement rompue. Quand les deux vecteurs, l'horizontal et le vertical, se rencontrent en un point, la géométrie borduasienne et la large spatule notent un carré. Si l'oblique reparaît, elle ne le fait qu'une fois par tableau de manière hirsute.

Dans ces toiles, les taches se déplacent ou vers le centre, ou vers la périphérie en rasant les limites haut-bas-gauche-droite du tableau. Elles ne sont jamais à la fois dans le centre et dans la périphérie. Les deux endroits qui ont été stratégiques pour Borduas depuis, entre autres les gouaches surréalistes, sont pointés, un à la fois.

Les étapes qui mènent de devant à derrière sont bien distinguées sur la surface même du tableau. Chaque qualité de tache, opaque (noir), semi-opaque (brun), transparente (couleur + blanc) et lumineuse (blanc), indique un jalon de la traversée devant-derrrière du tableau. Entretemps, le tableau se présente de plus en plus comme un contre-jour: la lumière (le blanc) est de plus en plus franchement derrière et l'opacité (le noir) obstruant tout, franchement devant. La fenêtre de la Renaissance (celle qu'on reproche à Borduas d'avoir conservée parce qu'elle le range dans la tradition, maintenant décriée, qui veut qu'un tableau soit une fenêtre sur le monde)... Cette fenêtre de la Renaissance est là mais représentée et contenue dans le tableau — n'est-ce pas là le procédé et le sens du contre-jour?

Il n'est pas étonnant qu'au bout d'un tel itinéraire la couleur disparaisse. "La lumière mange la couleur". Nous n'avons pas mentionné la couleur quand il y en a, comme c'est le cas dans la production de Provincetown, parce que la couleur n'a pas de fonction dans le système pictural de Borduas et cela parce qu'elle ne peut s'insérer dans le contre-jour qui ne fait qu'indiquer des positions par rapport à une source lumineuse. En d'autres termes, la notion de couleur est incompatible avec le jeu devant-derrrière que Borduas fait jouer aux formes qu'il met en scène. Une couleur chez Borduas ne vaut que pour sa plus ou moins grande opacité, relative à l'opacité des autres taches.

Épilogue et suite

Double art de représentation que celui de Borduas. Il est comme celui de Pollock ou de Mathieu art gestuel, donc art de la représentation du geste qui est à l'origine de l'accident et de sa trace. La tache est le signe immédiat, le symptôme (au sens de Pierce), de ce qui l'a causée: poignet, main, mouvement, instrument, médium, rencontre de la surface. La tache joue aussi un jeu avec ce que le tableau offre: une planéité, un cadrage et une épaisseur. Ce jeu est le deuxième niveau de représentation de Borduas. Et au cas où nous ne le saisirions pas, Borduas nous a tout clarifié dans les noirs et blancs, qui ne sont que l'explicitation des tableaux antérieurs. Il n'y a de progression que dans la boucle.

Borduas n'a pas voulu brouiller les pistes. Sa peinture dit le besoin de se dire. En ces temps de déconstruction brutale et spectaculaire pouvons-nous encore juger légitime une démarche qui par sa clarté et sa progression régulière relève de la didactique... et dont nous n'avons pas d'exemple américain? Il faudrait regarder de près. C'est notre histoire.



P.E. Borduas
"Sans titre (no 58)", (1959?)
huile sur toile, 61 cm x 50 cm
Coll. Musée d'art contemporain

NOTES:

