

Ministère des
Affaires culturelles

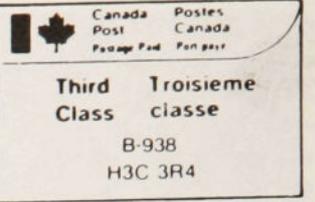


musée
d'art contemporain

ateliers

Sommaire

Pnina Gagnon	1-2-3-8-9
La couleur	4-5-6-7
Oskar Kokoschka	10-11-12-13
Gabor Szilasi	14-15
Calendriers	16



Volume 8 numéro 1 et 2

Montréal, décembre 1979 — mars 1980

25 cents

PNINA GAGNON

CORPO CHRONO GRAPHIE

par René PAYANT

Durant ces dernières années Pnina Gagnon avait un peu délaissé la peinture pour se consacrer plus intensément à des recherches graphiques. Maintenant elle revient en quelque sorte à la peinture, c'est-à-dire au travail de la couleur, avec une expérience du dessin qui laisse des traces dans ses nouvelles "images" mais s'efface presque en même temps pour laisser la place aux effets des champs colorés. Depuis déjà un bon moment les oeuvres de Pnina Gagnon se tiennent au lieu complexe de *la rencontre entre la figuration de l'abstraction* (1). Ses récents travaux sont davantage ambigus et proposent un équilibre fragile entre la précision du dessin et la forme vague, l'objectivité et la subjectivité, le réel et l'imaginaire, bref entre la réalité de la vie et les exigences de la peinture.

Je voudrais ici souligner dans son travail deux traits qui, même s'ils passent souvent inaperçus parce qu'ils ne sont pas rapidement ni aisément saisissables dans l'image, en constituent néanmoins le fondement *conceptuel* et *matériel*. Ces deux traits ressortissent à la genèse des oeuvres. Mais toutes les oeuvres de Pnina Gagnon portent en elles les traces de leur genèse; c'est pourquoi il convient de commenter le processus dont ces images sont le résultat car c'est par lui seul qu'elles signifient.

Tels que je les présente ici, ces deux traits ne sont que le produit d'une analyse, d'une déconstruction "théorique" qui cherche à comprendre la composition des images. En réalité ces traits sont les composantes simultanées d'un seul mouvement, c'est-à-dire que la *production* les articule conjointement et, me semble-t-il, à parts égales. L'ambiguïté des images reflète cette jonction de deux forces où, pour reprendre autrement ce que je disais plus haut, s'articulent dans une tension dynamique les exigences du corps et la réalité picturale autour du problème de la représentation.

La représentation du temps

Le point de départ de chaque oeuvre est fondamentalement un problème de représentation. Mais l'iconographie n'a pas dans les oeuvres récentes l'importance qu'elle avait au premier degré dans les oeuvres anciennes (insectes, nuages, corps humain) car elle ne



Carrière d'Atlit (Israël) mars 1979
encre sur papier, 10m x 1 m50.



Plage de Carmel (Israël)
dessin, sable et eau, report sur
plastique, 6m x 1m50, juillet 1979.

vaut plus par ce qu'elle représente. Remarquons d'abord que Pnina Gagnon ne représente même plus des objets, mais plutôt des *images* d'objets. En effet ce sont les ombres portées par les objets qui l'intéressent maintenant.

Il faut insister sur ce fait car ses oeuvres récentes mettent en scène un processus double de réduction picturale. C'est donc dire qu'elles affirment fermement la spécificité de la peinture. L'iconographie est alors importante pour elle-même, parce qu'elle est déjà dans le réel mondain une iconographie, c'est-à-dire une *écriture*, une représentation imagée du monde: l'ombre est le résultat d'un *travail* de la lumière (qui est la condition même de la visibilité). Mais l'ombre portée sur une surface n'est que silhouette, forme plate insistant sur la ligne de son contour, et ramène ainsi la réalité tridimensionnelle à une représentation bidimensionnelle sans texture. C'est la forme des ombres (par exemple celle d'un arbre) que Pnina Gagnon dessine en ne retenant cependant que la ligne-contour et non la surface de l'ombre portée.

Une autre remarque s'impose. L'artiste ne reproduit pas l'ombre d'un objet qu'elle observe quelque part au loin devant elle. Au contraire, elle dessine attentivement la forme d'une ombre qu'un objet porte directement sur le support qu'elle travaille et qui devient l'écran sur lequel s'impriment les effets de la lumière du monde. Ajoutons aussi que l'artiste travaille actuellement dehors sur de grands papiers déroulés au sol.

Mais ces images, ces ombres sur le support que l'artiste veut dessiner, elle ne peut qu'essayer de les saisir, de les capter pour les rendre, car elles sont mobiles par nature. Donc, lorsqu'elle trace un contour d'une ombre, parce que cela prend un certain temps, le point d'arrivée ne peut rejoindre le point de départ de la ligne car pendant le temps de l'exécution, l'ombre s'est légèrement déplacée puisque le temps a passé et que le mouvement de l'ombre est le signe même du temps qui passe. L'ombre rend en effet visible, c'est-à-dire sensible à l'homme, la marche du temps. Mais cette *indication* du temps s'accompagne d'une déformation: l'objet se transforme dans l'image qu'en donne successivement son ombre qui s'allonge ou rapetisse selon les heures. C'est ce *déplacement* continu que Pnina Gagnon *représente* dans ses oeuvres parce qu'elle veut des images réalistes quant au monde et à la vie. Chaque oeuvre est donc, pour un moment, la rencontre de deux images: celle du monde qui se défait dans l'ombre qui bouge, celle de l'ombre dans l'image peinte qui est en train de se faire, de se fixer à partir d'elle.

On comprend alors ce qu'il y a d'idéal dans la représentation "classique" de la nature. Ne pouvant donner "instantanément" une reproduction imagée du monde (comme la photographie peut le faire), parce qu'elle nécessite du temps pour être *fabriquée*, la représentation picturale utilise un artifice, un dispositif: elle fixe, "théâtralise" l'objet de la

représentation "classique" le monde, et représente donc ainsi un état choisi des ombres portées. Au contraire, Pnina Gagnon laisse son objet sous son éclairage naturel, dans sa mobilité. Et elle vit alors intensément la *relation* qui s'établit entre le temps de l'objet représenté réduit à son ombre portée et la représentation qui affirme la temporalité de sa production.

L'inscription du corps

Ainsi, ce qui s'inscrit cependant dans la peinture c'est peut-être bien davantage le corps, le corps de l'artiste elle-même, bien plus que le réel qu'elle cherche à représenter. Encore une fois, ce qui s'écrit dans les figures sur la toile ce sont des *effets*. Je dirais, plus précisément, qu'il s'agit des effets des contraintes du corps, du corps dans sa résistance. Ce sont ces traces du corps, conçu comme condition de production de l'image, que l'on retrouve dans les déformations iconographiques des récents travaux.

Le décalage progressif de la ligne-contour est en effet occasionné non pas tant par le déplacement de l'ombre que par l'impossibilité pour l'artiste de circonscrire *rapidement* toute la forme à représenter, qui est en fait à calquer, à capter. Le corps a ses limites et les images de Pnina Gagnon en témoignent en marquant, on l'a dit, une distance entre les points de départ et d'arrivée de la ligne-contour. L'écart inscrit (qui pourrait être mesuré) devient la représentation spatiale du temps. Cette symbolisation picturale est ainsi le signe d'une qualité de l'agent

producteur de la symbolisation, c'est-à-dire la marque dans la représentation iconique des limites physiques et de la réalité temporelle de l'artiste. En un mot, ce signe est la trace visuelle du corps vécu de l'artiste.

Ces traces des expériences du corps ajoutent donc dans la forme de l'ombre représentée une transformation qui redouble alors la déformation et l'éloignement quant à la référence mondaine de l'image et redouble aussi l'effet de mobilité. J'ajouterai que la tension entre l'image du monde et les traces du corps de l'artiste est davantage marquée et efficace dans les récentes oeuvres de très grand format. Il s'agit alors d'un corps à corps entre l'étendue du support et l'artiste où, si elle vit d'abord les contraintes de son corps quant au temps inscrit dans le mouvement de l'ombre qu'elle cherche à reproduire, l'artiste vit ensuite, ou plutôt simultanément, la résistance de l'espace du support lui-même. La déformation dans l'image peinte est alors proportionnelle à l'agrandissement du format de l'oeuvre et des ombres qui s'y projettent.

Le format de l'oeuvre est donc lui-même signifiant dans les récents travaux de Pnina Gagnon: il fait sens en collaborant à la défiguration de l'image mondaine, en ralentissant le travail de l'artiste qu'il oblige à se déplacer pour rejoindre les limites de la forme à tracer.

Pour la couleur

Pour terminer cette brève analyse, il faut maintenant examiner comment les frontières repoussées du support ouvrent l'espace à la peinture, c'est-à-dire examiner ce qu'il advient du dessin et de la représentation dans les images produites dans les conditions que nous venons de décrire.

Disons d'abord que Pnina Gagnon dessine ses lignes-contour au pinceau étroit avec de la couleur; des pigments aux tonalités riches, qu'elle applique en une mince couche pour laisser jouer en transparence la couleur du fond. Signalons que ce procédé ajoute à la déformation de l'image puisque le fin pinceau qui suit régulièrement, patiemment la forme de l'ombre se vide rapidement du pigment et qu'il demande à être souvent rechargé. Tout cela prend du temps et pendant ce temps tout bouge...

Devant l'impossibilité de faire se rencontrer les points de départ et d'arrivée de la ligne-contour, l'artiste a choisi de continuer son tracé, comme si elle s'acharnait, ou se résignait, à suivre inlassablement la mobilité de son modèle, déroulant ainsi sur la toile un long fil de couleur. Le trait devient en effet un long tracé continu sur toute la surface où glisse lentement l'ombre portée. La juxtaposition des lignes, dont la succession n'est jamais tout à fait la répétition du mouvement des lignes précédentes puisque l'ombre se transforme constamment, couvre progressivement la surface d'un ensemble de grandes boucles entremêlées.

En quelque sorte, la forme, au sens gestaltiste du terme, disparaît, et, partant, la figuration puisque la ligne-contour ne se ferme jamais et qu'ainsi, partout, le fond pénètre dans la forme ouverte: un seul espace optique est alors créé, où la seule forme est celle de l'oeuvre elle-même. Toute l'"image" ainsi produite est la présentation d'un grand mouvement, d'une énergie colorée qui anime la surface. L'abstraction a lentement remplacé la figuration et le dessin, par sa composition serrée, s'est transformée en *tache* et laisse en fait

Carrière d'Atlit,
détail d'ombre.

la place aux effets du grand champ coloré qui n'est pas loin d'atteindre une construction de type *allover*. La précision du dessin de l'ombre s'est transformée en une image vague, floue, où le dynamisme de la couleur vaut maintenant pour lui-même. En suivant de très près une image du monde l'artiste en est arrivé à produire une image *apparemment* sans référence.

