



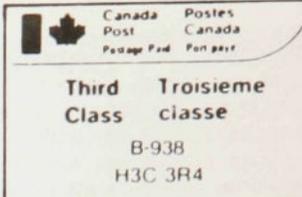
ateliers

Volume 7 no 5

Montréal, juin-juillet 1979

Sommaire

Biennale de la nouvelle tapisserie québécoise	p. 1-2-3
Des coordonnées pour Hors-Jeux	p. 4-5-6
Chantal du Pont: manifeste pour la gravure	p. 7
Mon oeil et calendriers	p. 8



L'avènement d'une première biennale internationale de la nouvelle tapisserie québécoise, un événement historique, un précédent dans le domaine de la tapisserie au Québec, nous amène à réfléchir sur cette volonté de nos liciers de contribuer à ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle tapisserie. Tout d'abord arrêtons-nous sur ce désir de donner à voir et à «entendre» la tapisserie de chez nous à la collectivité dont elle est issue, une collectivité internationale, mais aussi et surtout une collectivité locale. Pour remplir cette mission avec un moyen d'expression comme la tapisserie, une biennale s'imposait. Faire connaître un art dont les techniques sont hautement artisanales, dont les dimensions sont imposantes, suppose des contraintes de temps, d'espace, des contraintes inhérentes aux commandes nécessaires à la réalisation de telles oeuvres. Volontairement une majorité de liciers ont délaissé pour quelques mois les travaux spécifiques de leurs commandes habituelles pour participer à la biennale. Ils ont concentré leur attention sur des oeuvres qui témoigneraient de l'apport personnel de chacun d'entre eux et tout à la fois à la spécificité de notre art.

Cette biennale est une première ici. Depuis longtemps sa nécessité se fait sentir. Devant la force de créativité de notre monde artistique et devant son désir de participation à des moyens renouvelés d'expression, nous ressentons le besoin de redéfinir la tapisserie, de tenter de clarifier le concept de nouvelle tapisserie et de dégager les grandes tendances à travers lesquelles notre tapisserie s'est manifestée.

L'évolution de la tapisserie

Julien Coffinet licier et historien d'art de la tapisserie explique le sens du mot tapisserie ainsi: «Depuis six siècles, le mot tapisserie désigne, dans une acception très générale en français, un tissu réalisé manuellement par un procédé très simple, avec l'aide d'un métier, vertical ou horizontal. Il s'agit d'un reps de laine, dans lequel la trame recouvre entièrement la chaîne et est seule visible; son originalité vient de ce que le tisseur — appelé hier tapisier, aujourd'hui licier — en entremêlant la trame à la chaîne a formé des images, guidé (éventuellement) par un modèle et par son goût personnel, mais non pas un réglage préalable plus ou moins automatique. Le paradoxe de la tapisserie, c'est qu'une technique artisanale élémentaire donne au licier d'innombrables combinaisons possibles dont il peut tirer parti pour parvenir à la plus grande liberté d'expression¹.»

Tirée des techniques les plus anciennes de l'art du textile, la tapisserie s'est investie d'un nouveau pouvoir, un pouvoir d'expression artistique conféré par sa volonté de représenter des images, de rendre des émotions. Ce «paradoxe» même de l'art de la tapisserie contenait les ferments de l'éclosion d'un mode d'expression personnel, et surtout autonome des liciers: la nouvelle tapisserie. La dynamique de ce nouvel art s'est manifestée depuis les années '60 soulevant maintes fois des controverses; mais il faut le dire, une lente évolution se dessinait depuis déjà un siècle.

En Europe, à la fin du XVIII^e siècle, l'influence importante des peintres sur la production du licier conduit à une impasse. «Le sens d'un art autonome de la tapisserie était complètement perdu. L'idéal, au XVIII^e siècle semblait être que la tapisserie, vue d'une certaine distance, parut une peinture².» Toutefois à travers l'influence des préraphaélites et la naissance du mouvement Arts and Craft en Angleterre, en 1861, William Morris fonde une manufacture de tapisserie, il reconnaît que cet art «n'est pas une copie de la peinture, que sa matière et sa technique lui imposent un style propre³». Puis se succèdent d'autres mouvements valorisant les métiers d'art, l'Art nouveau, en Europe au début du siècle, et surtout le Bauhaus (Allemagne 1919-1933) qui repose concrètement le problème de l'intégration de la tapisserie à l'architecture pour répondre à des besoins d'ordre esthétique et fonctionnel. Ces mouvements revalorisent l'artiste tout autant comme concepteur et réalisateur, c'est-à-dire comme créateur à part entière. Ils brisent les barrières entre les arts majeurs et les arts mineurs, ils mettent l'accent sur la conception d'oeuvres originales, et reconnaissent la tapis-

serie comme art autonome. Si des peintres comme Sophie Taeuber-Arp enseignent au Bauhaus la tapisserie, c'est à titre de licier et non comme peintre. Une relance de production de tapisseries originales s'effectue en France vers les années '40. Jean Lurçat s'attaque aux ateliers d'Aubusson, défiant leur rôle de copieurs d'oeuvres anciennes, il leur confie des cartons contemporains. Lui-même dessine des cartons, éliminant ainsi la «traduction» du cartonnier. Bien qu'il rétablisse la production d'oeuvres originales, conçues par un artiste-licier, il n'élimine pas le rôle du licier-artisan, l'exécutant à qui il réserve toutefois une faible marge de manoeuvre, contrairement à l'esprit de l'atelier moyenâgeux où l'artisan laissait sa marque. Instigateur d'un certain renouveau en tapisserie, Lurçat est aussi l'un des initiateurs de l'avènement des biennales internationales de Lausanne en 1962⁴. Ces biennales donneront lieu à un développement quelque peu inattendu et permettront de définir une nouvelle tapisserie à travers de grandes tendances internationalement reconnues.

Selon Coffinet, sous l'influence des préraphaélites «le mouvement de rénovation des arts appliqués et de la tapisserie s'était développé en Europe dans des pays comme la Norvège, la Hongrie, la Tchécoslovaquie⁵». On constate dans chacun de ces pays, un abandon du carton et une tendance à travailler directement sur le métier laissant «la conception artistique mûrir avec le travail sur le métier⁶.»

«La fructueuse confrontation opérée par la Biennale internationale de la tapisserie à Lausanne depuis sa fondation, a confirmé la prise de conscience, par de nombreux artistes, de la tapisserie comme art autonome et moyen d'expression. Mais dans son évolution, cette Biennale, fondée par Jean Lurçat, chantre de la tapisserie murale, s'est éloignée de celle-ci principalement au profit d'oeuvres plus ou moins textiles à trois dimensions, qui n'appartiennent plus à l'art de la tapisserie⁷.»

La nouvelle tapisserie

Cette confrontation a donc donné naissance à la nouvelle tapisserie puisque c'est ainsi que la définit également André Kuenzi dans son ouvrage: «La nouvelle tapisserie nous a paru le terme convenant le mieux à des oeuvres murales ou spatiales ne ressortissant plus aux conceptions de la tapisserie traditionnelle de haute et basse lisse⁸.»

C'est en effectuant un retour aux sources que les liciers maîtres du grand renouveau ont redéfini leur conception. Le licier tchèque Antonin Kybal, l'un de ceux qui ont développé leur art à partir d'une simple esquisse linéaire, et ont laissé leur «conception artistique mûrir avec le travail sur le métier», dit: «L'oeuvre d'un artiste plasticien, naît, devient réalité, se constitue, se stabilise justement grâce à la réalisation proprement dite... La maîtrise de la matière, force essentielle qui crée le style, confère à l'oeuvre son expression artistique et sa spatialité spécifique⁹.»

Le matériau et la troisième dimension

Cette matière, «force essentielle qui crée le style», a fait l'objet de trop peu d'analyse dans nos jugements sur la tapisserie. Étudier davantage le matériau, la fibre, et la technique, le tissage, nous amène pourtant à découvrir cette spatialité dont parle Kybal, cette spatialité qui amène également Kuenzi à définir trois types de tapisseries nouvelles: murales, spatiales ou sculpturales, environnementales.

«Mais ce qui distingue le textile de tous les autres matériaux, c'est qu'il est fait de fils, c'est-à-dire d'une ligne dans laquelle la couleur est immanente à travers des variations infinies.» (Elsi Giauque). Exécuter une tapisserie consiste à bâtir de toute pièce son support physique, à même la matière colorée: la fibre. L'exécution est finale et sans merci, il n'y a aucun revêtement; il n'est de reprise possible sans l'anéantissement de l'oeuvre ou d'une de ses parties. Si l'on compare l'art de la tapisserie à l'art de peindre, le tissage serait le canevas même de l'oeuvre. Par contre, la forme donnée à la matière pure, par l'intermédiaire du tissage, permettrait par des techniques appropriées de créer des volumes aussi audacieux que ceux d'une sculpture. Comment dire que la fibre elle-même travaillée comme matière en treillis n'atteint pas le niveau de forme pure et intrinsèque. Par une économie de moyens le tissage, amalgame support et matière, atteint des dimensions spatiales incontestables. Mais là où la révolution est plus notoire, c'est sûrement, au niveau de l'élargissement des matériaux (sisal, corde, matière synthétique, métallique même) qui offrent une résistance permettant de donner de façon certaine des volumes au tissage. Avant de s'en prendre à la tridimensionnalité des oeuvres, les tenants d'une tapisserie plus traditionnelle devront mettre en cause les matériaux tout autant que le tissage.

La définition d'un nouvel art

Si les catégories établies par Kuenzi, tapisseries murales, sculpturales, environnementales permettent de classifier les tendances actuelles de façon adéquate; elles ouvrent toutefois un grand débat. Les tenants de la tapisserie traditionnelle confrontés à des oeuvres en trois dimensions affirment que ce n'est plus de la tapisserie. Malgré des parentés indéniables au sein des moyens d'expression artistique, les termes sont quelques fois pauvres, trop souvent trompeurs, lorsqu'il s'agit de définir des phénomènes nouveaux et complexes. Pour élucider le problème, il nous faut tout d'abord admettre que la nouvelle tapisserie est «autre chose» que la tapisserie traditionnelle. Michel Tapié en baptisant un nouveau mouvement pictural participant de l'abstraction lyrique, «un art autre¹⁰» voulait-il éviter l'écueil qui guettait aussi cette nouvelle forme d'expression picturale: que l'on considère que ce n'est plus de la peinture? Quoi qu'il en soit, il ne saurait y avoir de renouveau artistique sans tangentes vers les extrêmes, sans phénomène de balancier. Pour transcender une forme d'expression, les limites de l'expérimentation ne sont-elles pas permises? La nouvelle tapisserie serait d'abord un moyen d'expression affranchi des conceptions et des ateliers traditionnels, mais elle serait aussi un art expérimental avec tout ce que cela comporte d'innovations et de retour arrière possible. Si l'on parle de crise de l'art contemporain, c'est que les précurseurs, les artistes du début du siècle ont transgressé les schèmes traditionnels atteignant même des formes ascétiques (Malevich) et des formes dérisoires (Duchamp) tellement ultimes qu'il devient impossible de poursuivre sans questionner l'expression artistique.