1. C'est ainsi que furent parfois désignés les automatistes dans les journaux de l'époque. Cf. Tancredé Marsil, "Les Automatistes. L'école Borduas", *Le Quartier latin*, 28 février 1947; "Commentaires sur "l'école Borduas" exposant à Paris", *La Presse*, 1^{er} juillet 1947.
2. Pour la période 53-60, retenons: Françoise Cloutier-Cournoyer, "Espace cosmique et matière dans l'oeuvre de Borduas", *La collection Borduas du Musée d'art contemporain*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976; Charles Delloye, "Témoignage", *Borduas 1905-1960*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1961; relisons Claude Gauvreau, "L'épopée automatiste vu par un cyclope", *La Barre du jour*, Montréal, janvier-août 1969.
3. François-M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Éditions Fidès, Montréal, 1978.
4. Paul-Émile Borduas (1949), *Projections libérantes*, Éditions Parti pris, Montréal, 1974, p. 23.
5. En exergue à Claude Gauvreau, article cité, *La Barre du jour*, p. 48.
6. En 1953 Borduas ignore Hoffman à Provincetown, voir à ce sujet François-M. Gagnon, op. cit.; Borduas affirme en 1954 qu'il n'y a pas de milieu artistique à New York et que la technique est l'élément primordial de la peinture américaine, cf. Rodolphe de Repentigny, "Chez Borduas à New York", *L'Autorité du peuple*, 6 février 1954, p. 7, article cité par François-M. Gagnon, op. cit.
7. On pourra préférer à celle-ci la formulation, plus fine, de Claude Gauvreau: "d'un non-figuratif absolu pour aboutir parfois au début à un figuratif imaginaire", article cité, *La Barre du jour*, p. 55.
8. "Les gouaches, de 1942, que nous croyions surréalistes, n'étaient que cubistes. Il a fallu cinq ans pour le voir." Paul-Émile Borduas, "Questions et réponses", *Le Devoir*, 9 et 11 juin 1956. Article reproduit dans Evan H. Turner et coll. *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, 1962, pp. 51-53.
9. Ne parle-t-on pas du "Triumph of American Painting". D'où qu'on la prenne, la confrontation sera inégale. Borduas ne peut pas renverser à lui seul une victoire déjà acquise.
10. Ne sera que passagère l'adoption des "dripping" de Jackson Pollock, celle du noir-blanc produisant un effet de surface réversible, venu de Franz Kline et enfin, celle de la monochromie de Yves Klein. Notre analyse qui suit, montre qu'on a pas à tenir compte de ces annexions ponctuelles et momentanées à un domaine pictural dont l'enjeu est ailleurs.

F.G.

DOMINIQUE NOGUEZ OU LE CINÉMA AUTREMENT

collaborateur spécial
Normand Biron

Agrégé de philosophie, normalien, maître-assistant d'esthétique à l'université de Paris 1 (Sorbonne), Dominique Noguez a déjà été professeur-adjoint de littérature française à l'université de Montréal et, pendant cette période, il a fait paraître des *Essais sur le cinéma québécois* aux éditions du Jour. Il vient de publier un livre sur le *cinéma autrement* (10/18), et c'est à ce propos que nous l'avons rencontré.

N.B.

Dominique Noguez, vous avez donné comme titre à votre récent livre d'essais — car c'est bien de cela qu'il s'agit — *Le cinéma, autrement*.⁽¹⁾

Pourriez-vous brièvement nous dire ce que recouvre ce titre?

D.N.:

Il ne faut pas se leurrer: il y a au moins deux cinémas. Un cinéma de distraction, narratif, produit et diffusé comme une marchandise qui doit toucher de telle façon tel genre de clientèle, être rentable, etc. Et un cinéma fait de façon plus artisanale, sans souci de rentabilité et même, dans un premier temps, de public, où il s'agit, pour un créateur, de faire en toute liberté ce qui l'intéresse: le film est alors l'équivalent du tableau pour le peintre, du poème pour l'écrivain. Bien sûr, entre ces deux pôles, on trouve une multitude de cas intermédiaires (certains films dits "d'art et d'essai", les films de Robbe-Grillet ou de Marguerite Duras...). Ce que je veux dire d'abord, c'est que la deuxième forme de cinéma n'est pas moins digne du nom de cinéma que la première, au contraire: il s'agit encore de cinéma, mais *autrement* (autrement fait, autrement diffusé, autrement conçu, autrement reçu). Cela dit, je parle aussi beaucoup de la première forme de cinéma dans ce livre (*Le Satiricon*, 2001, *Woodstock*, etc): l'adverbe "autrement" a alors un autre sens: il s'agit de *parler* autrement de ce cinéma. Ne serait-ce qu'en considérant la critique cinématographique comme un genre littéraire, où tout est permis, le pastiche, la fantaisie, le dialogue, l'humour. Pour moi — et en cela je m'écarte un peu de mes petits

camarades des *Cahiers du cinéma* ou de mes amis sémiologues —, écrire sur le cinéma, c'est d'abord *écrire*. Chaque page, chaque ligne, doit être claire, "plaire et toucher", et mériter le même genre de respect ou d'irrespect qu'un plan de cinéma.