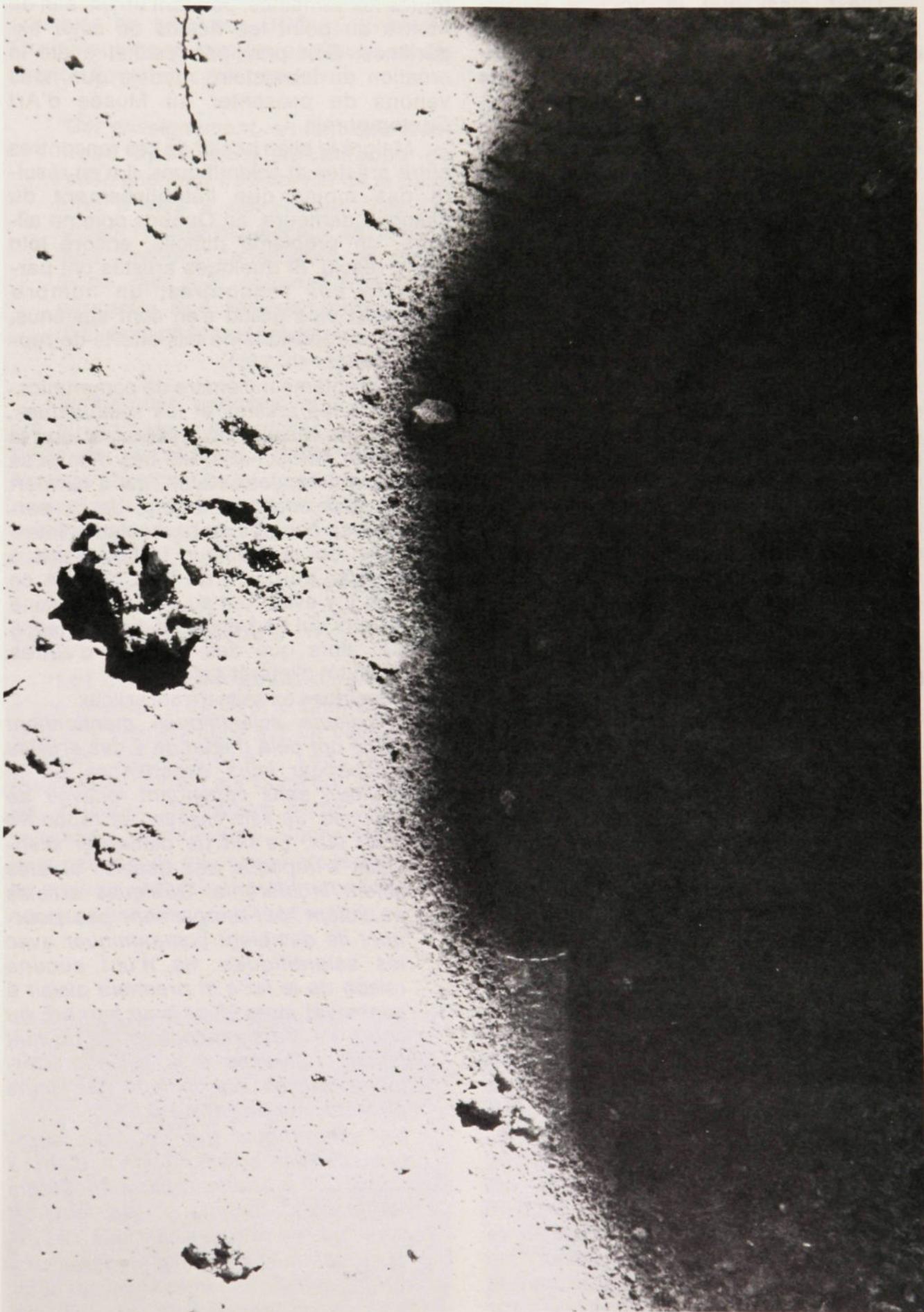
On peut imaginer combien les images se complexifient lorsque l'artiste y superpose plusieurs images d'ombre, prises à des jours différents et souvent marquées par des couleurs différentes. Le degré d'abstraction ne s'en trouve que plus accentué parce que l'artiste intervient alors davantage dans la composition, dans le mélange des éléments de l'image.

Pour conclure, je dirais que Pnina Gagnon démontre d'une manière exemplaire comment la peinture peut actuellement trouver des voies

nouvelles d'expression, sans craindre la référence figurative et sans renoncer pour autant aux éléments modernistes qui ont fait sa richesse et sa force critique durant les trois dernières décennies. C'est tout le passage du monde dans l'oeuvre, à travers une image de ce monde et le corps de l'artiste — avec toutes les déformations que ces déplacements occasionnent —, qui est exposé dans ses recherches actuelles. Si tout système de transport, de translation, implique des pertes, ici ce qui reste dans ces peintures est à la faveur de la peinture et montre comment elle est *transformatrice*, c'est-à-dire comment elle est la présence marquée d'un sujet-artiste qui nous offre un monde autre.

René Payant

(1) Sur ses travaux précédents, cf. R. Payant, "Pnina Gagnon: la femme l'oeuvre ou la dé-limitation", *Vie des Arts*, No 89, Hiver 1977, pp. 66-68.



LA COULEUR

Rencontre de l'artiste et du scientifique

Ces dernières dix années, des initiatives ont été prises au Québec en vue de susciter un dialogue sur la couleur. Quelques-unes de ces démarches suffirent à démontrer que des entretiens entre artistes et scientifiques étaient possibles et pouvaient s'avérer bénéfiques!

C'est ainsi que la Société Radio-Canada, en avril 1974, recevait à Montréal les participants du deuxième congrès annuel de la Société canadienne de la Couleur. La rencontre a fourni aux communautés artistique et scientifique francophones l'occasion d'étaler leurs ressources, d'en prendre conscience, et de réfléchir sur les possibilités d'échanges, particulièrement en ce qui concerne les notions et les techniques de reproduction de la couleur.

L'année suivante, en avril 1975, un scientifique, le professeur Pierre Demers professeur titulaire de physique à l'Université de Montréal, et un artiste, le professeur Maurice Raymond, responsable de l'enseignement de la couleur à l'Université du Québec à Montréal, appuyés par des personnalités de formations diverses décidaient de fonder le Centre québécois de la Couleur (C.Q.C.) Ce centre permanent d'information regroupe des physiciens, des chimistes, des enseignants en arts visuels, des artistes, des psychologues et d'autres praticiens que la couleur intéresse.

Un troisième événement significatif a été la présentation d'un laboratoire modèle. Ce laboratoire avant-gardiste introduit l'ordinateur dans l'enseignement de la couleur et propose des appareils originaux pour démontrer le phénomène de la couleur (chronomètre de Pierre Demers, simulateur de Gaston Fournier). La démonstration, au Musée d'Art Contemporain, eut lieu du 18 octobre au 2 décembre 1979, dans le cadre de l'exposition *Didactique de la Couleur*. Elle n'aurait pu se faire sans l'étroite collaboration d'une artiste, madame Lise Dumais Bouillon.

Lors d'un colloque organisé par la Société canadienne de la Couleur, au cours duquel je donnais une causerie sur la *Couleur et l'Ordinateur*, j'ai fait la connaissance de madame Lise Dumais Bouillon. À cette occasion, nous avons discuté sur les moyens d'améliorer l'enseignement de la couleur au Québec. Je lui ai fait part de mes travaux de recherches sur la couleur, entrepris en avril 1972. Ces travaux m'ont permis de réaliser le système SOPHIE (Système Ordinateur Pour le calcul de mélanges et d'Harmonies de couleur) qui se veut un instrument moderne pour la communication de données nouvelles sur

la couleur. Par la suite, et avec l'assentiment des autorités du Collège de Ste-Foy, madame Bouillon consentit à participer à une expérience-pilote qui devait permettre de décider si l'on pouvait utiliser l'ordinateur pour faciliter l'enseignement de la couleur. Nous nous sommes rencontrés toutes les semaines, pendant un an, afin de mettre au point les détails de cette expérience. Son principal résultat a été la création du laboratoire modèle que nous venons de présenter au Musée d'Art Contemporain.

Malgré le bilan positif de ces rencontres entre artistes et scientifiques, il n'en résulte pas moins que l'établissement du dialogue demeure, au Québec comme ailleurs, un problème difficile, encore loin d'être résolu. Si quelques artistes ont participé à ces rencontres, un nombre beaucoup plus grand s'en sont abstenus, jugeant inopportuns de tels efforts de rapprochement.

Ce problème millénaire de communication entre les artistes et les scientifiques, sur les arts visuels en général et sur la couleur en particulier, a été très bien posé par une artiste, Joan Katch, qui a fait part de ses *Réflexions** à la suite de sa participation au congrès de l'Association internationale de la Couleur (A.I.C.) tenu à TROY, N.Y., au cours de l'été 1977. À ce congrès, il y avait tout au plus une dizaine de discours qui s'adressaient directement à l'artiste, alors que des dizaines d'autres étaient plutôt d'intérêt général.

Voici quelques extraits de cet article:

"Plusieurs scientifiques mentionnent qu'ils ont déjà demandé à des artistes d'échanger leurs expériences sur la couleur, sans cependant recevoir de réponse. Je vais essayer de répondre pour eux. Le fait de demeurer silencieux n'implique pas que les artistes soient indifférents. Quelques artistes ne voient tout simplement pas pourquoi ils devraient communiquer avec les scientifiques. Ils n'ont aucune raison de le faire et prennent plaisir à conserver leurs idées pour leur art. Au cours de leurs rencontres, ils ne font jamais référence à la science. Certains artistes n'articulent pas leurs pensées, même entre eux..."

Un scientifique qui voudrait comprendre un artiste devrait d'abord savoir que plusieurs artistes ont étudié les aspects techniques de leur art depuis de nombreuses années. Les artistes connaissent leurs matières picturales (leurs médiums) et savent comment s'en servir. Ils créent des

tableaux en appliquant leurs connaissances sur les effets qu'ils peuvent tirer de cette matière. Ils font leur apprentissage en réalisant des tableaux. Toutes ces connaissances pénètrent leur subconscient et deviennent partie intégrante du processus de créativité...

Même si l'application des sciences et l'exercice de l'art constituent des professions qui se complètent, les artistes ne trouvent pas indispensable que les arts se développent au même rythme que la technologie. Au contraire, ils sont convaincus que l'art transcende le temps, la science et la vie...

De nos jours, des scientifiques ont entrepris des projets visant à permettre aux artistes de mieux connaître les matériaux qu'ils utilisent. Ici, il est important de rappeler que l'imagination créatrice, pour bien fonctionner, doit être libérée de toutes complications techniques et que, de toute façon, la plupart des artistes n'ont aucun goût pour les formules chimiques..."

Le système SOPHIE, développé au cours des sept dernières années, est une réponse partielle au défi de pouvoir communiquer avec les artistes. Grâce au langage universel de la couleur qui est utilisé comme médium de communication dans ce système, une quantité importante de données peut leur être transmise, sans effort, par le biais de l'ordinateur. Ceci leur permettra de tirer profit de plus de connaissances et d'utiliser des techniques plus ou moins sophistiquées mises au point par des scientifiques de leur génération. Parmi celles-ci, citons: la reproduction des couleurs par des moyens électroniques (écrans graphiques couleur, scanners pour la préparation des positifs de séparation de couleurs et pour les impressions en couleurs à partir des écrans graphiques, etc.)

Les sons, les couleurs et les parfums se répondant, ... quel artiste ne souhaiterait se faire connaître de SOPHIE? Son adresse est celle de l'auteur du présent article.

**Gaston Fournier,
ingénieur-chimiste
C.P. 9812
Ste-Foy, Qué.**

* cf. Reflections after A.I.C. COLOR 77 - A PAINTING BY WORDS, COLOR research and application, Vol. 3, NUMBER 4, WINTER 1978, pp. 206-207.

Didactique de la couleur

La couleur est l'un des phénomènes qui nous est des plus familiers et, malgré son omniprésence, la méconnaissance de ses principes demeure. Afin de se familiariser davantage avec les bases fondamentales la couleur le service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain présentait du 18 octobre au 25 novembre 1979, une exposition à caractère didactique sur la couleur.

Constituée à partir de matériel d'enseignement et de travaux d'étudiants des cours de couleur du Cégep de Sainte-Foy et de l'Université du Québec à Trois-Rivières, cette exposition illustre, dans un vocabulaire précis, des notions de base et des théories reliées au langage de la couleur: lois chromatiques, phénomènes interactifs de couleurs, optique physique et physiologique, etc.

Ce laboratoire-couleur, mis sur pied dans le cadre d'une expérience-pilote menée par Lise Dumais-Bouillon du Cégep de Sainte-Foy comprend un simulateur de couleur permettant de réaliser des juxtapositions puis des mélanges de couleurs obtenus à partir de faisceaux de lumières colorées et de filtres de couleur, ainsi que des agencements d'ombres colorées. Le laboratoire comprend également un colorimètre à disques, servant à réaliser des mélanges optiques, un ensemble de quatre solides de couleur illustrant des systèmes de classifications, un terminal couleur, relié à la banque de données-

couleurs du système SOPHIE (Système Ordinateur pour Harmonies Couleurs) de Gaston Fournier, cybernéticien.

"Cet enseignement, en tant que technique spécifique, se détache de l'enseignement traditionnel de la peinture. Il vise à développer chez l'étudiant l'acuité visuelle aux couleurs, à faire prendre conscience de l'existence des lois chromatiques, et à permettre une réflexion critique sur différents phénomènes perceptifs."

(Lise Dumais-Bouillon)

Conférences, exposés, table ronde ont été au nombre des activités prévues en guise de complément à cette exposition. Nous présentons maintenant quelques aspects traités dans Didactique de la couleur et qui ont été tirés d'un document réalisé à cette occasion.

Danielle Potvin

CERCLE CHROMATIQUE

"Les deux composantes chromatiques d'une couleur, la teinte et la saturation peuvent être représentées sur un plan par un "cercle chromatique". Les couleurs saturées se situent sur le cercle, alors que les couleurs de même teinte mais de saturation décroissante s'échelonnent le long des rayons du cercle vers le centre où se situe la composante achromatique des couleurs (le blanc, les gris et le noir).

Autour d'un cercle chromatique idéal, un oeil exercé peut discerner environ 150 teintes. En pratique, les cercles chromatiques sont constitués de 6, 10, 12, 18, 20, 24, 40, 48 couleurs.

