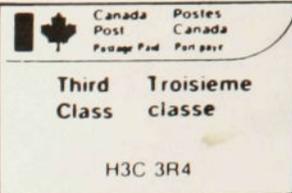




ateliers

Sommaire

Bill Vazan	p. 1 à 3
Lucie Laporte	p. 4-5
P.-E. Borduas	p. 6-7
Calendriers	p. 8



Volume 8 numéro 4

Montréal, septembre 1980

25 cents

BILL VAZAN:

Suites photographiques récentes et oeuvres sur le terrain.

Au début des années soixante-dix, le public québécois se trouve confronté pour une des premières fois avec l'art conceptuel. Les projets de Bill Vazan surprennent et choquent. L'Exposition universelle de 1967 en avait pourtant dérouté plus d'un en présentant des oeuvres pop, optiques, cinétiques, voire même cybernétiques mais l'objet tangible apaisait; il témoignait d'une recherche parfois insolite mais toujours palpable.

Cette fois-ci, l'étonnement venait de l'importance accordée à l'idée dans les oeuvres présentées. Certains critiques annoncèrent pour la nième fois la mort de l'art tandis que d'autres s'émerveillèrent à l'idée de rejoindre les courants internationaux d'art conceptuel.

Les prémisses de cette esthétique nouvelle élaborée par des groupes américains et anglais au milieu des années soixante avaient tardé à rejoindre notre

scène artistique. Voilà qu'un peintre connu pour ses recherches formalistes, nous plongeait sans ambages au coeur de cet art, dévoilant non seulement ses modalités propres mais ouvrant des avenues peu ou pas exploitées.

En 1969, Vazan prend conscience du caractère sémantique des traces qu'il vient de faire avec ses enfants sur la plage de l'Île du Prince-Édouard. Cette aperception lui laisse entrevoir des possibilités insoupçonnées jusque-là. Son projet "**Canada entre parenthèses**", courbes tracées sur le sable de Vancouver et de Paul's Bluff à l'Île du Prince-Édouard, délimite les frontières naturelles du Canada. Elles révèlent de plus, selon Vazan, un fait culturel, l'aspect négligeable du Canada situé entre les deux grandes puissances: l'Union des républiques socialistes soviétiques et les États-Unis. Cette bipolarité de concept est axée sur les mutations naturelles ou/et culturelles.