N.B.:

Vous affirmez, dès les premières lignes de vos "Introïts et credos", que la (re)mise en question du réalisme pourrait bien dominer la réflexion des créateurs dans les années à venir...

D.N.:

Oui. Le mot "réalisme" est un de ceux que j'essaie de clarifier une fois pour toutes, à partir de Zola, Brecht, etc. Il me sert aussi, dans le texte le plus ancien de ce livre, à désigner de façon globale le type d'oeuvres dont le cinéma d'avant-garde s'écarte nécessairement le plus: celles qui jouent lourdement de l'impression de réalité, qui masquent leurs partis-pris esthétiques, leur travail formel. Et j'opposais à ce "réalisme" un parti-pris contraire de musicalisation ou de rapprochement avec la peinture. Cela dit, j'admire un certain nombre de grands films "réalistes" de l'histoire du cinéma (parmi lesquels quelques films québécois, d'ailleurs).

N.B.:

Quels rapports établissez-vous entre "cinéma" et "politique"?

D.N.:

Vaste problème. J'y consacre plus de trente pages et je ne peux vous répondre d'un mot, ou seulement en disant que tout film est politique, même et surtout par ses silences sur la politique. Je voudrais ajouter que le problème se pose aujourd'hui un peu autrement qu'il y a encore cinq ans: j'ai participé récemment à des sortes d'États-généraux des groupes de cinéma militant et des coopératives de cinéma "expérimental", à Paris. Ce qui frappait, c'était l'attention que prêtaient soudain aux recherches formelles des "expérimentalistes" les cinéastes militants qui n'avaient auparavant que mépris et injures pour ceux qui pensent que le cinéma est aussi et d'abord une forme de création, d'art, qui

passé par le plaisir et n'a pas nécessairement à être *utile*. Créer des formes en toute liberté, cela est *aussi* politique que filmer une grève: c'est une façon tout aussi subversive de postuler une société *autre*, une société d'individus créateurs, libres, sans censure et sans tabous.

N.B.:

Dominique Noguez, imaginons que sur une enseigne lumineuse — pourquoi pas rue Sainte Catherine? — on voit apparaître tour à tour "avant-garde" et "néo-décadence". Ne risque-t-on pas, par un moment d'inattention ou de trop forte attention, de confondre ces deux "réclames"?

D.N.:

Je ne crois pas que ce soient des réclames. "Néo-décadence" est un terme que j'ai proposé en 1974 pour désigner un certain nombre de films comme ceux de Carmelo Bene, de Werner Schroeter, de Philippe Garrel — évidemment en référence à un certain esthétisme morbide et délirant caractéristique de la fin du XIX^e siècle. C'est une forme d'avant-garde. Il y en a d'autres.

N.B.:

Comment voyez-vous le cinéma à venir?

D.N.:

Je ne le vois pas. Je ne veux pas le voir. Du moins pas encore. Les grandes oeuvres doivent nous surprendre, être inattendues. J'espère donc que nous verrons dans l'avenir un cinéma que nous n'aurons pu prévoir. La beauté sera inimaginable, surprenante, ou ne sera pas. Gageons seulement que s'y déploiera ce qui, aujourd'hui, est négligé, occulté, refoulé.

N.B.

(1) Dominique Noguez, *Le cinéma autrement*, 10/18, 1977, 352 p.

Les expositions itinérantes du Musée d'art contemporain

Les expositions itinérantes sont pour le Musée une forme vivante de diffusion de ses oeuvres d'art. Elles permettent non seulement de rejoindre dans son milieu un public beaucoup plus vaste mais également d'ajouter un prolongement important aux activités internes d'exposition et d'animation de l'institution.