"La nuance" d'une couleur est une faible variation de la teinte obtenue en mélangeant deux couleurs voisines sur un cercle chromatique.,

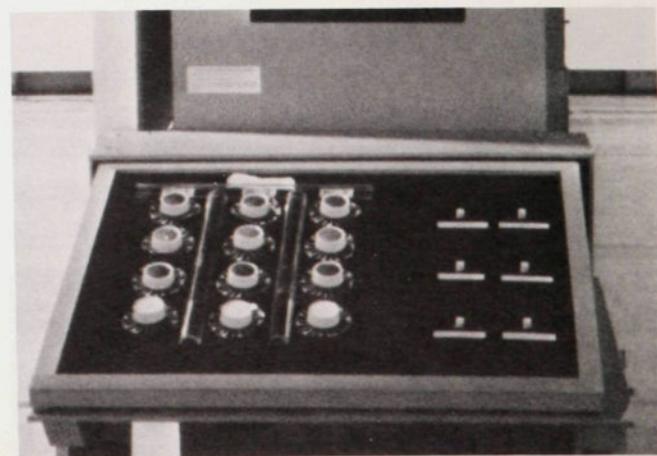
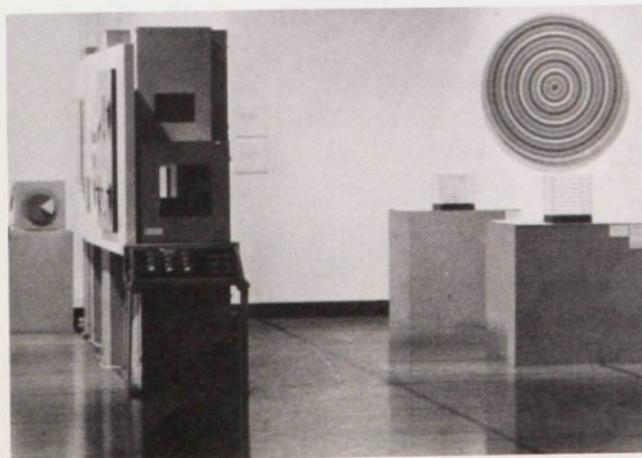
Fournier, Gaston, Notions de base sur la couleur, p. 18.

LES COULEURS COMPLÉMENTAIRES

Deux couleurs dont le mélange se caractérise par une absence de chromaticité, c'est-à-dire l'apparition d'un gris, sont complémentaires.

Pour retrouver les couples de couleurs complémentaires sur le cercle chromatique, il suffit de choisir un point "A" quelconque sur le cercle et de tracer à partir de ce point une droite passant par le centre: contre le point "B" symétriquement opposé détermine l'emplacement et la couleur complémentaire.

Toutes les nuances situées sur cette droite reliant dans l'espace des couleurs ces deux points extrêmes, sont également complémentaires. Ceci peut être démontré par le système numérique d'Alfred Hichethier.



Küppers, Harald, "La couleur", pp. 72-74.

LES SOURCES D'ÉCLAIRAGE

Deux couleurs de surface, de compositions physico-chimiques différentes, peuvent paraître identiques sous un éclairage spécifique, par exemple lumière du jour, mais devenir nettement différentes quand les sources d'éclairage varient (éclairage incandescent ou tube fluorescent). Dans un tel cas, on dit que ces couleurs sont métamères.

"Ce phénomène est dû au fait que les deux matières colorantes ont des courbes spectrales (de réflexion) différentes, ce qui les fait réagir de façon différente lorsque soumises à des éclairages dont les radiations composantes sont différentes." (Voir illustration).

Nous devons donner aux sources d'éclairage la place qu'elles méritent et être conscients de l'importance qu'elles présentent dans la sensation perceptive d'une surface picturale.

Fournier, G., Notions de bases, p. 6.

DÉCOMPOSITION DE LA LUMIÈRE

La réfraction d'un rayon de lumière blanche dans un prisme de verre, entraîne l'apparition de ses composantes lumineuses soit le bleu-violet, le bleu cyan, le vert, le jaune et le rouge-orange.

La production du spectre avec la méthode du prisme de verre s'explique par le fait que l'indice de réfraction d'un matériau varie avec la longueur d'onde. En passant d'un milieu à un autre, le faisceau lumineux est réfracté, et l'angle de réfraction dépend de la longueur d'onde. Étant donné que les ondes longues sont les moins déviées et les ondes courtes les plus déviées de leur direction initiale, les couleurs monochromatiques sont représentées dans le spectre dans l'ordre croissant des longueurs d'ondes.

Fait à noter cependant, le rouge magenta ne figure pas dans le spectre car il ne s'agit pas d'une couleur monochromatique ou spectrale. Cette couleur résulte en effet de la superposition de 2 zones du

spectre, soit celle du rouge-orange et celle du bleu-violet.

Küppers, Harald, La couleur, pp. 42-43.

LA POLARISATION

Dans le domaine des arts, les effets d'interférence (superpositions d'ondes visibles) et de polarisation peuvent être utilisés comme moyens de création et d'expression.

"L'artiste Martha Höpfner, par exemple, fait appel à ces lois physiques pour créer ses "objets lumineux". Elle se sert de feuilles de cellophane transparentes pour réaliser des découpages géométriques qu'elle dispose entre deux filtres de polarisation: les couleurs d'interférence qui en résultent font naître des effets originaux et des nuances mouvantes. D'autre part, le filtre supérieur est mobile de façon à obtenir, selon l'angle de rotation, des variations de couleur."

Küppers, Harald, La couleur, p. 58

LA SYNTHÈSE ADDITIVE

"La synthèse additive est une méthode de mélange qui s'applique aux lumières colorées. Elle ne concerne pas uniquement les émissions directes de rayonnement coloré. Les lois de la synthèse additive s'appliquent toujours lorsque nous avons affaire à des ondes électromagnétiques, qu'il s'agisse d'ondes provenant directement d'une source lumineuse, d'ondes modifiées par un filtre coloré ou d'ondes réfléchies par un matériau quelconque. La synthèse additive a toujours lieu lorsque, d'une manière ou d'une autre, des ondes électromagnétiques visibles se trouvent mélangées.

Les couleurs additives fondamentales sont le bleu-violet, le vert, le rouge-orange; en mélangeant les couleurs additives deux par deux, on obtient les couleurs soustractives, magenta, cyan et jaune. Le blanc constitue la somme des trois couleurs additives de base dont nous sommes partis."

Application de cette synthèse: la télécouleur; éclairage de théâtre. etc.

Küppers, Harald, La couleur, pp. 74-78.

LA SYNTHÈSE SOUSTRACTIVE

En addition la couleur mélangée est toujours plus claire que la plus claire des couleurs composantes.

"Le point de départ de la synthèse soustractive est le blanc, toute matière qui se trouve d'une façon ou d'une autre interposée entre la source lumineuse et la surface blanche correspond à une diminution des ondes visibles. On assiste pour ainsi dire à une soustraction d'ondes, d'où le terme synthèse soustractive. Une soustraction a toujours lieu lorsque des apparitions de couleur naissent d'un retrait de composantes spectrales de lumière. Nous parlons de transmission lorsque les rayons lumineux traversent un milieu donné, et de réflexion lorsque les rayons sont renvoyés, réfléchis par une matière.

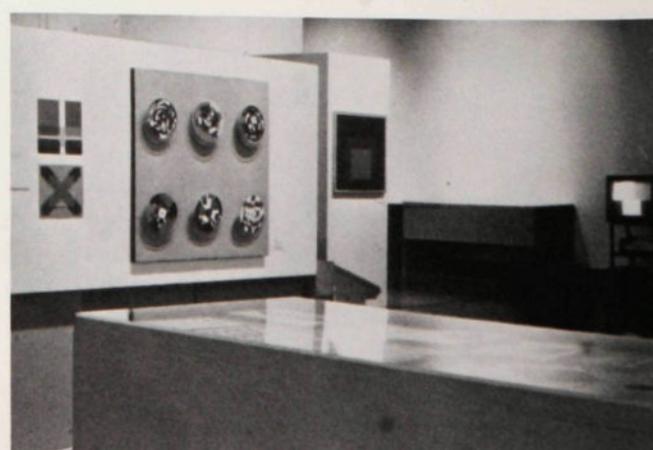
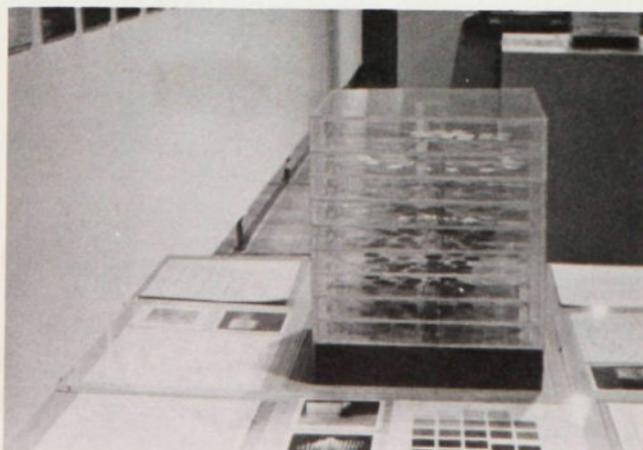
Les couleurs soustractives fondamentales sont le jaune, le rouge magenta et le bleu de cyan. Chacune d'elle réfléchit deux tiers du spectre et en absorbe un tiers. Le bleu cyan réfléchit le bleu-violet et le vert et absorbe le rouge-orange; le jaune réfléchit le vert et le rouge-orange, mais absorbe le bleu-violet, tandis que le magenta réfléchit le bleu-violet et le rouge-orange et absorbe le vert.

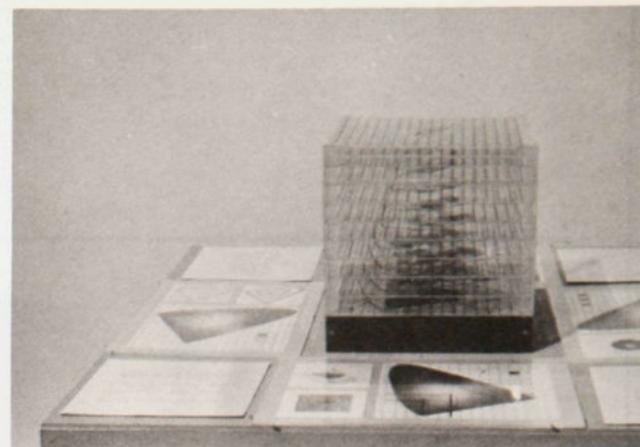
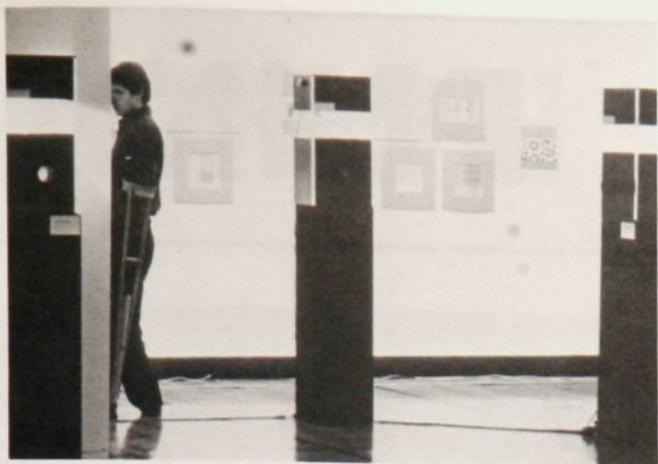
Pour les corps colorés, tels que les couleurs employées en peinture, la portion de lumière absorbée correspond toujours à la couleur complémentaire de la nuance colorée qui est réfléchie. En soustraction nous atteignons le noir lorsque les trois couleurs fondamentales sont au maximum de leur intensité."

Küppers, Harald, La couleur, pp. 78-81-84.

SYNTHÈSE PARTITIVE (addition et soustraction simultanées)

Les couleurs des corps colorés dont la chromaticité naît toujours d'un processus de soustraction de certaines zones du spectre de la lumière blanche peuvent également être mélangées sur le mode additif. Ce ne sont pas les corps colorés eux-





mêmes qui se mélangent sur le mode additif, mais les ondes qu'ils réfléchissent.

Cette synthèse additive de couleurs soustractives peut se produire par rotation rapide d'un disque coloré, par dispersion de couleur en points minuscules ou par juxtaposition de lignes colorées c'est-à-dire des surfaces suffisamment petites pour ne pas être perçues comme telles par l'oeil. (ex: imprimerie)

Les mélanges chromatiques ainsi formés sont alors plus différents, plus lumineux et plus purs que le mélange pigmentaire produit avec les mêmes composantes initiales.

Küppers, Harald, La couleur, p. 86.

LES ACCORDS SUBJECTIFS DE COULEURS

"Deux couleurs ou plus sont harmonieuses quand, mélangées ensemble, elles donnent un gris neutre" Johanne Itten.

Les mélanges chromatiques ainsi obtenus permettent de constituer une palette subjective, d'une centaine de couleurs.