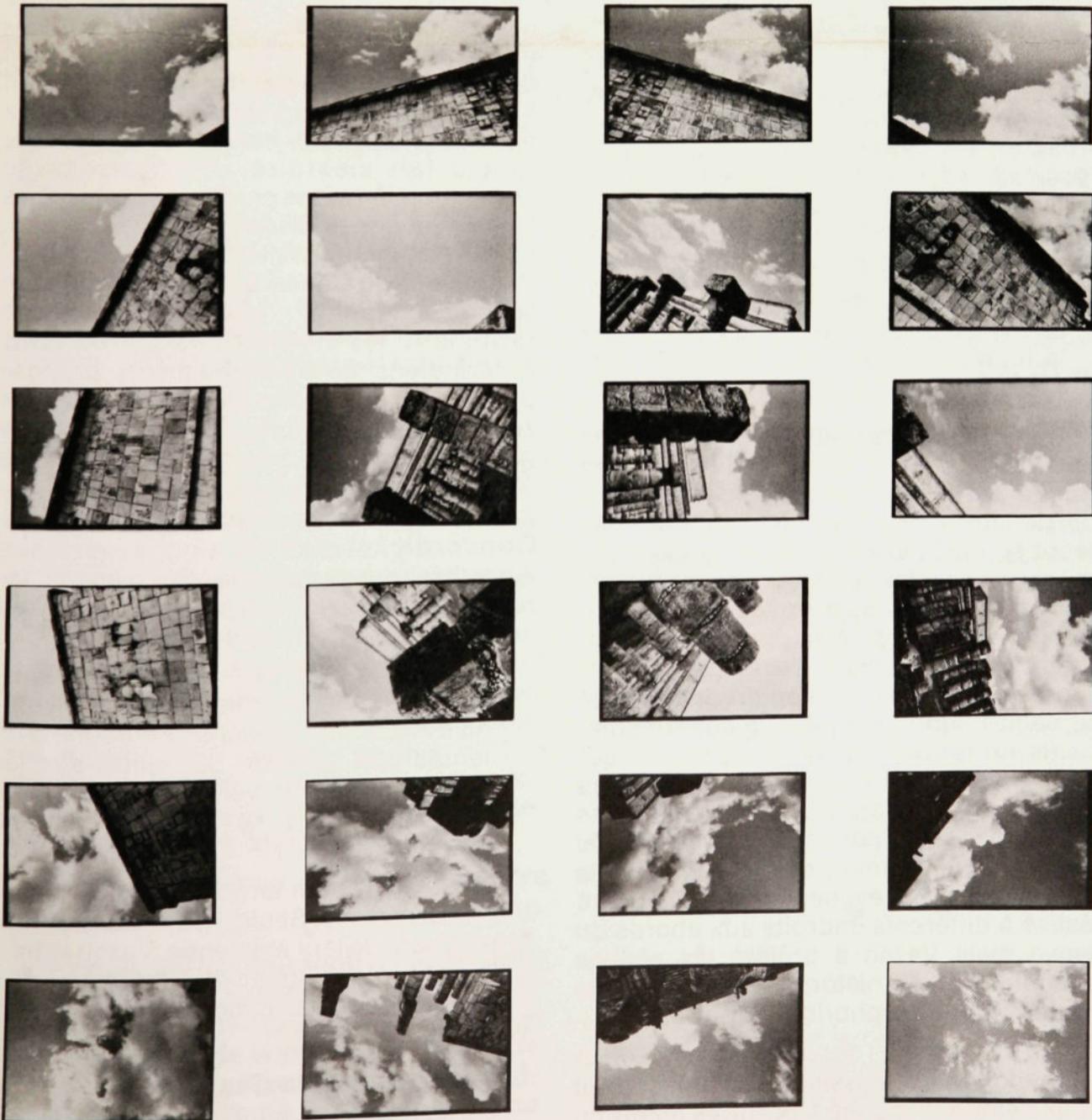
Une décennie s'est écoulée et Bill Vazan n'a cessé d'accentuer son rôle de chercheur. Cette prospection garde toujours plusieurs facettes comme en témoignent les projets: **Topographies** en 1972, **Balances** en 1973, **Calendrier solaire**, **Québec-Video** et **Trajectoires solaires** tous de 1975. Ses titres indiquent ses préoccupations de paléogéographe et d'astrogéologue. La photographie sert uniquement de support technique, document-témoin dans le cas des dessins terrestres, ou éléments d'une grille structurant la pensée dans le cas des globes et des sphères visuelles.

- géologie - oeuvres sur terrain et dessins terrestres (1)
- temps - histoire circonscrite
- cosmologie - globes/sphères visuelles
- espace - mémoire future (2)

Notre passé récent (3)

Les oeuvres sur terrain découlent de propositions géologiques et sémiologiques. Les signes naturels et anthropiques de **Formes de sable à marée basse**, de 1967-69, permettent une expérience sensible pour le percepteur et révèlent le travail "haptique" et architectonique de l'artiste. **Marches dans la neige** effectuée à Ottawa en 1978-1979 tente d'infirmer les réseaux culturels établis par l'homme en ce rond-point et complète la géomorphologie.

Les photographies de dessins terrestres (au nombre de cinq) présentées lors de



Bill Vazan,
Les yeux de Dieu (détail), 1979, 24 photos teintées bleu, 40 cm x 50 cm.



Bill Vazan,
Les Fouilles d'Habitat, 1978-79
craie sur gazon exécutée avec ses étudiants de Concordia, 300' x 500'

l'exposition au Musée d'art contemporain, relèvent et de l'archéologie et de l'histoire.

La photographie aérienne archéologique a joué un rôle important dans la découverte de nombreux niveaux de civilisation. Vazan a cru bon de souligner le rapport avec cette science. Il a teinté ses photographies de dessins terrestres de rose et de jaune pour montrer le lien entre ses oeuvres et les documents aériens traités en panchromatique, en infra-rouge ou en fausse couleur.

Ghostings (400' x 800') du Harbour's Front de Toronto, réalisée à la craie sur le gazon en 1978-79, essaie de montrer les horizons (4) archéologiques de la région révélés lors des excavations effectuées pour construire le métro de Toronto, en 1954. Sans souci d'une précision historique, Vazan a constaté par la suite des analogies entre certains sites anciens tel Cerne Abas Giant, Uffington Horse et ce dessin. A Cerne Abas Giant et Uffington Horse en Angleterre, la couche terrestre a été enlevée à certains endroits découvrant le terrain calcaire et laissant apparaître de grands dessins blancs. On croit que ces oeuvres auraient eu une signification ésotérique pour les peuples anciens. Bien sûr, cette découverte ajoute au titre obsédant **Ghostings**.