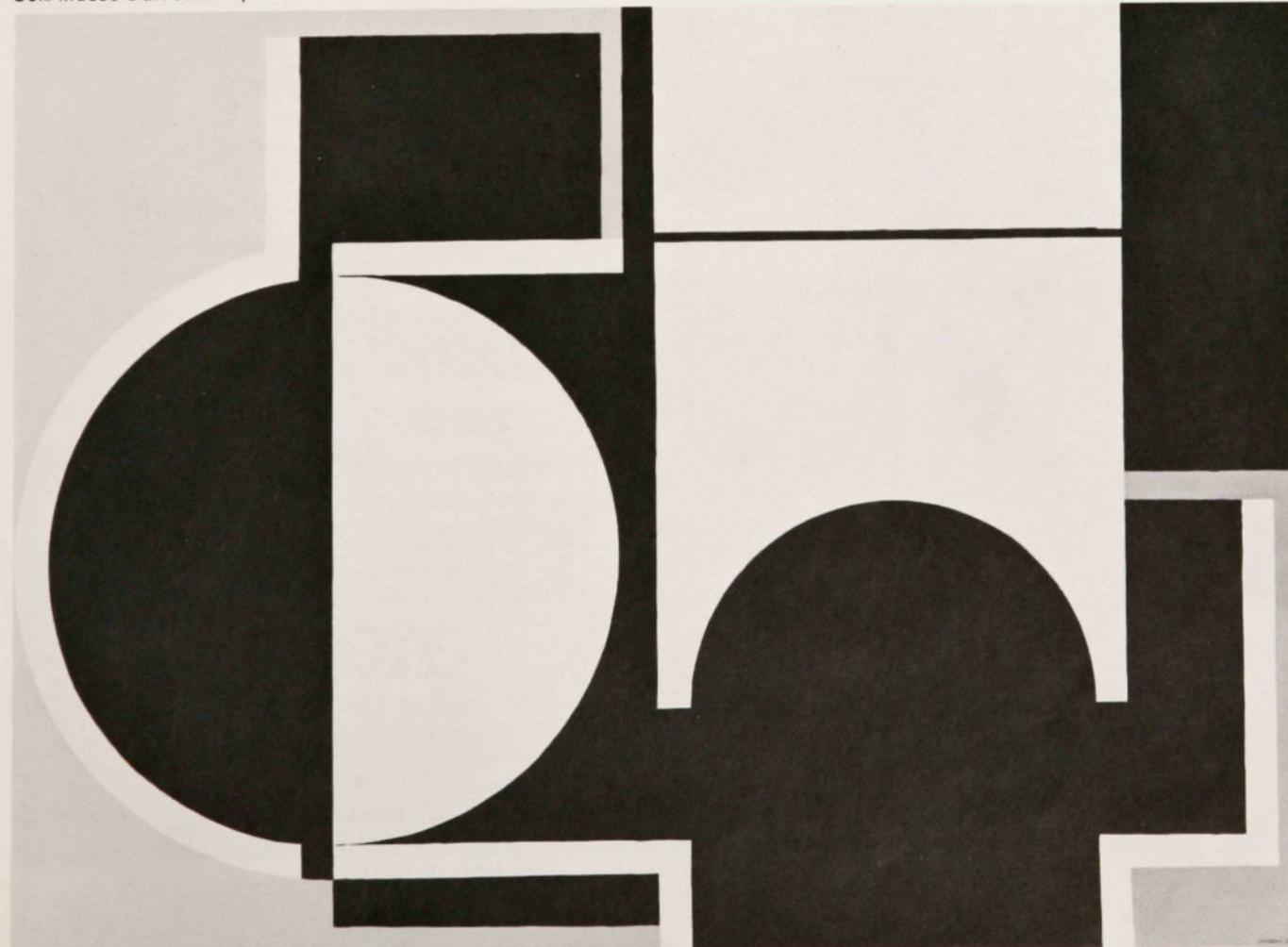
En effet, ces deux derniers services offrent aux Montréalais la possibilité de découvrir et de comprendre les différents aspects de l'activité artistique contemporaine. Cette occasion de communication directe, qui seule permet à l'oeuvre d'art d'acquiescer toute sa dimension et aux visiteurs d'en saisir pleinement le message, se devait donc d'être présentée aux québécois où qu'ils se trouvent, de façon à favoriser, même dans les régions les plus éloignées une meilleure compréhension et une appréciation plus grande d'un bien culturel collectif.