En plus de laisser à l'individu une plus grande liberté d'expression, les accords subjectifs de couleurs permettent de vérifier, d'une façon intuitive, les lois régissant l'harmonie chromatique déjà définies par les théoriciens.

— Les accords subjectifs de couleurs peuvent se limiter et n'utiliser que deux ou trois couleurs.

Ex: — rouge-clair, gris-moyen et noir
— vert-jaune, jaune et brun-noir

— Les accords subjectifs peuvent englober un grand nombre de couleurs: Ex: rouge, jaune, bleu, dans leurs différents degrés de saturation; ou Englober deux ou plusieurs couleurs pures avec leurs tonalités diversifiées.

— Une couleur ou une valeur, utilisée en quantité donne le ton à l'accord (l'ensemble).

— On peut observer différents types de contrastes: clair-obscur, chaud-froid complémentaire etc.

LE LABORATOIRE-COULEUR

Le laboratoire-couleur intégré dans

l'exposition est le fruit de la participation de madame Lise Dumais-Bouillon à une expérience-pilote dirigée par monsieur Gaston Fournier, cybernéticien et coloriste, sur l'implantation d'un système informatique dans l'enseignement de la couleur. Le but de cette expérience-pilote, qui a eu cours pendant l'année académique 1978-1979, au Collège de Sainte-Foy, était de déterminer si le système SOPHIE (Système d'ordinateur pour les calculs de mélanges et d'harmonies de couleurs) pouvait devenir un outil efficace pour l'enseignement de la couleur.

LANGAGE DE COMMUNICATION DU SYSTÈME SOPHIE

Le laboratoire comprend une collection de 267 couleurs de base qui constituent une version française du "Langage universel de la couleur" développé par le National Bureau of Standards de Washington et l'Inter-Society Colour Council, deux institutions parmi les plus prestigieuses au monde dans le domaine des recherches sur la couleur.

Ce langage a comme particularité de permettre une description verbale précise des couleurs en utilisant trois termes seulement: un premier terme pour la teinte, un second pour le nuancement de la teinte et un troisième terme pour décrire l'effet combiné de la clarté et de la saturation.

UNE BANQUE CENTRALE DE DONNÉES COULEURS

La Banque de données du système SOPHIE contient les informations et les programmes qui permettent d'obtenir à partir des descriptions de couleurs, faites dans le langage universel de la couleur, la notation correspondante de ces couleurs dans l'un ou l'autre des principaux systèmes de classification. On peut aussi effectuer l'opération inverse à savoir obtenir le nom dans le langage universel d'une couleur dont on connaît la notation dans un des systèmes de classification.

La banque de données sur la couleur du système SOPHIE permet d'effectuer par ordinateur, divers calculs de mélanges ad-

ditifs et soustractifs de couleur et de déterminer les harmonies ou des contrastes qui peuvent être visualisés grâce à l'équipement du laboratoire-couleur.

L'interrogation du système se fait en choisissant une question parmi une série de douze qui couvrent l'ensemble des possibilités actuelles du système SOPHIE. Le numéro de la question étant entré sur un terminal, le dialogue s'engage entre l'utilisateur et l'ordinateur qui fournit la réponse à la question demandée.

REPRODUCTION DES COULEURS PAR UN COLORIMÈTRE À DISQUE

Une des méthodes utilisées dans le laboratoire-couleur pour reproduire par mélange additif, des couleurs décrites dans le langage universel de la couleur, consiste à faire tourner des disques composés de segments colorés, aux couleurs des primaires additives, Rouge, Vert, Jaune, Bleu et des primaires soustractives, Jaune, Magenta et Cyan; additionnées de Blanc et de Noir.

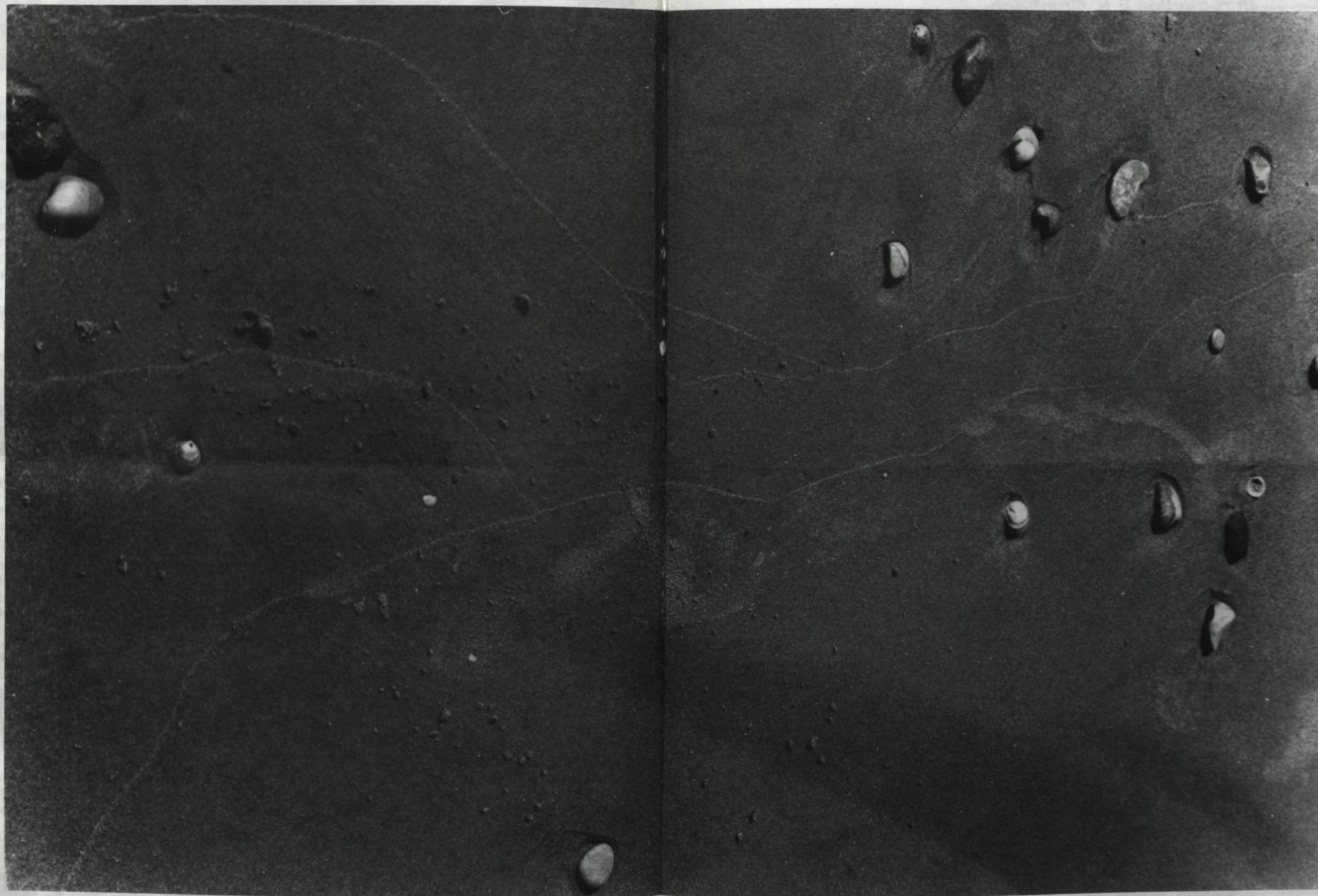
Les pourcentages des surfaces colorées utilisées pour ces mélanges sont obtenus en interrogeant le système SOPHIE par le biais du terminal.

REPRODUCTION DES COULEURS PAR UN SIMULATEUR

Dans la reproduction des couleurs par mélanges additifs on peut, à l'aide d'un simulateur de couleurs, mélanger des faisceaux de lumière blanche colorés par des filtres aux couleurs des primaires additives, Rouge, Vert, Bleu. Cet appareil de fabrication artisanale, est constitué de chambres de mélanges reliées entre elles par un canal optique. Grâce à un effet de perspective, on obtient à l'embouchure du canal, une composition de plusieurs couleurs, obtenues par la juxtaposition des couleurs produites dans chacune de ces chambres.

Le simulateur de couleur permet en outre de reproduire des images similaires à celles qui peuvent être reproduites sur un écran graphique couleur d'un terminal équipé d'un microprocesseur.

PNINA GAGNON



musée d'art contemporain 28 février, 13 avril 1980

OSKAR KOKOSCHKA

Introduction E.H. Gombrich

En célébrant le quatre-vingt-dixième anniversaire d'Oskar Kokoschka, nous rendons hommage à l'un des grands marginaux de l'art contemporain. Et celui qui viendra voir l'exposition de son œuvre graphique éprouvera peut-être, de prime abord, de la difficulté à situer sur sa carte mentale de l'histoire de l'art du XXe siècle toutes les phases de cette production à la fois riche et variée. Le visiteur reconnaîtra d'emblée l'influence de l'Art nouveau viennois dans les premières cartes postales réalisées par Kokoschka, encore étudiant, et dans les illustrations de son premier livre *"Die Traumenden Knaben"* (*Les enfants rêveurs*) dédié à son maître, Gustave Klimt. Certaines œuvres lui feront connaître les élans passionnés d'énergie créatrice des années 1908 à 1912, période révolutionnaire de l'art européen au cours de laquelle Kokoschka devint une sorte de croque-mitaine pour la bourgeoisie viennoise, se révélant plus radical même que ces "bêtes sauvages" qu'étaient les Fauves de Paris. La collaboration ultérieure de l'artiste à la revue berlinoise d'avant-garde *"Der Sturm"* pourrait laisser croire à son appartenance au mouvement expressionniste; or sa démarche, à partir des années vingt, s'écartera résolument de cette école. Pourquoi l'un des chefs de file du mouvement moderne s'est-il converti aux paysages urbains, et comment a-t-il pu s'éprendre à ce point de l'héritage de la Grèce antique que nous associons à l'académisme? Qu'est-ce qui l'a amené à vitupérer contre le primitivisme et l'abstraction? Demeure le fait que plus on étudie son œuvre, sa personnalité et ses écrits, en particulier son émouvante autobiographie (1), et plus on se rend compte de la cohérence de son œuvre. Toute contradiction apparente ne saurait être imputable à l'artiste, mais plutôt à notre manque de connaissances.

L'ambiguïté fondamentale découlerait éventuellement de l'idée même d'un mouvement moderne en art, le terme moderne se confondant facilement avec la notion de progrès. Or, l'historien n'ignore pas que le bouillonnement des idées à l'origine des révolutions artistiques de ce siècle prend sa source dans le rejet même de ce mythe du progrès qui a inspiré le XIXe siècle. Rares sont les propos de Kokoschka où il ne conteste pas la notion optimiste du progrès scientifique, technique et politique. On peut dès lors établir sa filiation intellectuelle avec les romantiques ou encore avec certaines figures prophétiques telles que John Ruskin, qui voyait en la machine un symbole de mort spirituelle, un instrument de mécanisation déshumanisée qui fait outrage à la dignité de l'homme. La profession de foi gnomique que publie Kokoschka en 1921 sous le titre de *"Die Natur der Gesichte"* (*La nature des visions*) (2) ne saurait, certes, être confinée à un système philosophique; en mettant l'accent sur l'intuition et la créativité, elle n'en rappelle pas moins la philosophie d'Henri Bergson, ce penseur influent du début du XXe siècle. Comme lui, Kokoschka privilégie le changement continu par opposition à l'inflexibilité, la spontanéité par opposition aux conventions et l'esprit visionnaire par opposition à la cérébralité.

En jetant un regard en arrière, on peut dire que cette révolte contre la raison a eu pour conséquence fâcheuse le culte de la violence et le rejet de l'intellect propres aux idéologies fasciste et national-socialiste. Mais l'humanisme passionné de Kokoschka et sa haine de l'embrigadement l'ont immunisé contre une telle tendance, tout comme son individualisme et son pessimisme l'ont empêché de

rallier les rangs des utopistes progressistes. Durant sa jeunesse, l'influence de deux maîtres, l'architecte Adolf Loos et le pamphlétaire Karl Krauss, a certainement fortifié son esprit d'indépendance. Tout comme Kokoschka lui-même, ces deux figures éminentes de l'intelligentsia viennoise ont parfois été mal comprises. Parce que ces intellectuels défiaient les conventions bourgeoises, le public les a taxés de subversion, alors qu'ils bravaient tout autant la gauche progressiste que la droite réactionnaire. Loos, dont le nom est associé à sa campagne contre l'ornementation, cherchait en réalité à combattre la mièvrerie et l'artifice au profit d'un style sain et dépouillé. Krauss pour sa part, s'est élevé contre l'avalissement de l'homme dont il voyait l'expression dans la corruption du langage. Il satirisait le style journalistique farci de clichés et les slogans creux, que ceux-ci soient de gauche ou de droite. Le refus de la sexualité par une société hypocrite relève, selon lui, de cette même mentalité qui a émasculé le langage en le coupant de ses sources vitales; et à moins de retourner aux sources profondes de la pensée, l'humanité périra par la "magie noire" de l'imprimerie. C'est dans cet esprit que le petit groupe de rebelles, auquel s'est joint Kokoschka, dénonce l'époque moderne, profanatrice de la nature. Quelle forme ce mouvement prendra-t-il en art?