Une nouvelle finalité

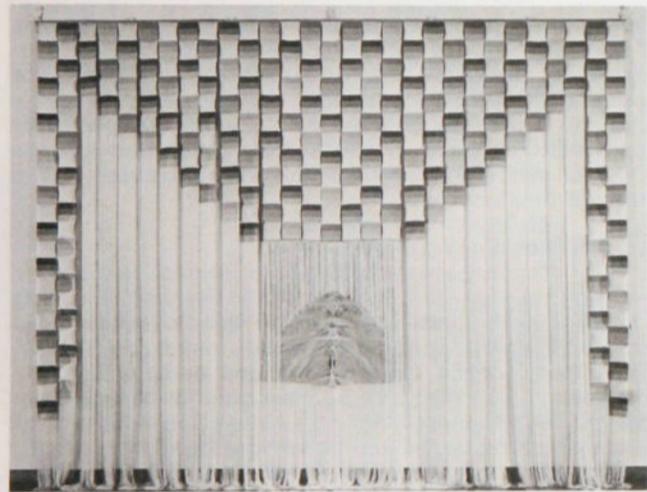
Défendre l'avènement d'un nouveau mode d'expression, la nouvelle tapisserie, c'est non seulement défendre une réflexion sur le matériau et l'implication d'une troisième dimension, c'est aussi défendre les finalités séculaires des tapisseries et retrouver cette troisième

Biennale de la nouvelle tapisserie québécoise

dimension. Pour comprendre les formes multiples qu'elle peut emprunter, tout en conservant son caractère artistique et son aspect utilitaire non moins important, il faut se pencher sur les fonctions anciennes de la tapisserie.

Les tapisseries anciennes n'ont-elles pas servi non seulement d'appareils prestigieux sur les murs des cours royales et des églises, mais encore d'appareil aux appartements intimes des rois alors qu'elles délimitaient les chambres improvisées, véritables petits habitacles dans les froids châteaux de châtelains itinérants? Elles ont fait partie des trésors mobiles. Cette souplesse et cette adaptabilité confèrent à la tapisserie une spécificité propre. C'est ce qui fait dire à Elsi Giauque: «Le textile est, une fois de plus, sur le point de devenir une valeur spirituelle et artistique pour l'homme moderne dans ses rapports avec l'architecture moderne.» L'une des grandes qualités de la tapisserie est la souplesse; c'est ce qui l'ouvre à des rapports si étroits avec l'homme. La première fonction de la fibre n'est-elle pas d'habiller l'homme alors que des matériaux comme la pierre, le bois et leurs sous-produits sont liés à l'habitat, aux structures immuables, à l'art de l'architecture.

Encore une fois, toutes les limites imposées par les disciplines et les mouvements artistiques sont onéreuses. L'histoire de l'art s'est donné des instruments à travers ses définitions; les grandes oeuvres résistent aux concepts trop bien arrêtés et dépassent par la création les carcans des expressions traditionnelles. Ce qui, historiquement, a été considéré comme l'une des plus importantes et des plus anciennes tapisseries occidentales, la tapisserie de Bayeux, n'était pas une tapisserie, mais une broderie de laine. Ses dimensions, elle avait été conçue pour «encadrer la nef d'une église (se présentant dans un espace tridimensionnel), et sa narration d'un événement historique la ramenaient dans le champ des préoccupations des liciers de l'époque. Quels que soient les moyens d'expression empruntés, il demeure chez l'artiste véritable



Denise Beaudin
La Tourterelle
3,66 x 4,88m
Fil à broder, soie
haute lisse et basse lisse
photo: François Desaulniers

une conscience universelle qui tient compte des acquis historiques et des découvertes artistiques.

Nos grands liciers ont su développer un langage qui soit le reflet des techniques séculaires, où le soin donné à un travail artisanal est doublé d'un goût pour une certaine luxuriance, un certain faste. Toutefois, ce langage est aussi témoin de nos traditions populaires et de ce qu'elles traduisent de notre rude climat. Par la vivacité des styles, s'affirme une autonomie du licier, fidèle à la libération de la conception de l'oeuvre.

Si les artistes-liciers ou peintres de tapisserie, comme les Goya, ont toujours su obéir d'abord à leurs nécessités intérieures, les nouveaux liciers ont de même fait de cette nécessité le maître d'oeuvre de leurs réalisations.

La tapisserie au Québec

Un bref retour en arrière nous permet de constater qu'il n'y a pas vraiment de tradition de la tapisserie au Québec. Il est cependant une tradition des arts textiles, arts liés en Nouvelle-France depuis les débuts de la colonie à une production domestique¹¹. Il est une tradition de maîtres-tisserands qui dans leurs entreprises individuelles ont contribué à diffuser un art bien humble mais significatif pour les Québécois par les qualités d'une matière familière, la laine, et d'une technique connue, le tissage. Au risque d'en omettre citons Lucien Desmarais et Véronique Arseneault dont les participations aux expositions et aux foires ont marqué plusieurs décennies depuis 1940. De même, il serait regrettable de négliger une manifestation artisanale qui remplissait chez nous la fonction de tapisserie et qui était hautement prisée des collectionneurs: les tapis crochétés aux scènes du terroir. La fonction purement décorative et la narration de ces pièces les ramènent au rang de petites tapisseries exécutées sur une base individuelle; cette manifestation, il faut l'avouer, fit école¹².

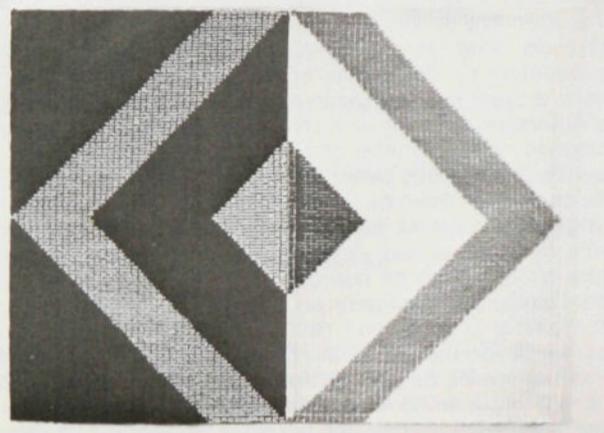
L'avènement d'ateliers de tapisserie proprement dits date de 1944, alors qu'à l'École des Beaux-Arts de

Québec, on exécutait des tapisseries d'après des cartons du peintre Alfred Pelland. Fait significatif pour l'implantation au Québec d'une nouvelle tapisserie, déjà l'art de Pelland était libéré des conventions picturales et participait aux élans abstractionnistes du début des années '40, début de libération des formes.

Cette implantation d'ateliers de tapisserie se poursuit à la maison-mère des soeurs de l'Assomption de Nicolet. Vers 1966, ces ateliers atteignent une grande maîtrise technique dans la réalisation de cartons de peintres québécois, elles donneront le coup d'envoi à la diffusion de l'art de la tapisserie par l'enseignement. L'autre versant du fleuve Saint-Laurent connaît au même moment une expansion considérable à l'Université du Québec à Trois-Rivières, où la venue du Français, Pierre Daquin, en 1967 allait aussi stimuler un mouvement favorable à la nouvelle tapisserie.

Les précurseurs

Parallèlement depuis les années '60, deux maîtres-



Mariette Rousseau-Vermette
Porte de grange
2,40 x 3,30m
laine et coton
basse lisse
photo: François Desaulniers

liciers franchissent de façon autonome les barrières d'une expression traditionnelle par le renouvellement des formes et des finalités de la tapisserie: Mariette Rousseau-Vermette et Micheline Beauchemin. Elles acquièrent une formation artistique complète à l'École des Beaux-Arts avant de s'engager dans leur carrière de licier. On peut qualifier les oeuvres de ces deux maîtres de classiques, elles ont démontré au cours des vingt dernières années un immense respect du métier à tisser lui-même et de l'esprit de la tapisserie. Ce qu'elles ont changé ce sont les formes d'expression, la morphologie du tissu à travers des audaces dignes de la nouvelle tapisserie. Comme les nouveaux liciers, elles ont conçu totalement leurs oeuvres, dirigeant cependant leur propre atelier de réalisation.

Dès le départ, Mariette Rousseau-Vermette réussit à donner un caractère local à ses oeuvres, sélectionnant elle-même ses laines à l'île d'Orléans et commandant les teintures à une usine de Saint-Hyacinthe, elle revalorise l'importance du matériau. Tout de suite se fait sentir le besoin de créer des formes nouvelles, elle décide de traduire en tapisserie des peintures récentes des automatistes, Leduc et Mousseau, tirant parti d'un chromatisme et d'une composition déjà libérés. Ses tapisseries de l'époque, dont la laine est broyée vivement après le tissage, redonnent toutes les qualités de textures, de chaleur vibrante que l'on attend du matériau. Vite elle franchit les limites de la petite dimension et travaille en collaboration avec des architectes pour opérer une intégration parfaite de l'oeuvre tissée avec le bâtiment. A cette époque, la tapisserie doit répondre à des besoins d'humanisation de l'environnement: l'architecture nouvelle, le travail acharné du lissier-créateur se prêtent à une parfaite symbiose.

Entrepreneur une carrière de licier à la même époque Micheline Beauchemin conserve également le respect du métier, cependant, toutes les audaces sont permises pour transcender à la fois le matériau, la technique et pour réorienter la finalité de la tapisserie. Des fils de soie, de métal, de plastique, des cylindres et des prismes en matière plastique translucide sont intégrés transformant les oeuvres des années '60 en de véritables joyaux. Le licier donne à la tapisserie l'éclat qui convient aux rideaux de scène de théâtre et salles de concert, une féerie de scintillement rallie la variété des textures colorées et la qualité des lumières reflétées et resitue la tapisserie dans un espace tridimensionnel. La contribution énergétique de Micheline Beauchemin à travers des oeuvres relevant des défis de taille a contribué à sortir la tapisserie des cadres traditionnels auxquels on l'avait reléguée. Cette oeuvre demeure également à ses débuts liée à l'architecture par une intégration volontaire.

C'est surtout à la solide tradition du tissage que l'on doit d'avoir permis l'implantation au Québec de la nouvelle tapisserie sans que l'art de la tapisserie traditionnelle ait encore eu le temps de faire école. L'acquisition préalable d'une technique permettait d'élaborer un nouveau langage sans que les conceptions très arrêtées d'une tapisserie conventionnelle soient respectées dans les processus de

création et de réalisation de l'oeuvre. L'artiste devenant l'unique maître d'oeuvre allait pouvoir laisser place à l'improvisation, à la commande directe de la forme matant le matériau.¹³

Une nouvelle génération: techniques traditionnelles et matériaux renouvelés, arts autochtones valorisés.

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

Le matériau, c'est aussi dans une très large mesure l'âme de la tapisserie. Alors que Mariette Rousseau-Vermette s'était employée à donner à la laine de chez nous ses couleurs locales, à la magnifier à travers un tissage rigoureusement traditionnel, Carole Simard-Laflamme puise à travers certaines habitudes du terroir, telle l'utilisation de matériaux de récupération, et donne à ses oeuvres un caractère local augmenté de la force d'expression des reliefs et des fortes textures où le sens du toucher est revalorisé. L'inspiration de la nature et l'exploitation de sujets tels qu'amoncellement de végétaux, de tresses de paille, de même que les reliefs condensés rappelant la topographie de Baie Saint-Paul donnent aux tapisseries de Carole Simard-Laflamme un caractère figuratif alors que l'interprétation vient transcender les éléments réels de la vie de tous les jours. Elle met à profit les techniques traditionnelles du crocheton, du tressage, du molleton, de la fristotte, des rosettes, des «Pâques fleuries», et de la petite misère exécutées sur un simple treillis métallique; autre influence importante, celle de George-Édouard Tremblay dont les traditionnels paysages au crochet sont encadrés d'une large bande blanche, respectant la composition des tapisseries occidentales anciennes.