C'est dans cette optique que le Musée d'art contemporain mettait sur pied, en juillet 1976, un Service des expositions itinérantes. Comme institution d'état, le Musée d'art contemporain considère en effet comme l'un de ses devoirs de rendre accessible une partie de ses collections, ceci en mettant à la disposition des Musées et Centres culturels du Québec un ensemble d'expositions itinérantes. Grâce à cette initiative, le personnel du Musée souhaite également assumer pleinement son rôle didactique, de diffusion et de mise en valeur de l'art contemporain.

Dans un premier temps, le Service des expositions itinérantes a choisi d'adopter, à travers l'ensemble de ses présentations, une approche historique et thématique susceptible d'une part d'aider le visiteur à saisir les démarches et les options des artistes représentées, d'autre part de lui offrir de libres choix basés sur ses intérêts et ses inclinations.

Afin de mieux desservir les différents publics auxquels s'adressent ces expositions, le Service des expositions itinérantes a également créé deux champs d'activités complémentaires: un premier circuit

Denis Juneau
"Sans titre", 1969
Gouache sur papier
56 x 76,3 cm
Coll. Musée d'art contemporain

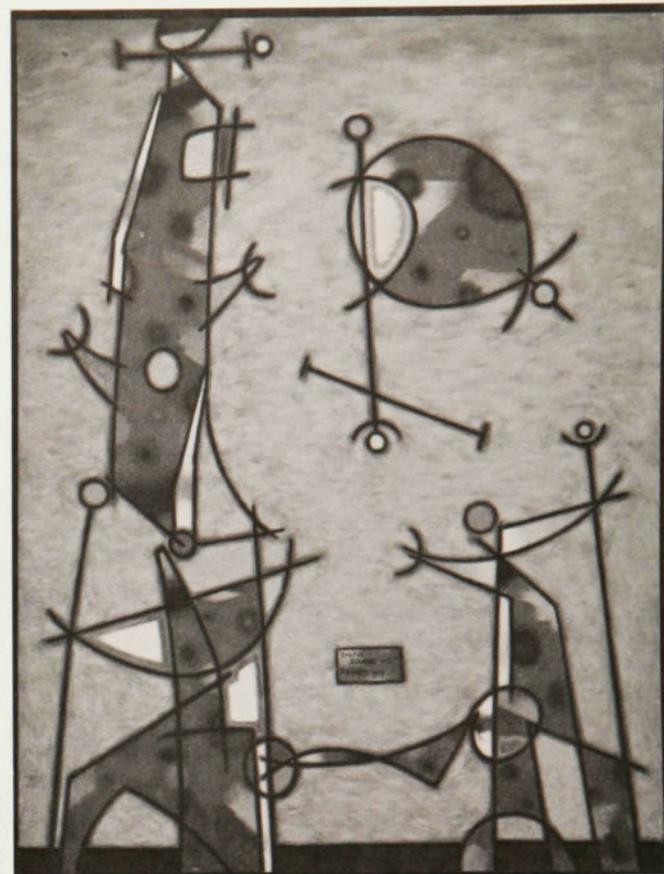


destiné aux musées et centres d'expositions du Québec, un second, aux Cegeps et Collèges de la région métropolitaine.