À première vue le décryptage de **Paumes de York**, réalisée à la craie sur gazon en 1973-77 avec ses étudiants de l'Université York, semble impossible au spectateur. L'oeuvre comprend deux parties: en haut le dessin terrestre et en bas une photographie de nuages. **Paumes de York** qu'on voit au niveau supérieur s'apparente beaucoup plus selon nous aux

hiéroglyphes félins qu'aux lignes de la main. La photographie de la partie inférieure souligne l'analogie entre les traces du haut et la configuration des nuages.

Le caractère polysémique de ces dessins terrestres est renforcé dans son oeuvre **Pression/Présence** (1300' de diamètre) tracée sur le gazon des Plaines d'Abraham de Québec en 1979. Vazan a effectué ce travail avec des camarades de la galerie d'art "La Chambre Blanche" de Québec.

"On doit considérer ce dessin comme un symbole, mais au même titre comme la représentation fidèle de l'interaction entre nature et présence humaine" (5)

Cette oeuvre rappelle la pression et le poids des glaciers qui recouvraient une grande partie de l'hémisphère Nord. Elle atteste de la présence de l'homme; elle décrit son besoin d'organiser son univers. La spirale et les cercles concentriques alternatifs de ce dessin terrestre présentent des lignes brisées et continues qui indiquent graphiquement les effets des secousses sismiques. La région de la vallée du Saint-Laurent est propice aux tremblements de terre, à cause d'une faille tellurique située sous le fleuve. Dans plusieurs civilisations les grands lieux mégalithiques sont situés aux points de rencontre de sources vaclusiennes et sont représentés par la spirale. Cet événement aurait pu être réalisé à différents endroits aux abords du fleuve mais Vazan a préféré les plaines d'Abraham, lieu historique ajoutant une connotation métaphorique au titre.

On a longtemps cru que les découvertes technologiques naissaient en un endroit pour s'étendre ensuite aux autres points du globe, théorie archéologique connue sous

le nom de diffusion culturelle. En général, on présentait la naissance de la civilisation en Mésopotamie et on montrait son influence sur les cultures européennes. L'artiste admet dans certains cas l'idée de diffusion mais il favorise une autre hypothèse celle de l'invention indépendante. Cette dernière laisse croire en la possibilité de schémas humains mentaux qui permettent un jaillissement spontané d'idées semblables en des lieux éloignés sans contact préalable entre les peuples. Vazan croit à ce "pattern" permettant à des individus isolés dans des endroits différents de produire des oeuvres similaires. L'idée de diffusion soutient la présence de Phéniciens, de Celtes ou d'Égyptiens en Amérique avant la venue des Vikings. Le site de Mystery Hill au New Hampshire semble d'ailleurs corroborer cette version. Ce site mégalithique situé dans l'état du New Hampshire aux États-Unis présente des inscriptions celtiques semblables à celle d'un autre lieu mystérieux de Skara Brae en Écosse. Fasciné par ces nouvelles théories, Vazan a visité Mystery Hill avec ses étudiants. Une sensation très forte ("very thrilling") se dégage à cet endroit presque aussi impressionnant, selon Vazan, que les autres lieux énigmatiques visités auparavant tels Carnak en Bretagne et Toetihuacan au Mexique pour n'en mentionner que quelques-uns.