Denise Beaudin rend dans ses oeuvres la spiritualité et la transcendance des tapisseries anciennes. Ses tapisseries lumineuses, soyeuses, même transparentes en conservent la somptuosité voire même une certaine sacralité. Les oeuvres récentes amalgament tantôt monofilaments de nylon transparent, tantôt fils à broder et fibres blanchâtres libres créant des transparences non étrangères à la lumière et à la blancheur hivernale de notre climat. Comme Carole Simard-Laflamme qui récupère les techniques des passe-temps du terroir, elle récupère le matériau d'un loisir typiquement féminin: le fil à broder. Dans une étude de ses «hangings» oeuvres suspendues se rapprochant de la jeune école américaine, Hélène Ouvrard a souligné à juste titre les «réminiscences d'un art tribal», évoquant les «humeurs guerrières de pannoties et des trophées» que suggèrent ses oeuvres; cet art puise aux sources de l'art des Amérindiens les «techniques versatiles et les richesses d'invention»¹⁴. Cette dimension de notre tapisserie restituant, honnêtement et ouvertement, l'inspiration des arts autochtones tant au niveau technique qu'esthétique est l'une des influences qui rivalise le plus avec les influences des grands courants contemporains internationaux. Micheline Beauchemin a également effectué des retours aux sources en étudiant l'art des Indiens d'Amérique du Sud.

D'autres artistes ont magnifié la force de notre nature encore presque sauvage dans ses espaces lointains. Louise Panneton réintègre des matériaux bruts et rugueux qui rappellent la vie à la campagne; chanvre, lin, poils d'animaux, lanières de cuir. Son choix pour des matières rugueuses, l'amour de la nature, l'énergie vitale dégagée dans ses hautes lisses la rapprochent de Raymond Senior l'un des artistes qui illustre le mieux la troisième dimension incarnée à travers le nouage des fibres de sisal. Ces deux artistes ont envahi leurs ateliers avec des métiers improvisés dont les éléments, poutres et chaînes, sont librement remis en place pour chaque production. Ils rappellent à leur façon les oeuvres dramatiques des grands maîtres liciers de l'Europe de l'Est.

Parallèlement à l'oeuvre de ces liciers faisant cavalier seul, la pratique d'une tapisserie didactique par des liciers des écoles de Nicolet et de Trois-Rivières, à travers une expression également renouvelée, et à travers une application constante dans l'enseignement allait permettre à une jeune génération à peine formée d'emboîter le pas¹⁵. Cette première biennale nous apporte des révélations en leur permettant de se manifester. Alors que certains liciers apparaissent déjà avec une grande maîtrise de leur expression, nous sommes forcés d'admettre le fait qu'ils étaient encore méconnus.

Les dernières années

Depuis les quatre dernières années la nouvelle tapisserie québécoise a fait des progrès. Alors même qu'elle commençait à s'affirmer comme mouvement vers 1974-1975, avec une forte injection de nouveaux liciers, elle atteignait son essor vers 1977 au moment où nombre de liciers eurent développé un langage novateur à la hauteur des manifestations avant-gardistes de cette nouvelle tapisserie. Un style, un esprit nouveau lui donnaient dès lors ses assises, et l'on commençait à l'été 1977 à former le comité d'organisation de la biennale qui comporte non seulement les expositions mais aussi l'implantation d'un

atelier expérimental et d'un centre de documentation permanent.

Les grandes catégories, tapisseries murales, spatiales, environnementales sont représentées avec, toutefois, un retour à la murale chez des artistes chevronnés dans des oeuvres à trois dimensions. Aussi, les confrontations entre tapisseries murales et spatiales forcent-elles l'établissement de justes critères de référence pour l'appréciation de l'oeuvre tant au niveau esthétique que conceptuel. L'exploitation de la troisième dimension a permis à la nouvelle tapisserie d'envahir les espaces effectuant une certaine agression du spectateur par la force du matériau et de la forme, alors que les nuances de textures et les formes sont plus ténues dans les oeuvres à deux dimensions. La maîtrise de l'art de la tapisserie et l'expression assurée dans chacune des voies justifient ce retour ou cette double adhésion chez Beauchemin, Rousseau-Vermette, Beaudin, Sauvé, Simard-Laflamme. Les liciers québécois de la première heure adhèrent-ils à la fois à une tapisserie plus classique formellement et à une tapisserie libérée, ou autre, au plan matériel? Nous croyons qu'il faut répondre par l'affirmative. Pour eux la nouvelle tapisserie a décuplé les moyens d'expression, elle a permis d'atteindre les limites d'une expression spontanée et plus ouverte aux spectateurs, cependant une fidélité marquée aux multiples aspects intimistes d'une tapisserie classique ont valu des retours fructueux.

Quantité d'oeuvres murales de cette exposition intègrent la troisième dimension dans leur relief. À l'instar d'un Pierre Daquin, la murale de Michèle Bernatchez utilise des bandes lâches qui viennent habiller un plan plus profond. Irène Pentsch et Barbara Murphy participent à ce courant par la juxtaposition de bandes pincées ou tordues, Van Ginnoven joue des pleins et des vides à même le métier haute lice dans une oeuvre en damiers. Ces trois artistes donnent à l'ensemble de leur pièce une uniformité à travers le motif répété qui suggère fortement le principe du textile, long tissage, le plus souvent répétitif. Elles atteignent cependant l'expression de tableaux contemporains où la composition est défocalisée et restituée ainsi l'intérêt à la matérialité même de l'oeuvre. Au contraire, Taillon-Daigneault considère dans sa tapisserie le tissu lui-même comme un fond auquel est superposé l'objet tridimensionnel. Brouillet lui à la manière de Vasarely voit les tapisseries d'abord comme un champ pictural qu'il investit d'une qualité tactile uniforme par le gaufrage du tissu.

La libération des formes et des plans par l'intermédiaire de bandes présentait pour les Québécois un détachement de l'art pictural, et des possibilités d'intégration aux principes de techniques artisanales du terroir. Denise Beaudin par ses assemblages en bandes verticales à partir de carrés évoque le principe d'assemblage si présent dans nos courtépintes. Alors que les bandes inter-nouées à la main d'Elfrida Russell rappellent les techniques de nouage tels les fléchés et amènent également les répétitions, les oeuvres de Beaudin et Bernatchez focalisent discrètement l'attention sur des objets précieux encadrés et protégés par les reliefs des tissus environnants.

Des oeuvres comme celle de Monique Mercier, pièces murales aux personnages dont les vêtements finissent en trois dimensions au sol en ont fait un des chefs de file de l'école figurative. Hélène Gamache représente à travers «La crise de job» ce style, alors que les personnages anonymes de Guy Lemieux rappellent les tableaux de son homonyme Jean-Paul Lemieux.

Kina Reusch témoigne d'un courant pictural important, l'abstraction lyrique, par ses merveilleux aplats transparents superposés. Son oeuvre de même que celle de Louise Quenneville, un losange blanc sur fond blanc se dessinant à travers les plans de fils tendus superposés, et celle de Michèle Héon, des parchemins aux contours irréguliers et presque monochromes, nous transposent au sein des courants ascétiques de l'art contemporain. Elles se comparent à l'esthétique dépouillée et à l'incitation méditative de l'art oriental.

À l'opposé des oeuvres à facture presque picturale, Andrée Marchand, inspirée des arts tribaux, a conçu un rude macramé noir, sculpture aux effets dramatiques calculés. Le décor de théâtre n'est pas exclu des influences en nouvelle tapisserie. «La chevelure de Bérénice» d'Huguette Dorais oeuvre sculpturale et dramatique, suggère par le thème même cette référence. Beauchemin et Panneton se sont d'abord exprimées dans les décors de théâtre. La théâtralité et la luxuriance des oeuvres anciennes sont représentées par ce gigantesque écran en deux volets de Micheline Beauchemin, le matériau témoigne toutefois de l'époque industrielle par ses fibres métalliques chatoyantes. Cette oeuvre participe au mouvement environnemental, alors que pour Jean-Jacques Giguère l'option est carrément sculpturale, un treillis métallique conique retenant les formes d'un personnage. La technique de rembourrage permet à d'aucuns de s'exprimer en tapisserie sculpturale. C'est ainsi que Linda Covit atteint des formes tuberculeuses, aux accents telluriques, chantant avec lyrisme la nature, tout autant que les fils serrés sur boudins de Bouchard-Tessier laissent s'y dessiner une forêt à travers une murale de petite dimension.

Les tapisseries de Beauchemin, de Blackburn et Vidricaire à travers leurs luxuriances, leurs nuances

soyeuses, argentées, pastelles et métalliques sont d'abord matière, elles expriment leur spiritualité à travers les qualités du matériau. D'autres participent d'abord à un style d'expression, c'est le cas des oeuvres figuratives et c'est le cas de deux oeuvres inspirées de l'art pop: le corset de Moïsette Boucher et les chapeaux de Louise Cossette.

Nous avons évoqué le lyrisme de nos liciers, la magnificence de la matière à travers leurs oeuvres, à travers la valorisation du matériau, de même que le retour à la murale pour certains d'entre eux. Plusieurs liciers de générations différentes illustrent cette permanence de l'amour de la nature: Rousseau-Vermette, Beauchemin, Panneton, Beaudin, Senior, Carole Simard-Laflamme, Sauvé. Certains d'entre eux ont mené des recherches parallèles atteignant des formes d'expression hautement avant-gardistes. Mariette Rousseau-Vermette développait en 1975 un langage original pour des oeuvres environnementales, composées de tricots de laine tubulaires montés sur des formes d'aluminium et dont le seul ac-



Michelle, Héon
Fragments
3,35 x 2,44m
lin et soie, basse lisse
Photo: François Desaulniers

crochage permettait de nouvelles présentations: l'artiste faisant preuve par là d'une grande maîtrise de l'art de l'aménagement. Elle n'a cependant pas cessé de concevoir des oeuvres murales pour exploiter des prouesses plus sobres liées à l'art de la tapisserie, à la maîtrise du métier. Ses oeuvres des cinq dernières années sont consacrées à des monochromes aux cercles texturés, à des tapisseries en deux tons où jouent fond et forme dans des motifs réversibles exploitant par là les données fondamentales du langage plastique. Un désir de simplification du langage, un désir de communication plus directe avec le spectateur ont fait revenir Paulette-Marie Sauvé aux hautes lisses de ses débuts. Un déploiement de couleurs ocres et bleutées dans une ambiance toute atmosphérique atteint dans sa tapisserie murale récente l'impact des nymphéas de Monet en peinture. Les environnements où l'on se véhicule à travers des rideaux de fils libres sont délaissés. Des techniques de brochage superposés ajoutent à l'oeuvre murale une calligraphie et laissent présager à travers des oeuvres à facture classique de nouvelles possibilités¹⁶.

En terminant, un mot des ateliers. Certains de nos grands liciers sont assistés dans leurs réalisations par des artisans-liciers, cependant on ne conçoit pas leurs lieux de travail comme des ateliers au sens traditionnel du mot. Les productions y sont intermittentes au gré des exigences des liciers. Le seul atelier où plusieurs artistes travaillent conjointement et simultanément à la création et à la réalisation est celui du Fil d'Ariane. Les jeunes déficients ont trouvé, avec l'aide de leurs éducateurs, dans la production de leurs cartons le moyen d'expression d'un monde foisonnant de poésie et de générosité. Les couleurs vives sont symboliques de la joie éprouvée dans la réalisation collective de l'oeuvre brodée. Cet atelier a également valorisé une technique traditionnelle: celle de la peinture à l'aiguille.