En 1908, alors que Kokoschka vient tout juste de paraître sur la scène culturelle, le critique et historien d'art allemand Wilhelm Worringer attire l'attention avec son livre *L'abstraction de l'empathie*. Dans son esprit, ces concepts opposent deux formes d'art distinctes. L'abstraction, propre à tous les styles primitifs et rituels, traduirait la crainte de la nature qu'éprouvent les sociétés tribales. L'empathie, elle, exprimerait ce sentiment de vie que nous associons à l'art classique et à celui de la Renaissance, et que seules peuvent manifester les civilisations ayant vaincu cette angoisse et qui vivent en paix avec la nature. Que cette théorie schématique soit exacte ou non, elle tombe à point à une époque où les artistes discutent beaucoup d'"Angst" (angoisse). L'éloignement de la nature, particulière aux mouvements primitiviste et cubiste ainsi qu'aux diverses formes d'art non objectif, sous-entend le rejet de l'empathie. Le problème étant ainsi posé, le choix de Kokoschka est sans équivoque. Il choisit la voie de l'empathie, celle qu'Albert Schweitzer appellera plus tard "le respect de la vie". À ses yeux, l'absence de ce respect équivaut à un impardonnable péché contre l'Esprit-Saint.

En 1920, Kokoschka, alors âgé de 34 ans, professeur à Dresde, eut à répondre aux inquiétudes du père d'un de ses élèves qui lui demandait si son fils avait des chances de faire carrière en art. La lettre que rédigea Kokoschka à l'intention du père inquiet, et que l'on peut lire dans son autobiographie (3), constitue probablement la formulation la plus succincte de son crédo artistique. Il ne voulait pas nier les risques de déception et d'échec: "... mais je ne dois pas fermer la porte à une personne qui croit qu'elle seule parmi des milliers d'autres trouvera la voie vers ce que les illuminés appellent le Divin. Ainsi, en bon professeur, je désire même encourager quiconque est prêt à mettre sa vie en jeu afin que l'imagination du Divin ne demeure pas sans prêtre et la vie sans la grandeur de l'antiquité" ("damit die Phantasie des Göttlichen nicht ohne Priester bleibe und das Leben nicht ohne die Grösse der Antike"). J'ai reproduit le texte allemand parce qu'aucune traduction ne peut

rendre la charge d'émotion contenue dans les mots employés par l'artiste. L'expression "Die Grösse der Antike" évoque le respect quasi religieux que Wincklemann, Schiller et Goethe témoignaient envers le monde antique; de même, l'expression "Die Phantasie des Göttlichen" fait rayonner l'idéal de l'imagination comme un pouvoir prophétique dont l'artiste est le prêtre. Dans ses moments les plus optimistes comme dans les plus sombres, jamais Kokoschka n'a dévié de cette conception de sa mission.

On comprend mieux, dès lors, que les représentations et les écrits violents et frustes de la période la plus révolutionnaire de Kokoschka témoignent en fait de sa soumission délibérée au pouvoir divin de l'imagination. Pendant son adolescence, rien ne comptait plus pour lui que la spontanéité. Vouloir contenir la force impétueuse des émotions qui traversaient ses illustrations et ses pièces de théâtre eut été tout à fait contraire à son idéal. Rien d'étonnant à ce que le public se soit senti menacé; mêmes ses admirateurs étaient surtout frappés par le caractère agressif de ses portraits déliés de toute convention picturale. Dans l'introduction de Paul Stefan à la première monographie publiée sur l'artiste en 1913 (4), nous pouvons lire que le peintre, alors âgé de vingt-sept ans, jouissait d'une réputation assez solide pour pouvoir créer à sa guise. Stefan interprète les premiers tableaux de l'artiste comme des actes de vengeance contre la société. Selon lui, Kokoschka ne perçoit pas des êtres humains, mais "uniquement des bêtes et des fantômes." Il y a un artiste de ce genre dans la dernière pièce d'Ibsen, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1900). Ce personnage affirme que ses portraits mondains cherchent avant tout à révéler la nature animale du modèle. Dans son interprétation, Stefan fut sans doute influencé par cette pièce, mais c'était se méprendre sur l'œuvre de Kokoschka. C'est la compassion et non pas l'agressivité qui s'exprime dans tous ses portraits. Citons les Mémoires mêmes de l'artiste: "Ce qui a choqué d'abord le public dans mes portraits, c'est que je cherchais à deviner les expressions qui animent un visage pour les synthétiser dans le langage pictural comme des images-mémoires d'un être vivant" (5).

Voilà la raison de son refus constant de se soumettre aux impératifs conventionnels du décorum. Et derrière le masque, ce n'est pas l'animal que découvre le plus souvent Kokoschka, mais plutôt l'âme humaine triste et solitaire. La clef de l'art de Kokoschka demeure précisément sa capacité de compassion pour autrui. J'ai tenté de montrer ailleurs, comment il a utilisé son étrange pouvoir d'empathie dans ce processus d'exploration psychologique (6). Si l'on retrouve dans ses portraits un élément d'autoportrait, cela tient à ce qu'il accorde son propre corps à celui du modèle, reproduisant ses mouvements expressifs afin de mieux comprendre son semblable. Il réagit aux êtres humains comme d'autres réagissent à la musique. Rien d'étonnant, dès lors, que l'une des séquences les plus remarquables de cette exposition, *Les variations sur un thème*, exprime précisément cette interaction: réactions du modèle aux accents d'une œuvre de Beethoven, et réactions du portraitiste aux expressions changeantes du modèle (illustrations n° 17).

Si sensible qu'il ait été aux grandes œuvres musicales et littéraires, Kokoschka n'en a pas moins vécu avant tout par les yeux. Nos yeux sont les instruments qui nous transmettent le mouvement perpétuel de la vie et de la lumière. Impossible de fixer

ce mouvement de la nature sans l'anéantir du même coup. Même à l'époque de ses études, Kokoschka refuse les séances de pose traditionnelles où le modèle demeure figé, et par ce fait même dénué de vie. Il demanda à ses modèles de se déplacer à leur guise dans la pièce — méthode que Rodin adopte vers la même époque. Kokoschka ne mettra jamais en doute l'efficacité de ce moyen pédagogique qui sera l'essence même de son enseignement à l'*École de la vision* qu'il dirigera à Salzbourg durant les années cinquante et au début des années soixante. Il sait mieux que personne ce que souligne Max Liebermann dans son très bel essai "*Die Phantasie der Malerei*" (*De l'imagination en peinture*), à savoir que tout acte de représentation est un acte d'imagination. On ne peut pas copier la nature, mais seulement la reconstituer sur une toile. Voilà pourquoi Kokoschka professe une telle gratitude envers les grands maîtres du passé qui, depuis les Grecs, ont créé le langage visuel de la peinture, langage sans lequel l'artiste ne peut saisir, fixer et communiquer cette expérience réservée à lui seul. Pour un artiste qui travaille dans un tel état d'esprit, le visuel et le visionnaire se confondent, puisque toute représentation est création. En considérant la variété de sa production graphique qui s'étend sur plus de six décennies, nous avons intuitivement la conviction qu'aucune de ses oeuvres n'aurait pu prendre forme, aussi bien ses portraits, ses paysages que ses illustrations, si l'artiste n'avait pas été profondément touché par ce que percevaient ses yeux ou son oeil intérieur.

Kokoschka a toujours été en quête d'expériences visuelles lors de ses longs voyages des années vingt et trente, où les circonstances favorisaient plus sa production picturale que graphique. Par la suite, les conditions ont continué de varier alors qu'il poursuivait son existence nomade moins par choix que par nécessité, fuyant Prague pour l'Angleterre, en 1938, où il demeura jusqu'à ce qu'il se fixe, en 1953, à Villeneuve sur les bords du lac Léman. Malgré tout, les vicissitudes de son existence n'ont guère eu d'effet sur son art, son univers étant essentiellement dans son esprit, et jamais la routine et la résignation n'ont émoussé l'intensité de ses réactions. Il a souvent protesté par le verbe et l'image contre les actes d'inhumanité, sans pour autant s'illusionner sur la possibilité de changer la nature humaine. De même, son profond pessimisme n'a jamais amoindri sa reconnaissance envers l'humanité, pour ce qu'elle a réalisé par le passé, et envers la vie, pour ce qu'elle peut encore offrir à ceux qui ont des yeux pour voir.

Dans l'un de ses premiers manifestes, Kokoschka dénonce la doctrine utilitariste en faisant sien le texte "*Orbis Pictus*" de Comenius, pédagogue tchèque du XVII^e siècle (7). Ce qui compte dans la vie, ce n'est pas le but, mais le sens. Voilà qui expliquerait l'accueil qu'a toujours reçu l'oeuvre de Kokoschka. D'ailleurs, rien ne révèle autant d'un artiste que le genre d'admirateurs qu'il trouve sur son chemin. En fait, c'est grâce au comte Reinhold Bethusy-Huc, qui seul pouvait rendre cet "Hommage à Kokoschka" possible, qu'il nous est permis non seulement de voir une vaste collection de l'oeuvre graphique du maître, réunie au fil des ans avec une exemplaire dévotion, mais également de comprendre les raisons mêmes de cette dévotion. À une époque où l'oeuvre d'art est si souvent ravalée au rang de marchandise, et la collection à une forme d'investissement, ce témoignage prend valeur de preuve. À savoir que la réceptivité à sa portée in-

trinsèque, et non quelque but mercantile, préside à l'intérêt manifesté pour une oeuvre par l'authentique amateur d'art. C'est pourquoi il nous a semblé opportun de faire précéder cette histoire d'une collection exceptionnelle patiemment rassemblée, de la description par le collectionneur lui-même d'une des dernières illustrations bibliques de Kokoschka. Plus que toute appréciation historique, ces quelques lignes nous font découvrir le sens que revêtent les oeuvres de Kokoschka pour l'homme de notre temps:

"Je parle de la lithographie *David se cachant* de la série *Saül et David*", de 1969 (illustration n° 1). La nuit. La lune et le hurlement des chiens font monter en moi le sentiment de l'homme exposé au péril de ce monde, sentiment d'"Angst" ou de peur devant l'inexplicable (et que nous retrouvons si souvent dans la poésie de George Trakl). Comme toutes les créations de Kokoschka, cette lithographie est essentiellement autobiographique; en fait, c'est un autoportrait. L'artiste exprime par l'image la grande solitude qui a dominé toute sa vie et qui lui a permis de dire ce qu'il allait nous léguer. Il n'a pas souffert de la solitude; mieux, il l'a recherchée. C'est à même elle et elle seule qu'il a puisé ses grandes oeuvres visionnaires. Malgré la présence de tous ceux qui l'ont entouré, je pense qu'Oskar Kokoschka est demeuré toute sa vie un être solitaire. Après chaque engagement passionné dans une oeuvre, il ne s'enfonçait dans sa solitude qu'avec plus de véhémence. Et c'est grâce à cet isolement, qu'il a pu donner au monde avec d'autant plus de générosité.

David s'appuie sur son bâton, la houlette du berger, le symbole de l'errant, du chef de file, de l'élu et du prophète. Le mouvement de sa main

gauche indique qu'il va rabattre son capuchon afin de se préserver de tout mal. L'inexplicable ne lui fait plus peur, il le connaît maintenant. Veut-il nous le faire connaître aussi? Il veut certainement nous obliger à ouvrir les yeux et à voir. Il veut nous obliger à devenir des êtres pleinement humains. À mon avis, cet art est profondément religieux.

Quand des animaux ou des fleurs figurent dans les aquarelles ou les dessins de Kokoschka, ils portent la marque de la solitude d'où ils sont issus. Comme cela a parfois été le cas de Rembrandt, l'art du peintre consiste à transfigurer même un canard mort ou un sinistre crapaud, si laids soient-ils en apparence, en quelque chose de mystérieusement beau; symboles de l'inexplicable, ils sont infiniment émouvants."

Bibliographie

1. *Mein Leben*, Munich, 1971; traduction anglaise *My Life*, Londres, 1974.
2. Paru dans Oskar Kokoschka, *Schriften*, 1907-1955, éd. H.M. Wingler, Munich, 1956, pp. 337-341. Il existe une traduction anglaise dans Edith Hoffmann, *Kokoschka*, Londres, 1947, pp. 285-287. Ce livre rapporte nombre d'autres paroles de Kokoschka.
3. *Mein Leben*, p. 184.
4. Oskar Kokoschka, *Dramen und Bilder*, Leipzig, 1913.
5. *Mein Leben*, p. 72.
6. "The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art", dans E.H. Gombrich, J. Hochberg et M. Black, *Art, Perception and Reality*, Baltimore, Maryland, 1972.
7. Un extrait est reproduit sous le titre "Bewusstsein der Gesichte", dans *Schriften* (Voir note 2) p. 342. Tout le texte est publié dans Diether Schmidt, éd., *Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*, vol. 1, Dresde, 1864, pp. 162-176.