Enfin, compte tenu de la diversité des mouvements et des différentes disciplines, peinture, sculpture, estampe et photographie, représentées dans l'ensemble des expositions il nous est apparu important d'expliquer les thèmes proposés par l'utilisation d'un matériel didactique; c'est-à-dire en fournissant aux centres d'expositions une information exhaustive et précise, ceci sous deux formes complémentaires: l'audio-vision et le catalogue. L'audio-vision se caractérise par son accessibilité et son efficacité à traduire instantanément l'information que nous voulons diffuser. Cette documentation complète le propos élaboré dans la sélection des oeuvres et fait place à des artistes qui ne figurent pas dans l'exposition à cause des contraintes matérielles qui régissent l'élaboration des expositions itinérantes. Le catalogue, constitué de textes analytiques et critiques ainsi que de biographies d'artistes demeure essentiellement un ouvrage de référence que le visiteur peut conserver puisqu'il est mis à sa disposition de façon tout à fait gratuite.

Au mois de septembre 1979, le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain entreprendra sa quatrième année d'activités. Les trois premières saisons nous ont non seulement permis de rejoindre au-delà de 46 centres d'exposition et - Cegeps de la région métropolitaine mais surtout d'établir avec ces différents publics un contact fondamental, qui n'aurait pas été possible sans l'accueil et l'intérêt que ces communautés ont manifesté à l'égard de notre programme.

L'année 1979-1980 sera donc marquée à la fois par la poursuite de la mise en circulation des thèmes déjà existants et des modes d'animation déjà explorés ainsi que par l'introduction de nouvelles présentations. En province, les expositions "Abstraction lyrique en Europe", "la photographie de 1900 à 1950", "Tendances de la sculpture québécoise 1960-70" et "Nouvelle



Jean-Philippe Dallaire
"Calcul solaire no 2", 1957
Huile sur toile
122 x 91,6 cm
Coll. Musée d'art contemporain

figuration en gravure québécoise" entreprendront respectivement leur deuxième et leur troisième année de circulation. Les présentations ayant terminé leur itinéraire ("De la figuration à la non-figuration" et "Automatisme et surréalisme en gravure québécoise") seront remplacées par des nouvelles expositions qui analyseront en détail quelques unes des principales caractéristiques de l'art québécois entre 1945 et 1955: "La révolution automatiste", "Dix ans de propositions géométriques" et "Dessin et Surréalisme au Québec": À cela, nous avons voulu ajouter une présentation consacrée à l'oeuvre de Jean Dallaire, qui demeure encore mal connu au Québec, et l'exposition "Artistes américains contemporains" qui circule cette année dans les Cegeps de la région métropolitaine. Ce dernier secteur offrira d'ailleurs dès septembre deux nouvelles expositions. Une première présentation mettra en valeur les multiples facettes et l'importance de la production d'Albert Dumouchel tandis qu'une seconde exposition regroupera un ensemble de photographies québécoises contemporaines tirées de l'exposition "Tendances actuelles en photographie" présentée récemment au Musée d'art contemporain.

De plus, nous comptons cette année répondre à la demande et accentuer l'animation autour des expositions itinérantes en assurant la présence plus constante d'un représentant du Musée sur les lieux de présentation. Celui-ci aura ainsi la possibilité de mettre en place, avec les responsables du Centre participant et selon les besoins du milieu de nouveaux mécanismes d'information et d'animation.

Chaque année, le programme des expositions itinérantes est conçu de façon à compléter les thèmes abordés lors des saisons précédentes tout en proposant l'étude de nouveaux aspects de l'art contemporain québécois et international. Nous souhaitons que cet effort contribue à soutenir l'intérêt déjà manifesté par le public québécois pour l'art contemporain.

Anne-Marie Sioui
Responsable des expositions
itinérantes

Ce texte est en partie tiré d'un article publié dans *Musées*, vol. 1 n° 2, Juin 78.

LES ACTIVITÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Service d'ANIMATION Calendrier des événements

AVRIL 1979

le dimanche 1
à 15 heures

Films sur la gravure
"Manu Opera"
film sur l'art et la technique
de la gravure sur bois, des
origines à nos jours.
15 min. n/b 1969.

"La gravure au Québec"
filmé dans les anciens
locaux de l'atelier Graff, ce
documentaire présente
plusieurs techniques de
gravures: lino, eaux fortes,
lithographies, sérigraphies.
Réalisation Anik Dousseau,
25 min. 1970.