La tapisserie d'aujourd'hui reflète des nécessités intérieures

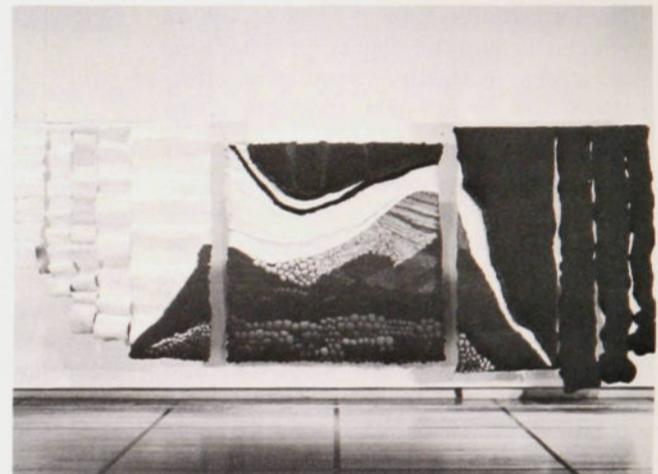
Les traits les plus fondamentaux de la nouvelle tapisserie sont ceux-ci: la tapisserie est conçue et réalisée par les artistes-artisans; on se préoccupe davantage de la spécificité du matériau cherchant à respecter la matière, tout en renouvelant la technique; l'artiste doit simultanément tout contrôler obéissant à ses nécessités intérieures. À travers ces postulats de base nos artistes ont atteint des styles très diversifiés. L'apport de techniques empruntées à nos artisanats domestiques, au macramé et à la sculpture, a permis de définir un nouveau langage. L'obéissance stricte aux pulsions intérieures de l'artiste a permis de créer un nouvel art.

On constate cependant les grandes affinités de la tapisserie avec l'expression picturale, et une constante au niveau formel chez les liciers chevronnés: ce goût de la murale, ce goût du défi de renouveler l'expression à travers des travaux en deux dimensions.

Sans prétendre que la nouvelle tapisserie ait suivi les sentiers d'une peinture contemporaine internationale depuis la fin des années '60, nous pouvons affirmer qu'elle a subi les mêmes transformations fondamentales. La liberté d'expression a transigé la technique. L'utilisation du textile comme medium souple et propice à l'intégration de l'environnement a connu un développement particulièrement éloquent dans le cas du mouvement pictural «Support-Surface» dans les années '70. Dépouillement extrême, retour aux structures de base, à la grille ou treillis, ont prévalu autant dans la tapisserie que dans la peinture depuis les débuts des années '70, à la fois chez les Européens et chez les groupes parallèles au phénomène minimaliste américain. Notre nouvelle tapisserie exploite avec rigueur les données plastiques élaborées simultanément dans plusieurs pays. À l'instar des productions locales de ces mêmes pays elle conserve l'inspiration du folklore qui a permis de renouveler la technique, elle emprunte aussi occasionnellement les voies d'une nouvelle figuration issue du mouvement pop américain même si globalement elle s'éloigne de la figuration.

Parler davantage des grands thèmes alors que les traces de figuration sont fugitives, parler de mouvements, et de classifications formelles contribuerait à tenter de réduire le mystérieux pouvoir du créateur à quelques formules. C'est davantage sur les nécessités intérieures traduites dans l'art contemporain, sur l'intégrité d'expression de nos liciers, sur leur identité propre avec tout ce que cela comporte sur le plan formel, qu'il faut se pencher. À ce chapitre, les seuls titres des oeuvres sont plus évocateurs, plus générateurs de poésie et de méditation que tout commentaire.

Julien Coffinet dans son livre **Métamorphoses de la tapisserie** dit que la nouvelle tapisserie s'éloignant de la tapisserie de traduction «se rattache le mieux à la tapisserie originale dans laquelle le tissage n'est pas simple reproduction d'un carton, mais création plastique» et que lorsque les liciers «s'appuient sur un métier suffisamment maîtrisé et n'obéissent qu'à leur sens intérieur, ils atteignent souvent à la création la plus pure, la plus haute.»¹⁷



Mes Amadoueuses
3,05 x 3,05m
fibres naturelles et synthétiques,
tissus de récupération, mix-media
Photo: François Desaulniers

La nouvelle tapisserie québécoise ou internationale a élevé un art hautement artisanal du début du siècle à l'échelle d'un mode d'expression typiquement contemporain en ce qu'il comporte de liberté d'expression, d'impulsion contrôlée et finalement de respect de cette «nécessité intérieure»; concept difficile entre tous à comprendre pour qui n'adhère pas avec foi aux merveilles paradoxales de la «création» pure.

Françoise Cloutier-Cournoyer

NOTES

1. *Métamorphoses de la tapisserie*, Paris, 1977 page 9. C'est nous qui soulignons.
2. *La nouvelle tapisserie*, André Kuenzi, chapitre *Les précurseurs*, Éditions du Bonvent, 1971.
3. *L'art de la tapisserie*, Julien Coffinet, page 226. C'est nous qui soulignons.
4. Cloutier-Cournoyer, Françoise, *La nouvelle tapisserie québécoise*, Musée d'art contemporain, 1978. (Catalogue d'exposition).
5. *Op. cit.*, page 226.
6. *Op. cit.*, page 209.
7. *Ibidem*, page 210.
8. *Op. cit.*, page 17.
9. Communication pour un colloque sur la tapisserie qui devait avoir lieu à Prague en août 1968 et qui fut annulé par les événements politiques. Cité dans *Métamorphoses de la tapisserie*, page 209.
10. *Morphologie autre*, International Center of Aesthetic Research, Turin, 1960.
11. Simard, Cyril, *Artisanat québécois I, le bois et les textiles*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1975.
12. Entretien de l'auteur avec le tisserand Lucien Desmarais le 12 avril 1979.
13. *La nouvelle tapisserie québécoise, op. cit.*
14. *La tapisserie sculpturale*, Denise Beaudin, Éditions Formart.
15. Voir l'ouvrage de Michèle Bernatchez et Ginette Harvey Poirier *La tapisserie*, Québec, Éditeur Officiel du Québec, 1977. Il décrit les techniques et effectue un précieux survol de l'oeuvre de nos premiers liciers.
16. Ces retours classicisants font l'objet de nouvelles observations dans le dernier ouvrage de Julien Coffinet *Métamorphoses de la tapisserie*.
17. *Ibidem*, page 212.

Des coordonnées pour Hors-Jeux

L'événement «Hors-jeux» a pris la forme brute d'un inventaire de la jeune performance québécoise. Aucune théorie de la performance ne l'a précédé et n'a influé sur la sélection et la programmation des éléments qui l'ont constitué. Aucun a priori, sinon le souci moral, manifesté par les organisateurs, de faire voir et entendre tous ceux¹ qui pouvaient et voulaient se rallier à cette idée, très large, de la performance et ceci, dans le cadre d'un festival de quatre jours qui s'est tenu au Musée d'art contemporain en mars 1979.

«Hors-jeux» était simplement sous-titré: «19 performances». Cette numération veut indiquer l'autonomie de toutes les propositions, mises en scène, une à la suite de l'autre, lors du festival. Notre intention n'est pas de reproduire cette énumération mais plutôt de la briser en relisant «Hors-jeux» à partir de quelques lieux qui le déterminent: l'histoire de l'art, l'artiste, le spectateur et enfin, les moyens et l'espace-temps de la performance. Méfions-nous de l'ordre dans lequel les lieux apparaissent car le point de vue du spectateur pourrait bien surplomber tous les autres, le critique n'étant qu'un spectateur qui se fait une spécialité d'être spectateur.

Du côté de l'histoire de l'art, à la limite de l'histoire

Nous sommes familiers avec cette fonction de l'objet d'art qui est de résumer et de fixer pour la postérité une expérience particulière. Le peintre gestuel a mis cette fonction en évidence. Son oeuvre est le compte rendu d'un travail et c'est cette trace de vécu, sous forme de tableau peint, que l'artiste signe, authentifie et confie aux galeries et aux musées. L'objet d'art brasse du vécu mais toujours de façon allusive. Dans les musées, l'intermédiaire de l'objet a semblé la règle: les objets (d'art) s'y accaparent presque totalement la valeur symbolique et la fonction esthétique, en offrant en plus cette grande commodité qu'a l'objet-signe de traverser le temps et de pouvoir jouer la carte de l'immortalité. Ainsi, nous avons pris l'habitude de voir des objets au musée, de les voir signifier et de n'y voir qu'eux signifier.

Ici intervient dans nos habitudes l'art de la performance qui ne conserve pas de trace de lui-même et, surtout, ne tient pas dans sa trace. Rappelons ici ce qu'est, techniquement, une performance: la réalisation d'un projet, formulé par l'artiste-concepteur, qui met en action divers moyens dont la propre personne de l'artiste ou celle d'«acteurs» dans un espace-temps précis, où sont conviés les spectateurs. Précisons ces «moyens» en disant qu'il n'y a pas d'accessoire spécifique à la performance mais qu'ils y sont choisis parcimonieusement, qu'ils sont rarement un décor et qu'ils interviennent directement dans l'action qui se déroule. La présence et l'action de ou des acteurs peuvent être évaluées de la même façon. L'acteur va se réduire soit à ses gestes, soit à sa parole, soit à son rôle, soit à son attitude, soit à son savoir, soit à sa mission, etc. Le rôle attribué aux acteurs



Michael Haslam *Sexophone*
(photo: Robert Etcheverry)

relève d'un choix précis à l'intérieur de possibilités infinies, l'infini coïncidant avec tout ce qu'un corps peut faire voir, faire entendre et faire comprendre.

De cette façon, l'objet qui intervient dans la production de l'oeuvre n'y intervient que de façon accessoire; il ne peut prétendre résumer et contenir l'oeuvre en entier. La même incapacité frappe les objets qu'on tire de la performance telle sa reproduction sous forme photographique ou vidéographique; ce sont des «fac-similés» qui ont, par rapport à l'oeuvre, une valeur documentaire et non pas une valeur de multiple. La mise en action de la performance, devant public, prévenu ou non, tient lieu d'oeuvre. Ce faisant, l'art de la performance remplace l'objet (d'art) par du vécu (qui a valeur d'oeuvre d'art). Le vécu auquel faisait allusion nos précédents objets d'art est maintenant au coeur de l'oeuvre, dans sa manifestation. En apparence, l'art de la performance se trouve libéré d'une allusion au vécu puisque celui-ci y est immanent. Il en est rien. Nous pourrions rappeler ici cette mise au point de Jean Beaudrillard à propos de Andy Warhol qui prétendait confondre l'image du quotidien et le quotidien: «Si l'art veut signifier le quotidien, il ne l'est pas: c'est confondre la chose et le sens. Or l'art est contraint de signifier, il ne peut même pas se suicider dans le quotidien». ² Avec la performance, nous sommes placés, encore et toujours, dans un système **symbolique**, qui nous renvoie donc toujours à quelque chose d'autre, même si c'est à lui-même. L'artiste qui pratique l'art de la performance n'a fait qu'échanger le mode de l'objet pour le mode du vécu.