"Hellas: chien de berger", 1964, lithographie.

L'héritage symboliste dans l'oeuvre de Kokoschka

par Édith Hoffman

À une époque où la plupart des artistes veulent s'affranchir du passé, le lien étroit entre l'oeuvre de Kokoschka et certaines traditions de l'art européen constitue l'une des caractéristiques les plus frappantes de cet artiste. Tant dans ses propres écrits que dans ses entretiens avec divers biographes, Kokoschka a maintes fois reconnu sa dette envers certains maîtres anciens comme Dürer, Bruegel et Maulpertsch, liste que rallonge H.M. Wingler dans l'introduction à son livre *"Kokoschka, Das Werk des Malers"*. Moins remarquable demeure cependant la forte influence exercée sur lui par la génération précédant la sienne, bien qu'on établisse parfois un lien entre ses premières oeuvres graphiques et le "Jugend Styl" de Vienne. Or, le jeune artiste subit une autre influence qui fut plus profonde encore que celle de l'Art nouveau. Des publications et des expositions récentes nous ont permis de nous familiariser avec le symbolisme européen, et avec le rôle qu'il joua sur la scène culturelle durant les trente dernières années du dix-neuvième siècle

et la première décennie du vingtième. Ainsi, chez Kokoschka, l'apport du symbolisme ne se réduit pas à quelques éléments formels ni à quelques motifs occasionnels; en fait, le symbolisme influença sa vision de la vie et sa conception des relations humaines, marqua son style littéraire et lui fournit la matière de son théâtre comme de son oeuvre pictural et graphique.

Le symbolisme touche Vienne quelques années avant que Kokoschka ne s'intéresse à ces questions, et demeure encore le mouvement moderne à la mode lorsqu'il décide d'étudier l'art. Une sorte d'affinité l'unit certainement aux symbolistes, car il ne tarde pas à adopter nombre de leurs idées. Plus tard, il élabore son propre symbolisme qui demeurera une composante importante de son art, même lorsque son style changera pour devenir expressionniste. Il est vrai que des liens étroits unissent l'expressionnisme au symbolisme, les deux mouvements s'attaquant au naturalisme et prônant l'expression subjective de l'émotion, du rêve et de la pensée. Il va sans dire que les deux mouvements constituent aussi des phases tardives du romantisme. Quant à Kokoschka, il demeurera expressionniste jusque vers 1924, mais même par la suite, il n'abandonnera jamais son symbolisme personnel.

Nous savons que Kokoschka a vu, à la Kunstschau de 1909, les oeuvres des principaux artistes symbolistes: Gauguin, Munch, Toorop, Hodler et Minne. En fait, il avait sans doute déjà eu l'occasion de voir certains de leurs tableaux. Hodler, par exemple, jouissait d'un grand renom à Vienne depuis l'exposition que la "Sécession" avait consacrée à son oeuvre en 1904. Les sculptures de Minne sont exposées dès 1901, l'un d'elles, *Le garçon agenouillé*, se trouvant alors dans l'atelier du peintre Carl Moll, l'un des organisateurs de la Kunstschau. Moll représente cette statue dans son tableau *Autoportrait dans mon atelier* (1906). Dans son livre *Kokoschka* (1963), L. Goldscheider rapporte les paroles suivantes de l'artiste: "Minne m'impressionna énormément... c'est de Minne que me vient ma prédilection pour ces jeunes corps gothiques et décharnés." D'autres oeuvres symbolistes sont reproduites dans *"Ver Sacrum"*, organe de la "Sécession". Le symbolisme s'exprime aussi sur la scène dans les pièces de Strindberg, Maeterlinck et Wedekind, enfin dans toute la littérature de l'époque.

Kokoschka est naturellement très conscient de ce courant au coeur de la vie culturelle. Le

pessimisme fin de siècle qui imprègne la plupart des tableaux symbolistes de cette période, se retrouve également dans les siens. Cette optique a alimenté nombre de discussions sur son oeuvre de portraitiste. Pourtant, tout reste à dire sur la présence du symbolisme dans l'oeuvre théâtrale et graphique de Kokoschka. En plus de confirmer la pénétration de ce mouvement dans la culture du vingtième siècle, l'étude de son iconographie et de l'origine de ses idées, devrait mettre en lumière son emploi très personnel des éléments puisés à cette source.

Deux thèmes reviennent souvent, tant dans ses premières pièces que dans son oeuvre graphique: le conflit entre les sexes et la vulnérabilité de l'artiste, thèmes fondamentaux du symbolisme. Si, comme on n'a cessé de l'affirmer, les pièces de même que nombre de tableaux et de dessins produits à ses débuts par Kokoschka s'inspirent d'expériences personnelles, il n'en est pas moins évident que sa connaissance de certaines oeuvres symbolistes a orienté son interprétation et aiguisé sa sensibilité.

En 1907, Kokoschka écrit sa première pièce de théâtre *"Sprix und Strohmann"* (1) (Le phinx et l'épouvantail). En raison de l'usage courant du sphinx comme symbole de la femme fatale, notamment dans l'art et la littérature du XIXe siècle, de Heine à Franz von Stuck, inutile de spéculer sur sa source d'inspiration. Rappelons, toutefois, que dans la pièce *"Penthesilea"* (Penthésilée) qu'admirait tant Kokoschka (2), Kleist nomme son héroïne Sphinx. Malgré son caractère fragmentaire, le texte de Kokoschka réussit à exprimer l'idée que l'amour est éphémère, et la femme, une créature pernicieuse. D'ailleurs, dans la pièce, le personnage féminin s'appelle ironiquement Anima. La femme demeure un mystère pour l'homme qui "ne peut la voir" parce qu'elle lui a tourné la tête sur les épaules! Dans la pièce *"Hiob"* (Job) (1917), version plus achevée de *"Sphinx und Strohmann"*, Kokoschka indique clairement qu'Anima représente l'Eve de la Bible qui "a posé la lourde croix sur ses épaules." Les symbolistes emploient la représentation d'Eve aussi fréquemment que celle du sphinx.

Peu après, Kokoschka écrit une nouvelle pièce *"Mörder, Hoffnung der Frauen"* (L'espoir meurtrier des femmes) qui sera montée à la Kunstschau de 1908 (3). C'est le drame de l'amour et de la mort entre des personnages présentés comme "Homme" et "Femme" d'une époque indéfinie de l'antiquité. Kokoschka fut



"À la mémoire des enfants de l'Europe qui mourront de faim et de froid à Noël, 1945, lithographie."

sans aucun doute inspiré par la tragédie de Kleist "*Penthesilea*" qui présente aussi l'amour comme une passion violente menant à la destruction. Cependant, si les personnages et le contenu des deux pièces offrent des points de similitude, Kokoschka n'a que faire d'une intrigue de type classique et il la remplace par une suite de monologues et de dialogues. Quant au langage, il exprime d'une façon on ne peut plus élémentaire, la relation étroite entre l'amour, la luxure et la soif de sang. Un langage aussi simple n'avait pas été utilisé par les auteurs allemands depuis que Büchner avait écrit "*Woyzeck*" en 1836, une pièce où la poésie et la prose s'enchevêtrent. Kokoschka nous a raconté (4) qu'il lisait volontiers les œuvres de Büchner, et ce n'est donc pas un hasard si la dernière scène de "*Mörder, Hoffnung der Frauen*" rappelle le meurtre de Marie dans "*Woyzeck*". Il n'en demeure pas moins que, malgré ces réminiscences, la pièce de Kokoschka, de par son contenu, doit davantage à certains auteurs plus proches de lui dans le temps. Le plus important d'entre eux est Strindberg, qui traite souvent du conflit entre "la femme nouvelle" et sa victime mâle. Kokoschka est sensible au refus de Strindberg de composer avec l'hypocrisie des conventions sociales autant qu'à la libre structure de pièces, comme *Mademoiselle Julie*, dans lesquelles la division traditionnelle en actes a été abolie. Mais ses œuvres dramatiques ne se réduisent absolument pas à de simples imitations; ainsi, contrairement à ceux de Strindberg, ses personnages et les problèmes qui les hantent échappent à tout cadre réaliste; plus, n'appartenant à aucune période spécifique, ils revêtent le caractère de figures mythologiques.

L'affiche conçue par Kokoschka pour la représentation de "*Mörder, Hoffnung der Frauen*" résume la pièce d'une manière qui ne peut que retenir l'attention. Cette affiche montre le corps écorché, aux membres tordus, d'un homme agonisant ou mort dans les bras d'une femme livide, aux mains brutales et aux dents découvertes. Il s'agit à la fois d'une version étrange de la piété et d'une évocation du monstre, la femme qui tue par son amour. La Mère de Dieu et "la femme" ne font qu'un à la fin d'un processus qui semblera moins extraordinaire, si l'on se rappelle que la femme a souvent été décrite comme étant, en même temps, la personnification de l'élément érotique et de l'élément maternel. Strindberg illustre le mieux la conscience qu'est le symbolisme de cette dualité. Dans sa pièce, *Père*, Laura dit au capitaine: "Souviens-toi que je suis entrée dans ta vie comme une seconde mère... La mère est devenue la maîtresse - c'est horrible... La mère était ton amie... mais la femme ton ennemie" (5).

Il est sans doute normal que Kokoschka ait pensé à la piété en cherchant un symbole d'amour funèbre: nous tenons de sources multiples que l'art religieux n'a jamais été éloigné de son esprit. Néanmoins, son affiche dissimule une autre image. Kokoschka a fatalement subi l'influence puissante de Munch, alors fort discuté dans les milieux d'art allemands, et dont l'œuvre graphique fut publié, en 1907, dans un livre de Schiefeler. On peut supposer que tous les étudiants en art de l'époque avaient vu ce livre. Il y a même lieu de penser que Kokoschka découvre les idées de Strindberg à travers l'œuvre de Munch, qui les a faites siennes, et créé nombre de variations sur le thème de l'antagonisme entre les sexes. *Le vampire* de Munch, réalisé sur toile (1893) et en lithographie (1895), représente un homme, le visage caché sur les genoux d'une femme qui

se penche tendrement sur lui tout en suçant le sang de son cou. Dans l'affiche de Kokoschka, la mise en place des deux figures, la position au bras droit de la femme et sa longue chevelure dénouée, est la même. Le sens de la représentation demeure aussi le même, bien que celui de Kokoschka soit plus ambigu.

L'élément de brutalité, évident dans l'affiche, et qui contraste si étrangement avec l'attrait esthétique de ses contours rythmiques et de ses couleurs harmonieuses, l'est encore davantage dans les quatre illustrations conçues pour "*Mörder, Hoffnung der Frauen*". Ici, la lutte pour la suprématie n'est plus spirituelle, mais physique et sadique. Car le sadisme appartient également à l'héritage symboliste. Par exemple, il constitue un élément important dans l'œuvre de J.K. Huysmans, et Des Esseintes collectionne des œuvres d'art sadiques; enfin, la popularité du "divin marquis" amuse Beardsley qui place un livre de Sade sur la coiffeuse de Salomé. Dans l'œuvre du jeune Kokoschka, le sadisme est fréquent, mais jamais drôle. Dans ses illustrations pour le "*Tubutsch*" (1911) d'Albert Ehrenstein, de même que pour "*Die Chinesische Mauer*" (Le mur de Chine) de Karl Krauss (1914), Kokoschka représente Phyllis, une autre femme fatale, à cheval sur le dos d'Aristote (7). Figure connue, utilisée par Hans Baldung, Lucas van Leyden et beaucoup d'autres artistes à travers les âges, Phyllis exprime mieux que tout autre symbole la relation perverse que Kokoschka veut rendre.

En vieillissant, sa conception des relations entre les êtres évolue et il commence à créer ses propres symboles. L'image de la femme fatale ne le satisfait plus. Il est vrai que dans la série de lithographies qu'il réalise pour sa pièce "*Der Gafesselte Kolumbus*" (Colomb enchaîné) (1913), il représente encore son héroïne sous les traits d'Eve avec la pomme. Mais en 1914, dans "*Oh Ewigkeit, Du Donnerwort*" ("*Bachkantate*"), (Cantate de Bach), (1914), la femme est devenue un symbole de vie. La même année, dans sa toile "*La Tempête*", l'homme et la femme affrontent ensemble les éléments déchaînés, la tête de la femme reposant paisiblement sur l'épaule du compagnon. Kokoschka a emprunté la composition de cette toile à Max Klinger, un artiste symboliste qu'admiraient beaucoup Klimt et Munch. Une des planches que Klinger avait gravées à l'eau-forte pour son album "*Ein Leben*" (Une vie) (1884), représente un couple lové dans une coquille entourée d'espace et rappelle les amants et le bateau entouré d'eau de Kokoschka.