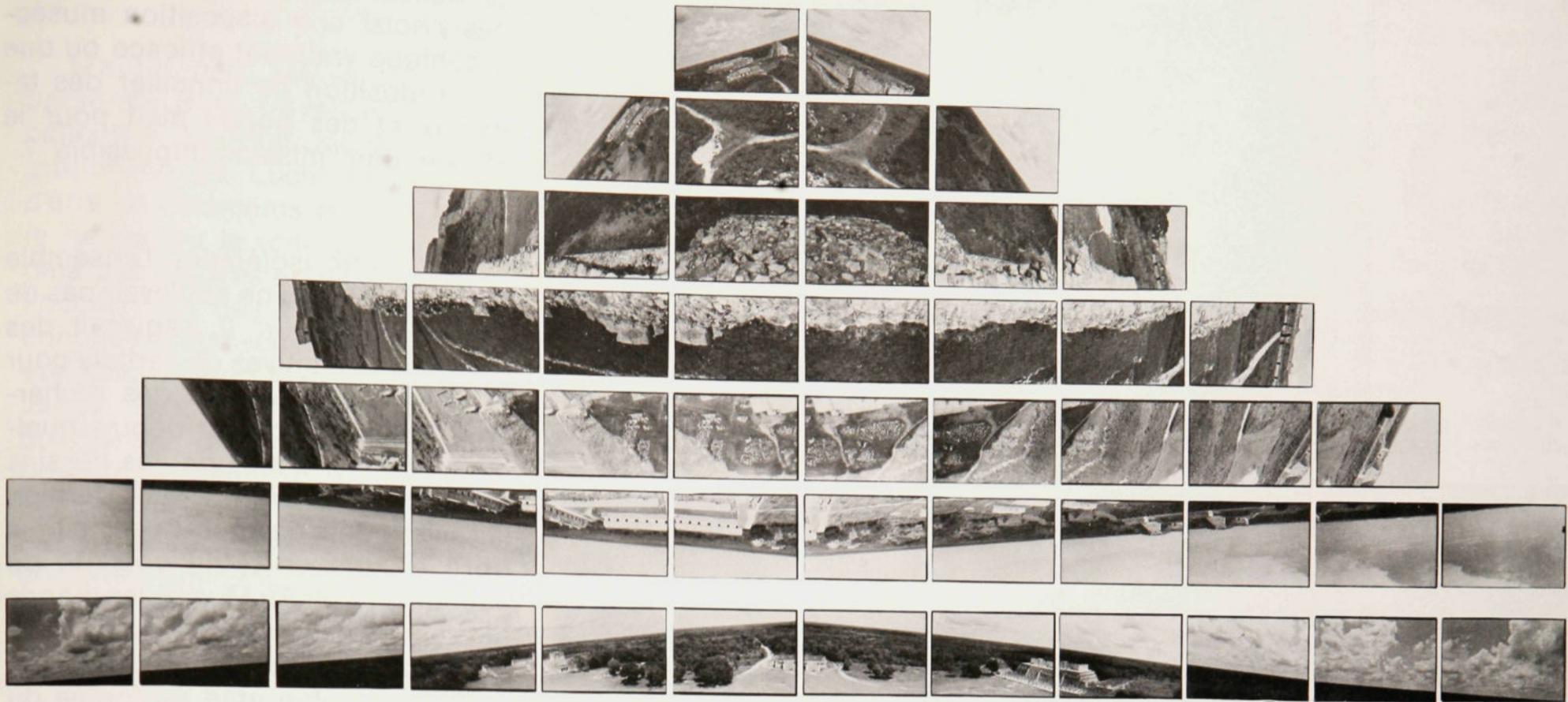
Partant des deux postulats mentionnés précédemment, il a imaginé un autre dessin réalisé à l'automne 1979, tout près du Musée d'art contemporain, intitulé **Les Fouilles d'Habitat** (300' x 500'). Conscient de l'apport pédologique, sociologique et historique des découvertes des nombreux niveaux d'Uruk (6), il cherche de manière tout à fait aléatoire nos horizons de civilisation. Ainsi les cercles concentriques formés de lignes discontinues témoignent de la présence possible des Babyloniens, Phéniciens ou Celtes. Le deuxième horizon se trouve défini par les formes oblongues rappelant les habitations de certains Amérindiens. Le troisième niveau proposé par Vazan correspond aux routes, chemins sinueux, lampadaires, tous traces d'une grande utopie, l'Exposition universelle de 1967. Pour le participant, en l'occurrence ici les étudiants de Vazan à l'Université Concordia, il permet une expérience kinesthésique et ludique. Pour le spectateur, il refait l'histoire et présente les cycles culturels dans un temps dilaté.

"Introduire une référence à la préhistoire découle d'un sentiment de l'anti-historique: le présent continu d'un temps non linéaire. Les spirales et les cercles tournent vers l'extérieur sans commencement ni fin. L'histoire est circonscrite". (7)

Ces oeuvres sur terrain sont maintenant toutes disparues. Seules les photographies témoignent de leur existence. Vazan estime qu'en acceptant que tout soit éphémère, il participe beaucoup mieux à la réalité de la vie.