Cette substitution va impliquer un nouveau mode de diffusion de l'oeuvre. Vécue par le «performeur», l'oeuvre, pour être perçue par son public, ne peut être que vécue. C'est-à-dire qu'un vécu doit

être **partagé** à un moment de part et d'autre. Ce moment est unique et au-delà de celui-ci la performance subit le même destin que tout fragment de la petite et de la grande histoire qui survit par le commentaire, toujours partial, que nous en faisons et qui ne peut jamais se répéter de façon identique.

Du côté de l'artiste

On a vu qu'il n'est pas question dans la performance d'illustrer le vécu ou même d'y référer banalement mais plutôt de vivre une forme signifiante avec intention de la faire voir aux autres, vivre pour faire comprendre, bref, vivre une forme symbolique. Tout ceci est oeuvre d'artiste.

L'artiste est le maître de la situation. C'est lui qui donne au vécu la forme dramatique d'un «événement», lui qui invente et établit les règles du jeu. On ne peut parler très longtemps de la performance en faisant abstraction de l'artiste et de l'artiste comme individu. C'est lui qui nous donne la mesure essentiellement plurielle de cet art. En fait ce qu'on appelle l'art de la performance est plus une série de cas particuliers et d'expressions individuelles qu'une totalité homogène. L'image de «Hors-jeux» comme d'un inventaire n'est pas fortuite car il n'y a pas d'autres façons d'accéder à l'art de la performance que par une diversité de moyens et d'intentions dont on ne peut faire l'économie.

La performance est un art fortement polarisé du côté de l'artiste-créateur qui ne laisse rien s'échapper qui ne soit signé. En cela, elle se distingue du «happening» où les réactions du public improvisent l'oeuvre. L'artiste qui pratique l'art de la performance n'aime pas se faire devancer par les événements et les moyens qu'il met en scène. Et de fait, une performance peut «rater» quand elle n'est pas la parfaite

représentation du scénario préalable et quand elle ne reflète pas directement l'intelligence qu'en a eue le concepteur. Le spectacle et le spectateur ne sont là que pour s'ajuster aux intentions de l'artiste. Pour cela, il va sans dire que la technique doit être bien réglée, les réactions «imprévisibles» des spectateurs, prévues et leur perception et leur compréhension de l'ensemble, anticipées. Car il se peut que la machine s'emballer et que soient produites des significations que l'artiste n'avait pas prévues ou avait négligées. Tel nous semble être le cas de la performance de Claude Lamarche. Des hommes introduits dans des socles et dont seule la tête dépasse font figure (tel que le veut Lamarche) de sculptures. Celles-ci (tel que le veut Lamarche) s'affranchiront à la fin de la performance de leur socle et retrouveront leur nature humaine. L'homme aura triomphé du système des beaux-arts. Toutefois, avant d'y voir des sculptures sur des socles, le spectateur a pu être autrement frappé par ces boîtes-socles qui guillotent et emprisonnent des corps. Cette note terrifiante ne s'harmonise pas au ton léger et comique que prend la parodie du système des beaux-arts et elle détonne encore plus avec le «happy end» que Lamarche imagine. La parodie semblait ne pas avoir prévu de place pour les fantasmes du spectateur. Où est la vérité de l'oeuvre dans un tel cas, dans ce que le spectateur y a vu ou dans ce que le créateur affirme y mettre?

La performance, on peut le voir, n'est pas un art naïf, dans le sens où l'artiste ne peut pas prendre innocemment ce pouvoir de régir les signes qu'il invente. La performance nécessite de la part de l'artiste une évaluation précise des moyens qu'il prend et de l'effet de ces moyens. Cela sous-entend que l'artiste est capable de prendre du recul par rapport à sa pratique et qu'il peut lui-même la déconstruire. Il est capable de production mais aussi de perception, d'évaluation et d'interprétation. Cet artiste n'est pas tout à fait d'un nouveau genre. L'art conceptuel nous a mis en contact avec ce nouvel artiste qui à la fois crée et peut conceptualiser sa création, une fonction que la critique s'accapare auparavant. Voilà un terrain sur lequel les artistes de «Hors-jeux» se sont aussi engagés. Ainsi, on les a vus présenter eux-mêmes leurs oeuvres dans de courts textes, descriptifs et analytiques, qui ont été distribués au public. Ces textes avaient pour effet, d'abord, de renvoyer la performance à son artiste-concepteur et de ré-affirmer sa présence. Ces textes nous donnaient également la chance de confronter l'intention (écrite) et la réalisation (la performance) et de préciser des intentions qui avaient pu paraître obscures. (Il va sans dire que cette confrontation n'a qu'une valeur documentaire, la performance se jugeant sur pièce, dans son actualisation). Ces textes laissent filtrer autre chose qui nous semble révélateur: on y voit les artistes exposer explicitement leur scénario mais il ne s'en trouve aucun pour oser parler de l'effet qu'il cherche à créer sur le spectateur. Révéler cet effet serait dévoiler l'intrigue

réelle de la performance et enlèverait tout intérêt à l'événement à venir. On comprend donc qu'ils aient omis d'en parler. Mais cette omission représente bien aussi «Hors-jeux». Si les artistes y étaient «surprésents», parlaient d'eux-mêmes et semblaient se livrer totalement au public ils ont tenu celui-ci à distance. Le public d'«Hors-jeux» a dû se contenter d'être informé, étonné ou pris à témoin par un artiste et son spectacle—ce qui est la part traditionnelle du spectateur. L'espace des intervenants et celui du public se sont rarement confondus.

Du côté du spectateur

L'expérience la plus déterminante (et quelquefois la plus douloureuse) que font les spectateurs d'une performance est celle du temps. Il n'y est pas seulement durée, mais aussi rythme, ordre d'apparition des éléments et progression vers un point limite. On a vu pendant la performance de Cyril Reade et Holly King des spectateurs, impatients d'en arriver au dénouement de la situation, intervenir dans l'action **pour l'accélérer**. Ils ont prêté main forte à Cyril qui déversait des sacs de sable, un à un. Ce mouvement d'impatience n'est pas une contestation de la performance. On ne niait pas la performance, au contraire on acquiesçait à l'action en y contribuant. Cependant on était pressé de la voir surgir comme signe, de la «chosifier.» Car une fois que l'univers induit dans chaque performance a été mis en place entièrement, une fois que celle-ci est terminée, le spectateur peut retrouver sa fonction critique et se situer par rapport à l'artiste, par rapport à l'oeuvre et à ses effets. Mais entre-temps, lors du déroulement de l'action, le spectateur est réduit à jouer le jeu et à se laisser conduire par l'artiste là où celui-ci le mène; sa fonction critique est plus ou moins paralysée. Il est gardé dans l'ignorance jusqu'à la fin de la performance. L'artiste sait ce qu'il fait, le spectateur l'ignore. Et parce qu'il ignore, il est forcé de jouer le jeu car seul ce jeu, l'épreuve du temps et le fait de jouer jusqu'au bout peuvent le rendre «savant». Ou le spectateur prend plaisir à être manipulé ou la performance n'a pas lieu pour lui. Il peut arriver qu'il devine où l'action va aboutir. Dans ce cas, il est inutile pour lui de poursuivre le jeu car il en est libéré à partir du moment où il en acquiert la maîtrise. La performance est une communication qui doit faire de son auditeur un captif.

Du côté des moyens, via le temps et l'espace:

En examinant «Hors-jeux» sous l'angle des moyens que l'artiste orchestre, on y discerne plusieurs formes déjà identifiées à une pratique artistique reconnue. La **sculpture** était rappelée dans les installations de Gauthier, de Lamarche, de Lasside et de Racine; la **musique** laissait sa marque dans les concerts-performances de Sonde, Bouliane et Dawson; l'**écriture** et le **théâtre** étaient évoqués dans les performances de Tourangeau, Beausoleil, Daoust, Schultz, Dion et Guimond (et directement cités par Villemaire et Beaudry: «Vous avez eu un exemple de ce qu'on veut faire en théâtre»); Gordon nous faisait part de ses dernières expériences en **arts visuels** (sa performance se réduisait d'ailleurs à une séance d'information, avec illustrations et explications).

Nous mettons ces expériences à part parce que des effets particuliers leur sont attachés. Il y a dans ces pratiques et dans

les objets formels qui les manifestent une accumulation de sens et une recherche d'expressivité qui dépassent à certains moments le cadre immédiat de la performance et qui pourraient avoir un sens ailleurs, sur une scène de théâtre, dans une salle de concert ou dans une autre salle du musée. En d'autres termes, nous

qu'apporte à ces recherches le fait de se découler dans le temps, de s'étendre dans l'espace, de faire intervenir un acteur et tout cela «en direct» en face du spectateur.

Installation, destruction

L'installation lorsqu'elle entre dans une



Claude-Paul Gauthier **Parcours** (photo: Robert Etcheverry)

butons ici sur la sculpture qui même sous forme d'installation n'est pas un objet comme un autre, sur la musique qui même quand elle se donne comme recherche musicale n'est pas un son comme un autre et enfin, sur l'écriture et le théâtre qui ne sont pas des paroles comme les autres. Il y a dans ces formes artistiques une volonté de signifier et de créer des effets qui s'est codée tout au long du développement des disciplines artistiques auxquelles on peut les rattacher. Conséquemment, ces performances sont, pourrait-on dire, surcodées: elles y sont sculpture et performance, musique et performance, écriture et performance, théâtre et performance. Ce n'est pas le lieu d'évaluer ici ce que chacune de ces performances apporte à la discipline auxquelles elle se rattache. Nous nous contentons d'examiner ce

performance est d'abord habitée par l'artiste. Il fait corps avec elle (Lamarche). Il s'y tient (Lasside). Il la parcourt (Gauthier, Racine). Puis la destruction de l'installation est engagée; continue chez Gauthier, explosive chez Lamarche, en étapes chez Lasside et phase ultime chez Racine. L'installation devient événement, et par là performance, par sa destruction spectaculaire. Construite de main d'homme, elle est détruite de main d'homme. L'objet détruit a autant valeur de sculpture que l'objet mis en place au début. La destruction n'a pas éliminé l'objet: elle a transformé son apparence. Lamarche conçoit la destruction comme une victoire de l'homme sur l'installation et sa performance met l'accent sur le moment final qui décide de la victoire. Gauthier et Lasside nous donnent de cette destruction la version existentialiste. L'épreuve qui con-



Pierre Gosselin **Faire des mots et des gestes pour dire qu'on ne veut pas** (photo: Robert Etcheverry)

fronte l'installation et l'homme, est mise en relief et constitue une expérience qui a une valeur. D'ailleurs, elle se goûte et elle prend du temps: Gauthier ralentit son parcours en reculant quelquefois et en prenant des pauses pour regarder les spectateurs, et Lasside ponctue chaque étape de la destruction par un solo de tambour. Ressort de cette expérience non pas un vainqueur mais un homme transformé par l'épreuve, purgé et initié. Racine, plus nihiliste et tragique, est le seul à ne pas récupérer cette destruction et à ne pas la reporter à un niveau symbolique. Chez lui, la destruction n'est que la destruction. Celle-ci est perte et non investissement, une dépense qui ne profite pas: elle est, au plein sens du mot, absurde. À la fin de son intervention, on entend Racine constater sur un ton grave: «au moins deux journées, à peu près dix-huit heures par jour». C'est le temps qu'il lui a fallu pour mettre en place cette installation, qu'il vient lui-même de détruire, en moins de trente minutes.