La croyance en la complexité des relations entre hommes et femmes et l'association de thèmes bibliques et d'idées empruntées aux symbolistes qu'illustre l'affiche *La piété*, se retrouvent jusque dans l'autoportrait exécuté par Kokoschka, en 1909. Celui-ci sert d'affiche à un numéro de la revue "*Der Sturm*", en 1910, et le peintre le fait reproduire deux ans plus tard en vue d'une conférence (8). Le geste de la main gauche pointant vers une blessure au côté droit de la poitrine dénudée constitue l'un des traits les plus frappants de cette image dramatique. Impossible de voir cette blessure sans songer à celle que reçut le Christ en croix, de la lance d'un soldat romain (9). Qu'un artiste s'identifie ainsi au Christ était certes osé, mais non absolument nouveau. Avant le XIXe siècle, nous n'en connaissions qu'un seul cas: l'autoportrait de Dürer, peint en 1500, où l'identification au Christ revêt cependant un tout autre sens. Au XIXe siècle, lorsque Gauguin se peint lui-même dans (*La vision après le sermon*

(1889), il est sans doute le premier peintre célèbre à associer l'artiste incompris et souffrant au Christ. Ensor développe le même thème dans son *Autoportrait en enfer* où il est accompagné du coq de Saint-Pierre. Cet autoportrait paraît, en 1898, en page couverture de *La Plume*, et Munch le voit probablement, car il se représente "en enfer" la même année (10). Munch réalise aussi une gravure sur bois intitulée *Allégorie - La fleur du mal* (1898) qui, sans être vraiment un autoportrait, représente un jeune homme tenant sa main contre une blessure à la poitrine de laquelle coule du sang donnant vie à une fleur: "la fleur de l'art que nourrit le sang de l'artiste" (11). Cette œuvre se rapproche beaucoup de l'autoportrait de Kokoschka où la blessure est de première importance. On pourrait même dire que l'image de la blessure l'obsède. Elle réapparaît dans "*Mörder, Hoffnung der Frauen*", mais ici, c'est la femme qui inflige la blessure à l'homme. Cela confère un sens particulier à tous les autoportraits de Kokoschka pointant sa main vers une blessure ou tout simplement vers lui-même. Ainsi se ferme le cercle de la représentation: tout comme dans la toile de Munch *Séparation* (1894), où le jeune homme tient sa main sanglante contre sa poitrine (12), l'amour l'a fait souffrir plus que l'isolement et la persécution dont parlaient Gauguin et Ensor.

Dans ses autoportraits de 1913, et 1917, Kokoschka réitère le geste de la main qui rappelle l'autoportrait de Dürer, mais cette fois, sans représenter de blessure. Dès lors, ces œuvres se rapprochent plus d'une représentation du "Ecce homo". Sa toile *Le chevalier errant* (1915) confirme qu'il s'identifie encore au Christ. Dans ce tableau, il se représente prosterné, sous un ciel où l'on peut lire les lettres "ES" qui évoquent les paroles du Christ agonisant: "Eli, lama sabachthani — Mon Père, pourquoi m'avez-vous abandonné?" Par contre, la présence du petit sphinx à l'arrière-plan signifie qu'il tient toujours l'autre sexe pour l'une des causes de la souffrance humaine.

Kokoschka dessine, quelque temps après, *L'Agonie dans le jardin* (1916), qui ne comporte plus aucune allusion symbolique, même si le Christ revêt encore les traits de l'artiste. Il s'agit du dessin préparatoire à l'une des lithographies de la série "*Die Passion*" (La Passion) illustrant le Nouveau Testament. Pour conclure, disons que *Le Chevalier errant* sera le dernier exemple de la dette de Kokoschka envers le symbolisme.

NOTES

1. "Oskar Kokoschka - Schriften", 1907-1955, éd. H.M. Wingler, Munich, 1956, pp. 153-167.
2. Édith Hoffmann: "*Kokoschka - Life and Work*," Londres, 1947, p. 33.
3. Wingler: op. cit., p. 455; d'après lui, il se peut que la pièce ait été représentée en 1908 en 1909. Dans le livre de H.M. Wingler et F. Welz intitulé "*Das druckgraphische Werk*", Salzbourg, 1975, no 31, qui traite, entre autres, de l'affiche conçue pour la représentation, c'est le 4 juillet 1909 qui est donné comme étant la date de la première.
4. Édith Hoffmann: op. cit., p. 33.
5. Cité dans "*Six Plays of Strindberg*", traduit par E. Sprigge, Doubleday, Anchor Books, 1955.
6. J.P. Hodin, dans *Oskar Kokoschka — The artist and his Time*, Londres, 1966, p. 87, a commenté leur "attitude ambivalente commune à l'égard des femmes."
7. Voir également W. Hoffmann, "*Nana - Mythos und Wirklichkeit*", Cologne, 1973, p. 174.
8. H.M. Wingler et F. Welz, "*O. Kokoschka — Das druckgraphische Werk*", Salzbourg, 1975, n° 32 et 33.
9. G. Svenaeus, "*Edvard Munch — Das Universum der Melancholie*", Lund, 1968, relie la poitrine dénudée à l'iconographie piétiste.
10. G. Svenaeus, op. cit., p. 120, semble supposer que la peinture de Munch a été inspirée par *Une saison en enfer* de Rimbaud.
11. Voir J.A. Schmoll gén. Eisenwerth, "*Munch und Rodin*" dans "*E. Munch: Probleme — Forschungen — Thesen*", éd. H. Bock et G. Busch, Munich, 1973, p. 104.
12. G. Svenaeus, op. cit., p. 168.

GABOR SZILASI

photographies récentes

Avec insistance, les photographies de Gabor Szilasi sont comprises et surtout appréciées en termes de la réalité sociologique qu'elles décrivent, celle de l'homme québécois et de son environnement. Depuis déjà dix ans, Szilasi enregistre sur pellicule un constat visuel des transformations inéluctables s'opérant dans les régions rurales du Québec. Qu'elles soient de Charlevoix ou de L'Île-aux-Coudres, de la Beauce ou du nord-ouest de la province, ses photographies nous communiquent sa fascination pour les gens, leur mode de vie et leur milieu et nous confirment sa volonté de donner une image, témoin du temps, de la société québécoise.

La pertinence des réalités sociales que rendent ces images oriente la lecture au niveau du message anecdotique et référentiel. Le plus souvent, la perception du spectateur est réduite aux connotations psychosociologiques auxquelles la photographie réfère. Cette approche descriptive rend compte, faut-il en convenir, de l'aspect documentaire narratif de ses images. Il nous importe par contre de préciser cette perception en fonction d'une interprétation moins limitative des significations de l'image proposées par Szilasi. Sa production récente, ici représentée par quatre séries différentes, nous convie, de par la divergence des thèmes et une complexité formelle, nouvelle à l'oeuvre, à une analyse qui tiendrait compte à la fois de la réalité sociologique, en référence à une signification anecdotique, et de sa représentation, cette fois perçue en tant que forme significative.

Nous nous proposons donc d'articuler la lecture des photographies de Szilasi en référence au message anecdotique d'une part et au message symbolique, inhérent aux structures nouvelles de significations que crée l'image photographique, d'autre part. Une telle lecture du document photographique déterminera ici l'interprétation des éléments du langage photographique dont elle est tributaire. Nous exprimerons en somme l'adéquation entre le contenu des images de Szilasi, ce qu'il traduit à travers elles, et la forme photographique qui est l'instrument privilégié de cette communication.

Chez Gabor Szilasi, l'image photographique a toujours été support de la communication. Il est de notre propos de dégager d'une référence chronologique très brève cette intention fondamentale qui a nourri son oeuvre. La conception sous-

jacente à sa démarche actuelle trouvera sa propre justification dans la mesure où elle s'inscrira dans cette continuité de recherche axée sur la définition d'un langage proprement photographique ayant comme "fonction significative" de communiquer une "chose présente, passée ou à venir" (1)

Depuis ses débuts en photographie, vers les années 50, Szilasi revendique ce rôle de médiation au monde de l'appareil-photo. Dès cette époque, il sent "le besoin de mettre sur pellicule ce qu'il voit". (2) Quittant sa Hongrie natale en 1956, il s'installe au Québec à l'âge de 28 ans, où son travail de reporter photographe lui permet, dès le départ, d'exprimer la relation qu'il entretient avec ce milieu d'adoption. Tout de suite fasciné par la confrontation nord-américaine de l'ancien et du moderne, du religieux et du profane, il documente les conditions d'existence qu'impliquent de telles oppositions. Il dira plus tard: "Nous sommes mis en face d'un milieu en transition où la figure géante de Mr. Muffler et la statue de l'Ange Gardien partagent le même espace, où la télévision fabricante d'images contemporaines côtoie le crucifix

dans la décoration intérieure" et il ajoutera que, pour cette raison, "il importe de fixer par la photographie le monde tel qu'il apparaît maintenant". (3)

L'expérience photographique devient pour lui prétexte d'une relation avec le milieu québécois et avec les hommes qui ont façonné son environnement. En concentrant son activité dans les régions rurales du Québec, et ce, dès les années 68-69, il s'intéresse à "la vie quotidienne des gens ordinaires" (4) et crée des documents-témoins de leur existence. En 1970, il produit un essai photographique dans la région de Charlevoix et à l'Île-aux-Coudres, essai dans lequel la présence inéluctable des habitants à leur milieu se dégage avec une intensité expressive. En 1971, Szilasi concrétise son engagement par son adhésion au "Groupe d'action photographique" (G.A.P.) qui réunit des photographes québécois dont la préoccupation commune est de "capter sur le vif, sans fard, sans modification, sans idéalisation, l'homme et son environnement" (5). Cette prise de conscience sociale du milieu se confirme de nouveau en 1973 dans les photographies de la Beauce et en 1976



Rue Ste-Catherine, 1979

dans une étude photographique sur la région nord-ouest de la province. L'intégration des personnages à leur environnement quotidien devient la motivation fondamentale de la prise de vue et culmine, en 1977, dans les premiers essais d'appréhension des rapports complexes entre l'homme et son environnement.

Les quatre séries que compose l'exposition identifient cette préoccupation en ce qu'elles définissent, chacune à leur manière, un rapport entre l'homme et l'environnement. Cette thématique commune résout la divergence apparente des sujets présentés et justifie leur confrontation. Alors que les séries des portraits et des portraits-intérieurs exploitent la façon dont le milieu ambiant de l'homme le décrit et le conditionne tout à la fois, les séries Abitibi et rue Ste-Catherine élaborent une investigation de l'architecture comme manifestation concrète des besoins et des aspirations de l'homme. Chacune des séries pose donc différemment cette problématique de l'interdépendance entre l'homme et son milieu et c'est ce que nous entreverrons par la description de leur contenu référentiel.

La série des portraits de 1979-80 correspond à la volonté de Szilasi de confronter de façon plus intime ses sujets et pour cela, il choisit de les photographier dans leur propre milieu. Au-delà du document spécifique sur la personne dans sa relation précise à un espace-temps donné, ces portraits deviennent le compte-rendu de l'expérience du rapport entre le photographe et le sujet.

La série des portraits-intérieurs de 1977 à 1979 nous documente à la fois sur la per-

sonne et l'intérieur dans lequel elle vit. Chacune des oeuvres de cette série se compose de deux images dont un portrait noir et blanc de la personne et une photographie couleur de l'appartement de cette même personne. La juxtaposition des images dans un même cadre marque l'interdépendance des deux documents et crée des rapports entre ce que chacune d'elles nous communique. L'information sur la personne se conjugue aux détails donnés sur son environnement personnalisé pour définir la totalité de son mode de vie.

La série Abitibi de 1979 illustre l'architecture résidentielle typique et unique de cette région de la province. La configuration austère des habitations simples et fonctionnelles correspond aux conditions d'existence qui prévalent dans ce pays. Le processus d'enregistrement est ici systématisé par une prise de vue frontale. L'utilisation de la couleur en tant qu'élément signifiant de l'architecture rehausse cette schématisation formelle. Elle décrit le besoin des gens de décorer leur habitat et témoigne de leur goût naturel pour la couleur. En ce sens, cette série peut être perçue en fonction de l'information qu'elle soutient.

La série rue Ste-Catherine de 1977 à 1979 exprime avec évidence l'attachement de Szilasi à la ville. L'architecture de la rue principale de Montréal devient pour lui prétexte visuel d'une prise de conscience de l'espace urbain, de son fourmillement ou de son dénuement total. Que ce soit les édifices commerciaux, quelques habitations avec leurs motifs architecturaux ou certaines vitrines de magasins, le choix de

Szilasi s'arrête sur ce qui caractérise le plus les lieux, dans la multiplicité de leurs fonctions.