La fuite des galaxies (8)

Le deuxième volet de son exposition est constitué de suites photographiques com-



Bill Vazan,
Maquette pour "Déploiement Maya" (Uxmal et Chichen Itza), 1979, 14' x 26'

prenant les sphères visuelles et les globes. Dans les deux cas, Vazan utilise son corps comme point axial et effectue un balayage des segments visuels autour de lui. Les photographies ainsi obtenues seront ensuite disposées dans des grilles selon un ordre rigoureux déterminé par l'artiste. Ces organisations bi-dimensionnelles correspondent aux sphères visuelles et aux globes.

"The metaphor is not exact, but it might be helpful to liken such a representation of space/time to a cube which has been opened out and flattened. In this sense, one can see Vazan's grids as following in the Cubist-initiated tradition of spatial analysis" (9)

Sphères et globes, quoiqu'issus d'un même concept, se différencient par le type de lecture qu'ils impliquent: verticale pour les sphères et entière pour les globes. Les sphères varient à l'infini les angles d'observations et les points de vue et entraînent nécessairement un renouvellement de notre perception. Les globes créent une nouvelle vision de l'espace. Vazan nous propose des mondes différents, des globes terrestres nouveaux. L'espacement entre les photos des sphères et des globes permet au spectateur la reconstruction mentale d'une bulle réconfortante rappelant peut-être la matrice originelle.

"We make what we know in a way we are god" (10)

L'artiste lui-même a senti le besoin de se lover dans une sphère, le Bell's Bubble Helicopter, afin de créer d'autres "planètes": les **Globes de Winnipeg**, **La tour Eiffel** (1977) désarticulée ressemble, selon Vazan, à une machine martienne telle que décrite par H.G. Wells dans "La guerre des

Mondes". Selon nous elle suggère un arbre de vie unifiant encore une fois les deux pôles: l'humain et le naturel. Artefacts culturels aux noms mythiques: Stonehenge, Karnak, Milan, ces globes, par leur disposition, créent un mouvement virtuel spiraloïdal nous entraînant vers Io, Ganymède ou l'infini. Voyage spatial inscrit dans un temps cyclique nous conduisant vers des "lieux privilégiés" (11). C'est un tel lieu qu'il nous présente avec le détail d'une de ses oeuvres les plus récentes, réalisée en 1979, **Les yeux de Dieu**. Elle se compose d'une grille de vingt-quatre photographies teintées bleu. Les éléments architectoniques apparaissant sur les photos sont disposés en spirale. Cette dernière, sorte d'hypocentre physique et spirituel, tente d'éloigner vers l'extérieur les conflits existentiels pour ne garder que le noyau originel: les yeux de l'âme.