Texte, représentation

Toutes les performances de «Hors-jeux» où le texte a une place privilégiée portent bien haut les signes de la modernité. La performance, lieu d'une modernité parce que déconstruction **d'un** langage, s'attire ici la modernité du texte, déconstruction **du** langage: un cas d'osmose. Le théâtre «punk» de Dion et Guimond, la pièce satirique de Daoust et Schultz, le récital de poésie de Tourangeau, l'essai théâtral de Beaudry et Villemaire et la lecture de Beausoleil s'inscrivent, par la pratique de l'écriture qui est leur support, dans l'univers de la représentation. «Le seul lieu de jeu restant la demeure du langage, le théâtre moderne n'existe plus en dehors du texte. Ce n'est pas un échec de la représentation, comme on le dit souvent, car rien ne représente mieux que la langue-tissu privilégié pour l'identification et du fantasme.»³

Le déroulement de la performance correspond ici au déroulement du texte, qui demeure linéaire même si deux ou trois textes se superposent et s'imbriquent. Ces performances s'arrêtent quand le texte est dit. Rien ne vient perturber le texte qui ne soit aussi du texte ou qui ne s'intègre pas dans l'ordre textuel de chaque auteur. Ne pas être à l'écoute attentive de ces textes c'est assurément ici rater la performance, car **tous** les mots, les gestes et les objets font image. Ces performances se distinguent des autres par leur prodigalité: les images et les significations s'y bousculent. Il n'y a aucune remise en question du pouvoir de représenter par les mots et s'il en y en a une, elle se fait par le biais de d'autres mots qui font image et représentent.

On ne sort de ce cercle vicieux qu'avec les performances Guimond et Dion. Bien sûr, on trouve chez eux un théâtre de la violence et de l'impuissance (qui demeure théâtre même s'il est très réaliste — l'effet de réel «punk» est très fort, les acteurs «punk» ne jouant à la scène que leur propre personnage). Mais le théâtre dépasse le niveau de la représentation quand la distance entre la violence jouée et la violence réelle n'est plus perceptible. Le spectateur se sent alors pris au milieu d'une agression. Le spectacle de la violence quand il fait violence aux spectateurs cesse d'être spectacle.

Le seuil de la représentation est respecté chez Daoust et Schultz. Tourangeau s'en échappe lorsqu'il fait des

incursions hors de son espace de récitant (délimité très pertinemment par des exemplaires de son recueil **Anthurium**—la frontière qui nous sépare de lui étant effectivement constituée par le texte) et va solliciter des interventions dans la salle. Mais cela ne dure qu'un éclair car l'intervention de la salle ne fera que relancer le poète et sa poésie. Beaudry et Villemaire manipulant tous les langages et tous les média qui leur sont tombés sous la main sont au plein cœur de la représentation et, qui plus est, nous demandent, avant de quitter, de voir leur performance comme une représentation, un «échantillon» de ce qu'ils veulent faire en théâtre. La performance de Beausoleil n'est elle aussi que la représentation de son texte dit à plusieurs voix, ce à quoi il ajoute quelques effets scéniques.

Entendons-nous bien ici: texte et performance ne sont pas incompatibles mais la célébration du texte et de sa déconstruction n'a qu'un rapport superficiel avec l'art de la performance. Quand le texte se fait voix/son, corps/personnage, image, rythme, quand le texte subit la transformation d'une mise en scène, il ne devient pas pour autant performance. Nous ne jugeons pas ces performances parce que nous les considérons insuffisantes, limitées qu'elles sont à la représentation d'un texte et à ce que le texte représente. Si nous faisons à leur propos le procès de la représentation, le lieu même où ces auteurs se produisent l'exige. Du musée d'art moderne originent la critique la plus acerbe et le questionnement le plus serré qu'ait eu à subir la représentation; le premier tableau abstrait, ayant donc sacrifié la représentation et le Discours, remonte à 1910 (Kandinsky, **Aquarelle abstraite**).

Musique, démythification

La musique s'entend, il va sans dire. Dans les performances de Sonde, Bouliane et Dawson elle se voit et elle s'analyse en ses différentes composantes. Prenant la forme traditionnelle du concert, ces performances désignent comme acteur principal un interprète. L'artiste-concepteur intervient pour faire ressortir des aspects que le concert nous cache d'habitude. Comme toute entreprise démythificatrice ces performances sont didactiques. La musique et l'explication de la musique nous sont données en même temps; l'artiste fait une oeuvre de la révélation de ce qui constitue de la musique.

Le groupe Sonde nous expose les objets dont ils feront des résonateurs (et donc de la musique). Ces objets, d'une taille respectable, sont des assemblages de pièces diverses: ici un escabeau avec des poutres et des barres de métal, là des sommiers dans lesquels des cordes sont tendues. Sur ces instruments, à l'aide d'archets et de bâtons, le groupe va improviser des pièces musicales. À cause de l'échelle des instruments, le spectateur peut voir et localiser d'où vient la musique. Il voit même doublement car les sons proviennent de matériaux communs qu'il reconnaît. Si l'origine des sons et de la musique est étalée au grand jour, un élément important de la constitution du produit musical demeure caché: la façon dont sont sélectionnés et organisés les sons par les intervenants-musiciens. La forme traditionnelle de l'improvisation libre à plusieurs voix est choisie ici. Le droit de regard du spectateur s'arrête ici et la forme conventionnelle du concert de musique refait surface.

La performance de Bouliane est elle aussi partagée entre l'explicite et l'implicite du travail musical. Un musicien pratique devant nous une pièce de Debussy et cette répétition (acte privé) tient lieu de concert, (acte public) ce qui a pour effet d'abolir la distinction privé-public. Pour qui ne reconnaît pas le morceau de Debussy, la pièce qu'il entend peut n'être qu'une improvisation, un concert comme un autre. Ce n'est que le spectateur déjà informé qui pourra discerner l'intervention de Bouliane. Il y a contradiction entre ce qu'il donne à voir et ce qu'il exige de savoir.

Chez Dawson tout est admirablement éclairci. Rien ne se passe qui échappe au spectateur. Le «What you see is what you see» de Frank Stella n'est pas trop loin de ce «ce que vous voyez est ce que vous entendez» qu'on pourrait appliquer à l'oeuvre de Dawson, soit une mise en scène de la musique et de sa transformation. Le son d'un cor français passe par quatre micros déposés en des endroits stratégiques et passe ensuite par un «mixer» où Dawson, on le voit, sélectionne des sons et nous les renvoie. Passages consécutifs ici mais processus instantané lors de la performance. Le spectateur parce qu'il voit et entend peut retracer toutes les étapes: 1° les instructions plus ou moins précises de la partition (accessible à la fin de la performance), 2° ce qu'en fait le joueur de cor, 3° ce qu'en retiennent les micros de par leur situation et de par leur orientation, 4° ce qu'en fait le joueur de «mixer» et 5° ce qui passe dans les enceintes acoustiques et que nous entendons. Tous les noeuds de l'opération musicale sont pointés.

Manifeste

Avec Haslam, nous quittons les pratiques artistiques pour aborder cette fois-ci directement une théorie de l'art. Haslam revendique pour l'art cette fonction de révéler à l'homme son environnement. Il s'agit donc d'une performance-manifeste puisqu'elle assigne un rôle à l'art. Pour animer ce manifeste, Haslam nous montre à l'oeuvre deux inventions qu'il a mises au point et qui relèvent d'un art du patenteur d'une ère post-industrielle. Lors de la performance, il entre en communication avec ses interlocuteurs grâce au premier prototype, un vidéophone, et ensuite il tire une chanson du second prototype, un téléphone-rock. Dans cette situation mi-comique, mi-inquiétante, on a vu l'homme s'adapter à son environnement téléphonique. La symbiose entre l'homme et l'appareil est parfaite. On nous avertit aussi que la technologie n'a pas de limites, pas plus que nos possibilités d'adaptation.

Forme, récit, événement

Dans les quelques autres performances de «Hors-jeux», on perd de vue une pratique artistique définie. De plus, là où l'événement prenait son sens en détruisant et en opposant des éléments, ici il prend son sens par accumulation simple des éléments qui, mis les uns à la suite des autres dans l'ordre temporel de la performance, font une chaîne signifiante. Ici le spectateur est pris pour circuler dans la matérialité des signes déployés par l'artiste. Il n'y aura pas ici de revirement ou d'intervention spectaculaire sur un ordre établi mais simplement une mise en place d'un événement, d'un récit qui en se poursuivant ne fait que se compléter.

Chez Gervais, l'espace et le temps sont investis en suivant une configuration qu'il

s'impose dès le point de départ et dont il nous livre d'entrée de jeu la symbolique. En dévoilant celle-ci au point de départ, il élimine toute activité symbolique et, effectivement, Gervais ne s'intéresse au symbolique qu'en tant que forme et forme qui va déterminer le programme des actions de la performance. En parallèle à une mise en place d'objets, Gervais développe un espace sonore rappelant un espace réel: tout le long de la performance on entend la voix, enregistrée, de Gervais énumérant des objets de son appartement, pièce par pièce. Là encore la forme de l'énumération influence le contenu de l'énumération: quand la voix qui énumère rencontre une énumération, telle que l'est une collection de disques ou un répertoire alphabétique de titres, elle s'attarde à la réciter.

Cyril Reade et Holly King occupent l'espace sonore d'une façon semblable. Au début de la performance ils lisent des journaux en donnant à la lecture une forme de dialogue. Du dialogue il n'y a que la forme; le contenu, c'est-à-dire les paroles lues, est dé-signifié au profit d'une forme pure, celle du dialogue. Les actions qu'ils font suivre ont pour but d'investir au maximum l'espace de la salle où les «performeurs» se produisent. Les gestes qu'ils posent ayant été vidés de tout sens social ou psychologique et restitués comme formes pures, seule la façon par laquelle ils occupent l'espace peut retenir notre attention. Deux formes sont privilégiées, celle par laquelle ils tracent des axes (l'axe du muret de sable construit par Cyril, l'axe des sections d'angles que Holly couvre en prenant des photographies) et celle par laquelle ils couvrent des plans (le plan du sol couvert par les pelletées de sable de Cyril et le plan vertical de panneaux de polythène couverts de peinture par Holly). À ces notions de plan et d'axe s'ajoute celle de «foyer central», par lequel l'espace des «performeurs» communique avec celui des spectateurs, duquel Holly prend des photos et enfin, par lequel les «performeurs» quittent lorsque la performance est terminée. On ne peut s'empêcher de reconnaître dans cette performance des thèmes qui marquent la production picturale québécoise actuelle. À l'occupation totale de l'espace correspondrait en peinture le «all-over»; aux plans et aux axes de cette performance correspondrait dans le domaine pictural la géométrie. Le rapport du «all-over» à la géométrie, qui s'établit ici dans l'espace de la performance, pourrait être rapproché de celui qui est à l'oeuvre dans la peinture récente de Richard Mill qui nous montre un «all-over» révisé où la géométrie refait surface en soulignant les axes fondamentaux d'un plan rectangulaire.

Chez Ouellette, un récit est d'abord mimé avant d'être joué. (Évidemment on ne saisit que rétrospectivement que la première partie figurait la seconde). Le récit comme tel est la naissance du relief et d'un relief qui se mue en sculpture dans la seconde partie de la performance. Le relief naît d'abord du geste de recouvrir et peinture blanche un tableau qui ressemble à une peinture combinée de Rauschenberg. Cette action a pour effet de masquer tout ce qui dans le tableau n'était pas en trois dimensions et, du même coup, de révéler ce qui l'était (des objets collés à la surface). Par la suite, dans la deuxième partie, des corps couchés, parfaitement dissimulés sous des toiles extensibles, vont en bougeant

animer le plan de la toile jusqu'à ce qu'ils se redressent totalement et fassent ainsi, sous la toile, sculpture.