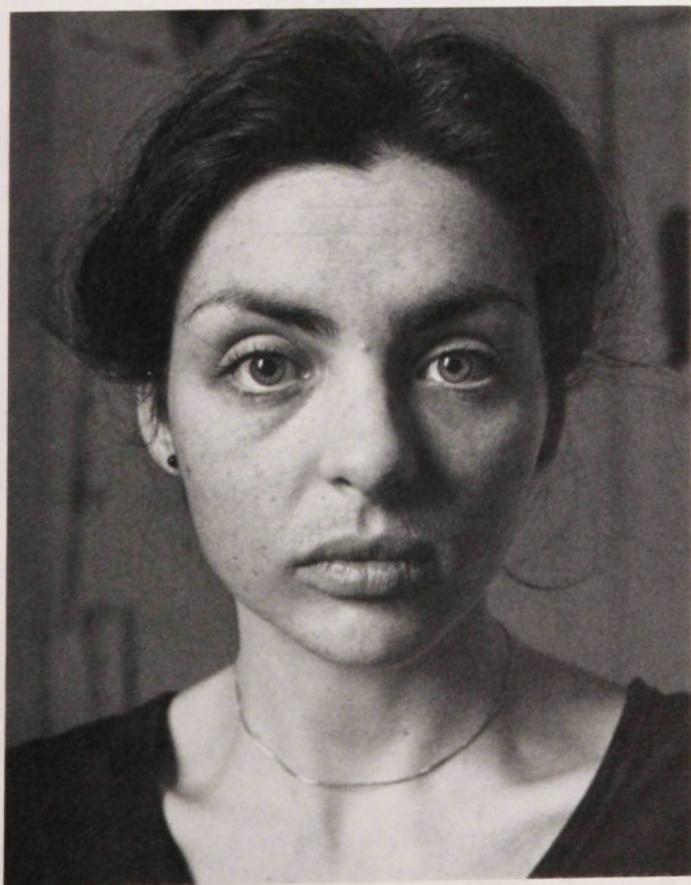
À travers une imagerie se rapportant à l'homme et à son environnement, Szilasi exploite la dualité fictive que définissent les notions d'espace 'intérieur ou extérieur'. Il choisit de photographier ses sujets, que ce soit personnage ou architecture, dans une organisation spatiale définie au départ et identifiée de façon non équivoque en tant qu'environnement 'intérieur ou extérieur'. Ces cadres de référence circonscrivent le type de rapport entretenu entre le sujet et l'environnement et déterminent le rôle du photographe face à cette réalité perçue. Loin de restreindre l'ambiguïté fondamentale de l'image, une telle attitude sélective quant au choix d'une thématique, ici basée sur les notions d'intériorité et d'extériorité, permet de créer des rapprochements entre le vécu et le réel.

Les photographies de Szilasi suggèrent ainsi une façon nouvelle de recevoir et de découvrir la réalité. Elles nous informent sur le réel, sans prétendre le modifier, et nous proposent une communication intense avec ses dimensions multiples.

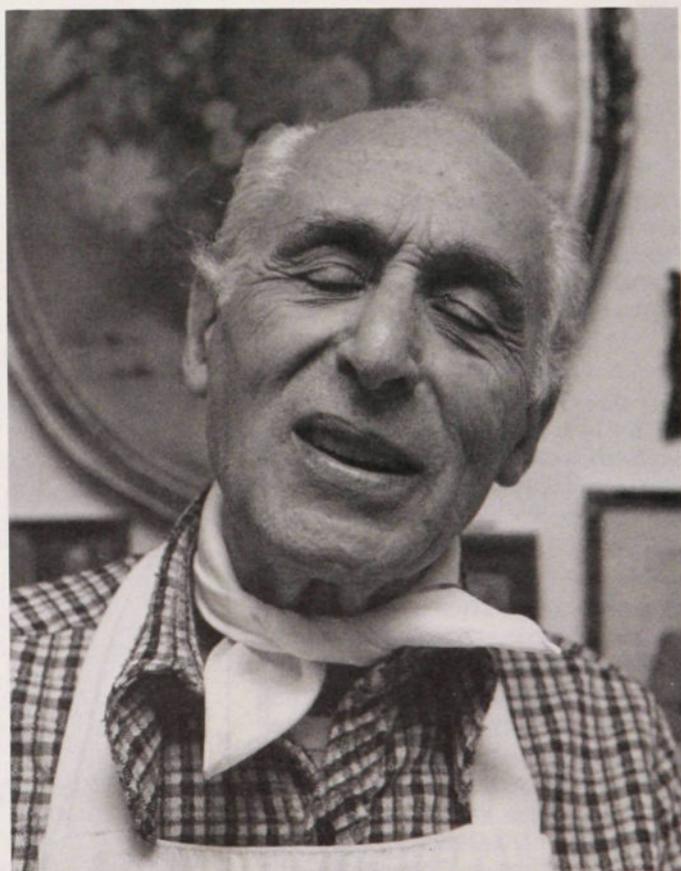
**Sandra Marchand, Conservateur-adjoint
Service des expositions
Février 1980.**

Notes

1. Jean A. Keim. *La photographie et l'homme*, ed. Casterman, 1971, p. 70
2. Extrait d'une entrevue réalisée par Pierre Dessureault, Service de la photographie, Office national du film, Ottawa, décembre 1979.
3. Gabor Szilasi, "Images du Québec", *Pierre — Gaudard — Gabor Szilasi — David Heath*, Office national du film, Ottawa, 1977.
4. Extrait d'une entrevue réalisée par Pierre Dessureault, déjà citée.
5. René Rozon, "Apprendre à voir, le Groupe d'Action Photographique", *Vie des Arts*, printemps 1973, p. 39.



Linda Dorman, Montréal 1979



Andor Pasztor, Montréal 1979

LES ACTIVITÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Service d'ANIMATION

Calendrier des événements
MARS 1980

le dimanche 2
à 15 heures

Documentaires sur des manifestations artistiques en République fédérale d'Allemagne

L'ART ENTRE LE PRÉSENT
ET LE FUTUR

1968, 30 min., couleur.

reportage sur l'exposition Documenta IV de Kassel.

ENTRE LE POP ET LA PALETTE

—LES ARTISTES DE DEMAIN

1969, 30 min., couleur.

reportage sur l'éducation artistique dans les Écoles supérieures de Beaux-Arts.

le jeudi 6
à 20 heures

Rencontre-causerie avec GABOR SZILASI.

Professeur de photographie à l'Université Concordia, G. Szilasi est l'un des plus actifs et des plus intéressants photographes québécois.

le dimanche 9
à 15 heures

Lancement du livre de JEAN-PIERRE DUQUETTE intitulé "Fernand Leduc". Il est édité dans la collection Cahiers du Québec aux Éditions Hurtubise HMH Ltée.

le jeudi 13
à 20 heures

Rencontre-causerie avec FERNAND LEDUC à l'occasion de son exposition intitulée "Fernand Leduc, 10 ans de microchromie: 1970-1980."

le dimanche 16
à 14 heures

Documentaire sur une exposition organisée par la Galerie nationale du Canada PEINTURE CANADIENNE DES ANNÉES TRENTE O.N.F., 31 min., couleur.

Ce film sera présenté dans le cadre des célébrations du centenaire de la Galerie nationale du Canada.
(à confirmer).

le jeudi 20
à 20 heures

Conférence sur le thème "Arts, Beaux-Arts, Cultures" donnée par HUGHES DE VARINE qui depuis près de quinze ans s'occupe activement des problèmes reliés à la culture sous toutes ses formes.

le dimanche 23
à 15 heures

Lancement du livre de FERNANDE SAINT-MARTIN intitulé "Les fondements topologiques de la peinture". Il est édité dans la collection Constantes aux Éditions Hurtubise HMH Ltée.

le jeudi 27
à 20 heures

Rencontre-causerie avec JOCELYNE ALLOUCHERIE à l'occasion de son exposition de dessins et de sculptures.

le dimanche 30
à 14 heures

SPECTACLE DE POLARISATION DE LA LUMIÈRE (Lumière-Couleur-Musique-Mime et Danse expressive). Projet réalisé par les élèves d'Annette Chouinard-Dubois du Département d'Arts Plastiques et Communications, Collège Jean de Brébeuf et de l'Université de Montréal.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

Calendrier: mars-avril-mai 1980

La révolution automatiste

- Centre d'animation et de diffusion culturelles du Bas St-Laurent, Rivière-du-Loup, Qué.
15 mars au 15 avril 1980
- Musée régional de Rimouski, Rimouski, Qué.
1er mai au 31 mai 1980

Dix ans de propositions géométriques

- Centre d'art de Baie St-Paul, Baie St-Paul, Qué.
15 mars au 15 avril 1980

Jean Dallaire

- Maison André-Benjamin-Papineau, Laval, Qué.
15 mars au 15 avril 1980
- Musée maritime de L'Islet, L'Islet-sur-Mer, Qué.
1er mai au 31 mai 1980

Dessin et surréalisme au Québec

- École polyvalente de Matane, Matane, Qué.
15 mars au 15 avril 1980
- Musée d'art contemporain, Montréal, Qué.
24 avril au 8 juin 1980

Nouvelle figuration en gravure québécoise

- Musée de la Mer Inc., Havre-Aubert, Iles-de-la-Madeleine, Qué.
1er mars au 31 mars 1980
- Galerie Le Tournassin, Amqui, Qué.
15 avril au 15 mai 1980

Abstraction lyrique en Europe

- Centre d'exposition, Mont-Laurier, Qué.
1er mars au 31 mars 1980
- Centre d'exposition Drummond, Drummondville, Qué.
15 avril au 15 mai 1980

Artistes américains contemporains

- Galerie l'Imagier, Aylmer, Qué.
1er mars au 31 mars 1980
- Commission culturelle de la ville d'Amos, Qué.
1er juin au 14 juin 1980
- Comité des expositions de Val d'Or, Qué.
15 juin au 30 juin 1980

La photographie de 1900 à 1950

- Musée minéralogique et minier de la Région de l'amiante, Thetford-Mines, Qué.
1er mars au 31 mars 1980
- Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières, Qué.
15 avril au 15 mai 1980

Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel

- Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, Qué.
25 février au 7 mars 1980
- Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord, Qué.
17 mars au 28 mars 1980
- Collège de Joliette, Joliette, Qué.
7 avril au 18 avril 1980
- Collège Édouard-Montpetit, Longueuil, Qué.
28 avril au 9 mai 1980

Aspects de la photographie québécoise contemporaine

- Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord, Qué.
25 février au 7 mars 1980
- École polyvalente Père-Marquette, Montréal, Qué.
17 mars au 28 mars 1980
- Collège Ahuntsic, Montréal, Qué.
7 avril au 18 avril 1980
- Collège Vanier, St-Laurent, Qué.
28 avril au 9 mai 1980
- Galerie Port-Maurice, Sté-Léonard, Qué.
19 mai au 30 mai 1980.

La Bibliothèque et le Centre de documentation

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

EXPOSITIONS

Février, mars, avril, mai, juin, juillet 1980

28 fév.-13 avr.

GABOR SZILASI

photographies récentes

28 fév.-13 avr.

PNINA GAGNON

dessins

9 mars-2 avr.

FERNAND LEDUC

10 ans de microchromie, 1970-1980

9 mars-20 avr.

JOCELYNE ALLOUCHERIE

dessins et sculptures

24 avr. 8 juin

WILLIAM VAZAN

oeuvres de 1978-79

24 avr.-8 juin

DESSIN ET SURRÉALISME AU QUÉBEC

une exposition du Service des expositions itinérantes

24 avr.-15 juin

L'ESTAMPE AU QUÉBEC, 1970-1980

12 juin-20 juil.

L'ENFANT ET LA VIE URBAINE

une exposition de photographies organisée par le Musée d'art contemporain en collaboration avec la C.Q.E.E. pour l'Enfance exceptionnelle.

19 juin-3 août

LUCIE LAPORTE

tableaux et portes gravées

31 juil. 7 sept.

VÉCU/I HAVE LIVED

une exposition de photographies itinérée par l'Office national du film.



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

Responsable: Denis Chartrand

Dépôt légal — 1er trimestre 1980

Bibliothèque nationale

du Québec.

ISBN: 0382-5124

Hommage au Centenaire
de la galerie Nationale
du Canada
Panorama de l'art actuel:
Fernand Leduc à Montréal, Bill Featherston
à Vancouver, Jean Lantier à Québec,
Arnold Belkin au Mexique.

vie des arts
373, RUE SAINT-PAUL OUEST
MONTREAL, P.Q.
H2Y 2A7
TEL: 282-0205

PRINTEMPS 80
NUMÉRO 98