"La maison aux images"
Visite des ateliers
montmartrois où s'effectue,
selon des méthodes
artisanales, la gravure en
couleurs. Réalisation
Jean Grémillon, 20 min.
coul. 1971
Durée totale: 60 minutes

le jeudi 5
à 20 heures

Reprise du programme
du 1^{er} avril

le dimanche 8
à 15 heures

Atelier-rencontre avec le
graveur Michel Leclair.
Bref exposé du travail de
l'artiste et de sa
démarche créatrice.

le jeudi 19
à 20 heures
à confirmer

Rencontre avec **Bernar
Venet** et présentation
d'un film réalisé dans son
atelier avec Catherine
Millet. Pionnier de l'art
conceptuel en France,
Bernar Venet cessait ses
activités en 1971 pour
reprendre en 1977 et
s'attacher cette fois à
l'aspect esthétique de
l'oeuvre.

le dimanche 22
à 14 heures 30

Concert d'ondes Martenot
par **L'ensemble d'ondes
de Montréal** sous la
direction de Jean
Laurendeau. Au programme,
entre autres, des oeuvres
des compositeurs
québécois Boucher et
Vivier et européens
Messiaen, Murail,
Evangilesta.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

Calendrier: Avril 1979

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

— Musée d'Histoire et des Traditions popu-
laires, Gaspé, Québec
16 mars au 15 avril 1979

Abstraction lyrique en Europe

— Musée régional de Rimouski,
Rimouski, Québec
15 avril au 15 mai 1979

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970

— Musée de la Société historique de la
Côte-Nord, Baie-Comeau, Québec
15 avril au 15 mai 1979

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise

— Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse,
Québec
2 avril au 12 avril 1979

— Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal,
Québec
16 avril au 27 avril 1979

Nouvelle figuration en gravure québécoise

— Centre d'art de Baie St-Paul,
Baie St-Paul, Québec
15 avril au 15 mai 1979

La photographie de 1900 à 1950

— Centre culturel de l'Université de
Sherbrooke, Sherbrooke, Québec
15 avril au 15 mai 1979

Artistes américains contemporains

— Collège Saint-Jean-sur-Richelieu,
Saint-Jean-sur-Richelieu, Québec
2 avril au 12 avril 1979

— Cegep Montmorency, Laval, Québec
18 avril au 4 mai 1979

Le Solstice de la poésie québécoise

— Bibliothèque municipale de
Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent,
Québec
11 avril au 2 mai 1979

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

8 mars-
22 avril

Lionel LeMoine FitzGérald, (1890-1956), l'évolution d'un artiste.

Organisée par The Winnipeg Art
Gallery, cette exposition est la
plus importante rétrospective
consacrée à cet artiste canadien
depuis vingt ans. Elle réunit
une centaine de tableaux,
dessins et aquarelles qui
s'échelonnent sur l'ensemble
de sa carrière.

8 mars-
22 avril

Michel Leclair

Une exposition de ses oeuvres
récentes réunissant des
gravures et des photographies
mises en relation dans une
oeuvre commune.

22 mars-
22 avril

Gravures de la collection de la Banque Provinciale

Cette exposition, regroupant
une centaine de gravures
d'artistes canadiens tirées de la
collection de la Banque
Provinciale du Canada, relate
les différentes étapes de
l'évolution de la gravure
québécoise des dernières
années.

8 mars-
26 juillet

Exposition de la période New-Yorkaise et parisienne de Paul-Émile Borduas.

Tableau, et aquarelle des années
'50 tirés de la collection
permanente du Musée.

8 mars-
22 avril

Acquisitions récentes



offre des lots
d'anciens numéros
encore disponibles

offre spéciale

30 numéros \$30
frais d'expédition en sus

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



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

ateliers

Le journal Ateliers est une publication du
Musée d'art contemporain
Cité du Havre
Montréal H3C 3R4

Responsables: Gilles Godmer
Danielle Potvin

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 1979
Bibliothèque nationale
du Québec
ISBN: 0382-5124