Chez Gosselin, l'événement et sa représentation ne font qu'un; l'un est là pour raconter l'autre. Pendant que l'événement se déroule (un homme pense, on entend sa voix enregistrée qui défile le bruit de ses pensées) des personnages sont en train de préparer sa représentation ultérieure (Mais ça on ne le sait qu'à la fin, car pendant la performance ils apparaissent comme de simples observateurs de la situation, comme nous, sauf que leur observation est active: un se déplace autour de l'homme qui pense en le photographiant avec un appareil «Polaroid», deux autres notent avec un crayon). La performance ne prend son sens que lorsqu'elle est terminée et que les personnages ont quitté la scène. Le spectateur peut alors consulter les documents des observateurs et comprendre alors le sens de leur intervention. Ces documents recréent l'événement en superposant trois composantes de l'action: le fil sonore, l'action de photographier et l'action de penser. Cette reconstitution livre le rythme réel de l'action. Que donne-t-elle à voir? La version dactylographiée du texte qu'on a entendu est ponctuée de mots encerclés qui correspondent au moment où le photographe tirait un cliché. Ces photos, placées en correspondance avec le texte, nous font revoir la suite des attitudes de l'homme qui pensait. Chaque photo traverse les trois composantes (entendre, photographier, penser): on y retrouve l'attitude que prenait l'homme au moment où il pensait ce mot (encerclé) et la position du photographe par rapport à lui (par l'indication que donne la photo d'une plongée, d'une contre-plongée, d'un portrait de face, de trois-quart, etc.).

En nous proposant un événement qui semble produit uniquement pour sa reproduction, Gosselin nous renvoie cette notion d'événement comme un vide. Alors que partout ailleurs, la notion d'événement paraît fondatrice de toute signification, ici elle est remise en question de façon radicale: l'événement n'a de sens que parce qu'il renvoie une forme à une autre. Et si l'événement journalistique ou «mass-médiatisé» ne faisait lui aussi que ça? S'il n'était plus qu'un échange de formes dans la grande illusion du contenu? Et si tout «Hors-jeux» ne véhiculait que des formes, nommées «destruction», «représentation», «démythification», «manifeste», «récit», et «événement»?

France Gascon

Notes

1. Ont participé à «Hors-jeux»: le 15 mars, Claude Lamarche («Sculpture Medium»), Cyril Reade et Holly King («Dialogue vers un obscurcissement»), Rober Racine («...Dérouler, Dérouler, Dérouler, Dérouler, Dérouler, Dérouler, Dérouler, Dérouler...»); le 16 mars, Daniel Guimond («Scrap: surexposition urbaine»), Claude-Paul Gauthier («Farcours»), le groupe Sonde («Design musical-réalisation sonore»), Jean-Paul Daoust et James Frederick Schultz («Des plages»), Jean Tourangeau («Souvenirs de Québec»); le 17 mars, Claude-Marie Lasside («Le combat de dragons, rituel plastique»), Raymond Gervais («+9»), Yves Bouliane («S'entendre Debussy»), Eric Gordon («Des sons et des silences»), Michael Haslam («Sexaphone»), Pierre Gosselin («Faire des mots et des gestes pour dire qu'on ne veut pas»), Germain Beaudry et Yolande Villemaire («01, essai 1»); le 18 mars, Ted Dawson («Exploring the object»), Daniel Dion («Synchro-Doll»), Claude Beausoleil («Platine»), Jacques Ouellet («L'après le corps: distance justifiée de trop»).
2. Jean Beaudrillard, *Pour une critique de l'économie socio-politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 123.
3. Julia Kristeva, *Le théâtre moderne n'a pas lieu*, en exergue au no. 9 de la revue *Jeu* (Montréal) automne 1978.

Chantal du Pont: manifeste pour la gravure

La gravure, médium ancien, se transforme et connaît un essor rapide au XXe siècle grâce à la technologie moderne. Rien de surprenant alors qu'elle se caractérise et se définit justement par le notion de technique qui, nous le savons, se lie étroitement à celle de reproduction. Or, l'art contemporain a bien souffert, à chaque époque, d'avoir voulu s'affranchir de cette technique. La peinture d'aujourd'hui ne doit plus rien à la virtuosité du pinceau. À moins que d'aucuns justifient encore la qualité de l'oeuvre selon la représentation plus ou moins réussie du double d'une image. Est-ce à dire que la gravure, dans son essence, quoiqu'issue du modernisme, nie la contemporanéité de son expression? Une telle contradiction mérite qu'on s'y arrête puisque, si l'on parvient à réintégrer la gravure à son milieu, on proclame en même temps la nécessité de la perfection technique comme élément primordial à toute réflexion sérieuse en gravure. D'un seul coup l'iconographie des oeuvres se trouve reléguée au second rang. D'ailleurs, limiter une oeuvre à sa thématique, ne présente-t-il pas des dangers d'interprétation? Cette même oeuvre devient facilement contestable selon l'expérience d'un chacun. De plus, une telle réflexion univoque risque de faire place à la facilité de la méthode tautologique. Au contraire une méthode d'analyse complète devrait pouvoir traiter de plusieurs niveaux: accorder assez d'importance au médium exprimé, à la recherche et à la réflexion substantielle qui deviennent alors le fil d'Ariane à une meilleure compréhension et vision critique.

Ainsi, les oeuvres réalisées entre 1975-1979, que nous présente Chantal du Pont, sous le titre de «Histoire à voir debout», tiendront lieu ici de prétexte à une réflexion sur la gravure puisque l'artiste elle-même s'implique à ce niveau de préoccupations.

Mais avant d'étudier les problématiques que nous présente une Chantal du Pont, il serait opportun de citer un texte de Clément Greenberg intitulé «La peinture moderniste». Ce dernier définit en ces termes ce qu'est le modernisme (sujet qui nous préoccupe particulièrement aujourd'hui en gravure):

«L'essence du Modernisme, à mon avis, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre.»¹

Nous retiendrons donc cette citation comme prémisse essentielle à notre réflexion ultérieure. Car une étude de la spécificité de la gravure situerait justement ce médium à l'époque dite moderniste.

Si l'on s'interroge maintenant sur la série d'oeuvres que nous présente Chantal du Pont et ce, dans le but de savoir ce qui nous touche spontanément, d'aucuns seront d'accord pour dire que la perfection de la technique a quelque chose à y voir. À ce sujet, Gilles Toupin écrira d'ailleurs: «Techniquement de toute façon, ce

qui sert bien Chantal du Pont, la maîtrise est évidente».² Oui, en effet, elle est évidente et de plus elle est essentielle, car elle redonne à l'artiste le droit à la subjectivité du geste. La technique sophistiquée de la gravure, la multiplicité des étapes de manipulation ont pour effet de dissimuler le geste premier du créateur et du même coup la subjectivité qu'il sous-entend. Mais la maîtrise parfaite de cette technique réussit à redonner la pleine valeur du geste. Sous une apparente contradiction geste/technique, Chantal du Pont affirme la «gravure» en tant que médium possédant son autonomie. Cette préoccupation de «l'effet main», devient dessin sous les doigts de l'artiste.

veut trop simplement lui faire jouer. Ainsi retrouvons-nous des fenêtres, du sable et certains clichés photographiques, puisés à l'intérieur d'un univers intimiste... possible; avec des valeurs symboliques, imaginaires ou phantasmatiques? Peut-être faut-il dépasser cette première constatation... L'oeuvre de Chantal du Pont apparaît tout aussi cérébrale qu'onirique. D'ailleurs l'idée de séquence, notion importante et évidente, particulièrement dans les oeuvres plus anciennes, se rattache aux motifs jusqu'à en devenir «Obsession». Mais alors que cette dernière a souvent valeur nihiliste, elle réitère ici l'idée de subjectivité dont on a déjà parlé précédemment.

seule condition qu'il soit en même temps une réflexion éveillée et surtout critique.

Étudions par exemple le cas de la représentation du sable, dans lequel l'homme a laissé sa marque, son empreinte. Certains diront que c'est là l'expression d'une «vision tragique du couple, de la solitude humaine».⁴ L'interprétation est exacte mais ce même motif obsessionnel peut aussi avoir une signification plus générale... Un texte de René Bonargent nous le suggère:

«Les gestes du graveur: impossible de n'y pas voir, plus que de simples substituts érotiques, des modes de symbolisation du passage geste/trace/signe, des façons d'indiquer que tout signe s'origine au marquage corporel qui fait maculation, graffiti, In-scription dans le sable ou la boue, tatouage, hiéroglyphe, idéogramme véhément...»⁵

Peut-être est-ce ici un simple jeu de hasard. Si cela est, alors il est double car, d'une part la représentation d'une inscription dans le sable est évidente dans plusieurs oeuvres de l'artiste et d'autre part, le titre même d'une gravure rappelle cette idée de la marque par l'utilisation du même terme «hiéroglyphe».

Chantal du Pont possède une banque de thèmes à l'intérieur de laquelle elle puise les images dont elle a besoin pour exprimer ses idées. Ces images traitent de l'Homme, et de l'action du temps sur ce dernier, unissant à la fois figuration et abstraction dans un même but d'autonomie. Ainsi cette utilisation d'éléments, définis plus haut, devient méthode chez elle; ce qui nous permet justement de tirer des conclusions sur l'intensité de sa réflexion.

La maîtrise de la technique, la répétition des motifs, l'idée de séquence insistant sur les étapes tout aussi techniques que temporelles, et la thématique des images utilisées, incitent à croire que l'artiste utilise bien les méthodes propres au médium qu'est la gravure, pour acquérir une relative liberté, se donnant ainsi le droit de poser des jugements sur la marque qu'elle laisse, sur la trame ainsi que sur le rôle réflexif qu'a maintenant son médium.

Cette réussite en engendre une autre de niveau supérieur car, par ce fait même, la gravure trouve sa place au sein de notre contemporanéité et ce malgré toutes ses nécessités techniques qui de prime abord apparaissent vides de sens et contraires à l'action des autres media tels que la peinture ou la sculpture.

Manon Blanchette



La cathédrale 1975
sérigraphie 22/25
44,7 x 38,8 cm

photo: Christian Hébert

Les techniques de sérigraphie et de lithographie sont exploitées à tour de rôle pour exprimer la trace du crayon de l'artiste. Ceci sera plus particulièrement visible en ce qui a trait aux oeuvres «Château fort», «Cathédrale» ou alors «Hommage à Rodin» et «Osmose».

Le fait même que plusieurs techniques de gravure soient utilisées simultanément remet aussi en question l'un des paradoxes importants de la gravure qui découle de la notion de multiples et de reproduction; à savoir autant la gravure relève de la reproduction d'un semblable, autant elle a multiplié ses procédés et ses techniques pour devenir hétérogène.³ Pourtant, telles ne nous apparaissent pas les oeuvres de Chantal du Pont. Car la répétition de motifs est évidente et joue un rôle plus fondamental que celui que l'on

Autrement dit, si l'on admet que l'un des problèmes de l'art réside dans un affrontement des objectifs (liés à la connaissance de l'artiste) et dans la réalisation d'un objet d'art (fétiche oblitérant toute connaissance) la répétition de cet objet jusqu'à l'obsession devient la seule voie d'accès à la connaissance et à la subjectivité. L'obsession confère une relative liberté à l'artiste et lui donne droit à l'auto-critique. La répétition des motifs ainsi que les séquences et même, si l'on ose aller plus loin, la composition clairement réfléchie, parfaitement équilibrée, sont autant de mots prononcés ou écrits par Chantal du Pont en faveur d'un univers peut-être onirique, mais à la

Notes

1. Clément Greenberg
Modernist Painting in Art and Literature no 4
Printemps 1965
(Traduction Anne-Marie Lavagne).
2. La Presse Samedi 12 mai 1979
Gilles Toupin
3. «Pour La Gravure»
Musée de L'Abbaye Sainte-Croix
Les Sables d'Olonne
11 février - mars 1978
4. La Presse Samedi 12 mai 1979
Gilles Toupin
5. «Pour La Gravure»
Musée de L'Abbaye Sainte-Croix
Les Sables d'Olonne
11 février - mars 1978

1. LES PRIORITÉS DE LA DIRECTION DE L'ENVIRONNEMENT VISUEL POUR L'ANNÉE 1979-80

Le Service des Arts plastiques

Le Service des Arts plastiques entend, cette année, accentuer son action dans le domaine économique. En effet, nous favoriserons les programmes de mise en marché et de sensibilisation du public en vertu du principe qu'il semble préférable de créer et de développer un milieu d'accueil au produit culturel plutôt que de concentrer les efforts sur la production d'œuvres pour lesquelles il n'existe pas de marché.

Les trois conseils disciplinaires de la peinture, sculpture et gravure sont en pleine période de recrutement. En plus de favoriser une meilleure connaissance du métier auprès de ses membres, chacun étudie présentement les possibilités et les capacités des régions en vue de favoriser l'organisation de services communautaires. Deux autres conseils sont en voie de formation: il s'agit de celui des arts-textiles et de celui des photographes.

Le Service de l'Artisanat

Au Service de l'Artisanat et des Métiers d'Art, les priorités pour le nouvel exercice financier s'accroissent comme suit: l'implantation d'une École nationale en métiers d'art, la production, la diffusion, la structuration. Il est à noter que la structuration, jusqu'à maintenant en tête de liste, passe, pour 1979-80 au 4^{ème} rang. Ce changement s'explique du fait que les dix (10) régions administratives sont structurées et opérationnelles. Les regroupements dans la région de Montréal sont maintenant finalisés.

Au cours de l'année 1978-79, le Service de l'Artisanat et des Métiers d'Art a utilisé un budget total de \$1 017 100 pour la réalisation de ses six programmes, soit: l'administration de la politique d'artisanat, l'aide financière aux regroupements d'artisans, la survie des métiers traditionnels, l'édition de publications, la formation et le perfectionnement, la mise en marché.

Cette enveloppe budgétaire aura permis de venir en aide à plus de quarante-cinq associations et organismes qui oeuvrent dans le secteur des métiers d'art.

Design et architecture

Le dossier du 1% fait l'objet d'études de la part du comité du 1%. Le directeur de l'Environnement Visuel, monsieur Cyril Simard, en est le président et il assure la coordination de ce secteur avec l'ensemble des autres directions du ministère et des autres instances gouvernementales. Des consultations avec les milieux intéressés sont en cours.

2. UN NOUVEAU DIRECTEUR AU SERVICE DES ARTS PLASTIQUES

Depuis le 5 février dernier, le Service des Arts plastiques a un nouveau directeur en la personne de Pierre Boutin. Monsieur Boutin a obtenu une maîtrise en archéologie et en histoire de l'art à l'Université de Louvain avec la mention "grande distinction". Jusqu'à tout récemment, Monsieur Boutin était professeur en histoire de l'art contemporain du Québec à l'Université

du Québec à Montréal. Mais auparavant, il fut directeur des services éducatifs de la Galerie nationale du Canada à Ottawa, professeur d'histoire de l'art aux universités de Montréal et d'Ottawa. De 1972 à 1975, il fut directeur des expositions au Centre culturel canadien à Paris puis, de 1975 à 1977, chef du Service des Arts visuels, de l'audio-visuel et des échanges littéraires du ministère des Affaires extérieures du Canada. Il a organisé plus de quarante-cinq expositions à l'étranger.

3. LE MESSAGE INAUGURAL ET LES INDUSTRIES CULTURELLES

Voici un extrait du message inaugural prononcé par le premier ministre René Lévesque à l'assemblée nationale le 6 mars 1979:

"Et pour clore cet aperçu des intentions économiques du gouvernement, on me permettra d'y inscrire nos projets de développement culturel, qui n'ont pas seulement des liens étroits avec le développement économique mais qui, pour cette fois, en font clairement partie. Non seulement parce que c'est l'identité culturelle qui inspire bon nombre de nos choix matériels, mais aussi parce que l'expansion des industries culturelles engendre plus d'emplois à un coût moins élevé que dans tout autre secteur.

"Or sur le plan de l'aide aux créateurs et celui de la diffusion des œuvres et des produits, le Livre Blanc sur le développement culturel est venu souligner l'urgence d'un rattrapage qui s'imposait depuis longtemps. 1979 verra donc la mise en marché de la Société de développement des industries culturelles, créée l'an dernier. Fort attendu et déjà abondamment commenté par anticipation, il y aura aussi le projet de loi sur l'industrie du livre."

4. LE PROGRAMME D'EMPLOIS COMMUNAUTAIRES (OSE)

La Direction de l'Environnement visuel est d'avis qu'il faut consacrer de plus en plus d'efforts à rechercher du financement externe pour des projets à caractère culturel. Il existe une source non négligeable qui doit être exploitée plus systématiquement. Il s'agit du "volet IV" du programme "OSE", soit celui des emplois communautaires.

Ce programme disposait d'un budget de \$15 millions pour la période de octobre 1977 à mars 1979; un budget équivalent sera disponible pour l'exercice de avril 1979 à mars 1980. Au cours de la première période, pas moins de \$1 250 000 ont été versés à des entreprises dont les activités ont un caractère culturel, dont plus de la moitié dans le secteur de l'artisanat (production et distribution commerciale) et, ce, pour environ 140 emplois permanents, soit \$8 925 par emploi.

Principaux critères de choix de projets

- Possibilités d'autofinancement après deux ans;
- Création d'emplois permanents d'abord, mais des emplois temporaires en surplus sont également admissibles;
- En priorité: entreprises dont la propriété est partiellement ou totalement entre les mains des employés;
- Tous les secteurs d'activités économiques et commerciales sont admissibles;

— Les projets peuvent cumuler du financement venant de différentes sources (donc il n'est pas incompatible que ce soient des projets subventionnés par le Fédéral ou par la future SODIC).

Pour de plus amples informations, veuillez communiquer avec le Bureau de l'O.P.D.Q. de votre région.

5. BIENNALE DE LA NOUVELLE TAPISSERIE QUÉBÉCOISE

La biennale de la nouvelle tapisserie québécoise se tiendra à Montréal, au Musée d'Art contemporain du 14 juin au 22 juillet 1979.

Si on en juge par l'intérêt manifesté par les lissiers du Québec, cette première biennale vivra un retentissant succès. Un nombre de 107 ont présenté une œuvre. Une première sélection permit à un jury national de retenir 75 dossiers. Dans un deuxième temps, un 2^{ème} jury international a arrêté son choix sur les 30 œuvres devant constituer l'exposition.

Ce jury international était formé des personnes suivantes:

Madame Alice Pauli, directrice de la Galerie "Alice Pauli" Lauzanne

Monsieur Kenneth Saltmache, Conservateur en chef de la Galerie d'Art de Windsor

Monsieur François Matthey, Conservateur en chef du musée des arts décoratifs à Paris

Madame Mildred Constantine, Conservateur au Musée d'Art moderne à New York

Madame Louise Letocha, Directeur du Musée d'Art contemporain à Montréal.

6. DROIT D'AUTEUR

Le Comité du droit d'auteur a terminé ses études et poursuit la rédaction de son rapport. Le Directeur de l'Environnement visuel remercie les nombreux organismes qui ont accepté de faire des recommandations et de présenter des mémoires. En tout, 26 organismes oeuvrant dans le domaine des Arts de l'Environnement ont réagi favorablement à l'appel: ce qui est un succès inespéré.

ERRATA:

Dans le volume 7 no 3-4 du journal Ateliers, à l'article sur la photographie, il fallait lire à l'avant-dernier paragraphe: "Nous sommes en droit maintenant de nommer les tendances que définissent ces fonctions: la tendance documentaire de l'image dite sociologique, anecdotique ou symbolique et qui exprime la conscience sociale du photographe impliqué dans un milieu socio-culturel; la tendance formaliste qui affirme l'intérêt du photographe pour la représentation d'une forme artistique; la tendance anti-formaliste qui se caractérise par la recherche d'une forme purement photographique; et la tendance conceptuelle qui traduit le travail d'investigation et d'auto-analyse du processus artistique en soi".

EXPOSITIONS

26 juillet — 2 septembre:

Lee Friedlander: photographies

Plus de 150 photographies réalisées depuis les quinze dernières années par Lee Friedlander contribuent à faire de cette exposition un événement majeur.

Cette exposition est organisée par The Hudson River Museum et subventionnée par l'agence fédérale américaine, le National Endowment for the Arts.

Jean Dallaire

Cette exposition, composée d'œuvres tirées de la collection du Musée d'art contemporain et du Musée du Québec, illustre les principaux aspects de la production de Jean Dallaire. Elle permet d'en dégager les principales caractéristiques et souligne l'originalité de cette démarche picturale dans l'art québécois.

Alexander Rodchenko: Rétrospective

Cette exposition, organisée par le Museum of Modern Art d'Oxford, Angleterre, constitue la première rétrospective consacrée à cet artiste russe de réputation internationale. Elle comprend environ 200 œuvres de disciplines variées exécutées entre 1913 et 1948. Ayant vécu activement les profonds changements sociaux, économiques et culturels survenus dans son pays entre la Révolution et la Deuxième guerre mondiale, son œuvre témoigne à la fois du rôle original que se définissent les artistes dans cette nouvelle société socialiste et des valeurs esthétiques qui sont alors proposées.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

Calendrier de juillet et août 1979

Abstraction lyrique en Europe

— Musée régional des Mines et des Arts de Malartic, Malartic, Québec 15 juin au 31 juillet 1979

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970

— Musée des Sept-Îles Inc., Sept-Îles, Québec 1er juin au 28 août 1979

Nouvelle figuration en gravure québécoise

— Institut des arts au Saguenay, Jonquière, Québec 15 juillet au 15 août 1979

La photographie de 1900 à 1950

— Bibliothèque municipale de Brossard, Brossard, Québec 15 juillet au 15 août 1979

Service d'ANIMATION

À l'occasion de l'exposition Alexander Rodchenko, le film de Lutz Becker "Art in revolution" (1972) sera présenté le dimanche 29 juillet à 15 heures et le jeudi 2 août 1979 à 20 heures.

Ce film recrée l'atmosphère de la révolution russe (1917-1928) alors que se dessine de profonds changements dans les conceptions traditionnelles de l'art... (50 min.).



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 — 2^e trimestre 1979
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISBN: 0382-5124

JEUNE
SCULPTURE
AU QUÉBEC

BIENNALE
DE LA NOUVELLE
TAPISSERIE
QUÉBÉCOISE

BIENNALE
DE LA GRAVURE
À SHERBROOKE

vie des arts

373, RUE SAINT-PAUL OUEST
MONTRÉAL, P.Q.
H2Y 2A7
TEL.: 282-0205

AUTOMNE
NUMÉRO 96