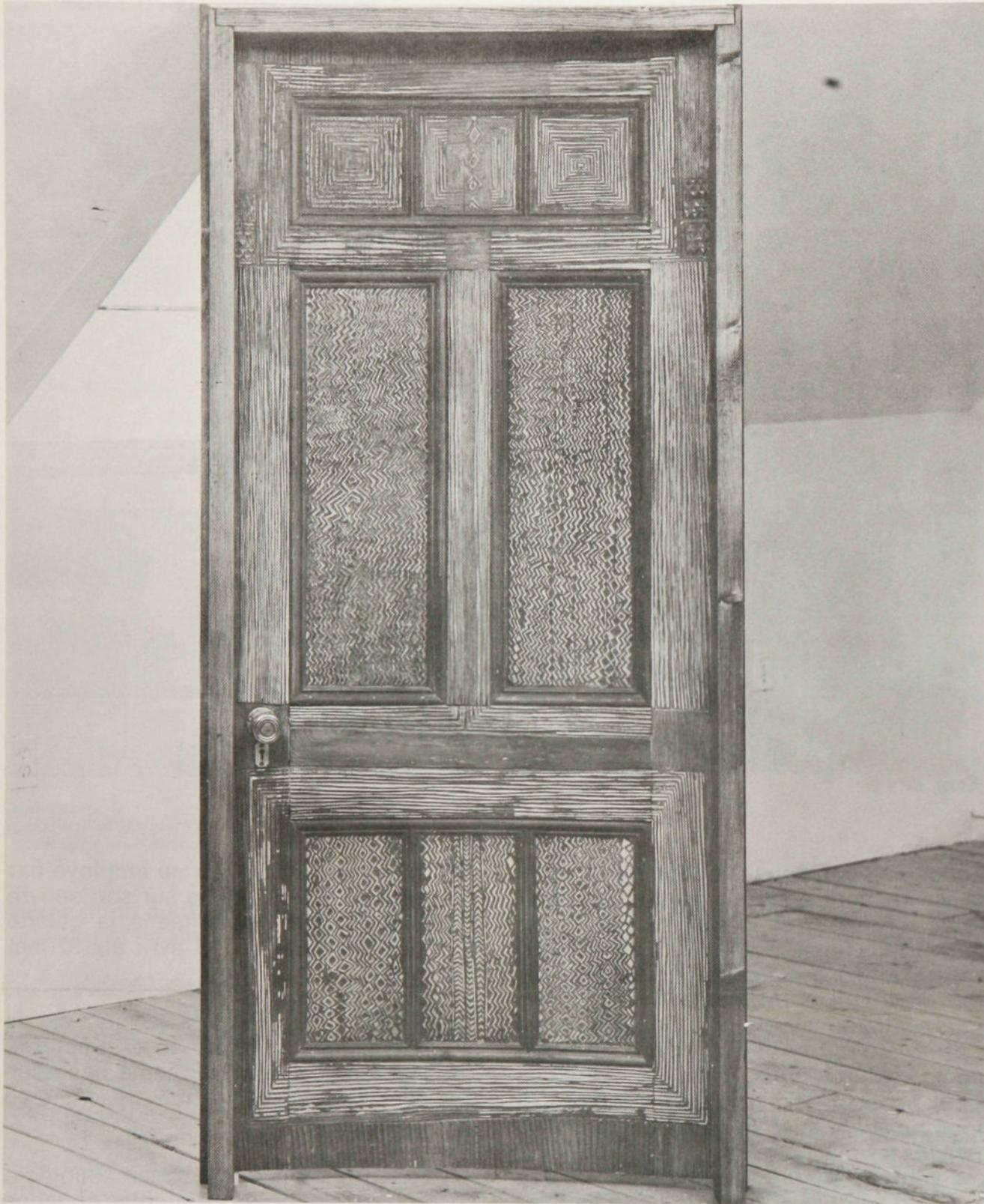
Ces endroits oniriques (civilisations anciennes signifiées par ses dessins terrestres et civilisations futures suggérées par les sphères et les globes) où l'artiste veut nous conduire se situent entre la quatrième et la cinquième dimension, aux confins de la science, à l'origine de la magie. S'approprier le monde et le charger de sens, voilà la principale proposition de Vazan.

Arlette Blanchet
avril 1980

Notes

1) Vazan préfère le terme "dessin terrestre" (land drawing) le trouvant plus approprié que land art qui présuppose un travail dans la terre.

- 2) "Mémoire future", terme employé par l'artiste dans un texte sur son oeuvre **Wind Screen** présentée à la galerie d'art Véhicule du 13 avril au 10 mai 1980.
- 3) Vazan a toujours été fasciné par le besoin des gens de tout structurer. Nous avons senti la même nécessité dans cette classification présentée en exergue.
- 4) Horizon: terme employé en pédologie pour désigner les différentes couches caractérisées par des fossiles, des débris végétaux, des matières minérales ou organiques (rf. **Encyclopaedia Universalis**, volume 6, p. 684.)
- 5) Vazan, Bill, **Quelques réflexions sur le dessin terrestre des Plaines d'Abraham, Québec: Pression/Présence**.
- 6) Uruk: ville sumérienne qui a donné son nom à une période archéologique (vers 3,000 avant J.-C.). On y a découvert plusieurs horizons de civilisation.
- 7) Vazan, Bill, **op. cit.**
- 8) Fuite des galaxies: fondement des théories de l'univers en expansion (rf. Petit Robert)
- 9) Nemiroff, Diana, "Axial Structures", **Bill Vazan, Recent photoworks and Videotapes**. London, Canada House gallery, 1978, p. 4.
- 10) Entrevue avec l'artiste, mercredi 2 avril 1980.
- 11) Vazan, Bill, "Aménagement conceptuel", **Urbanisme**, no 168-169, 1978, p. 106.



Lucie Laporte,
Bouclier, 1979, 211 x 94 cm

Portes gravées et tableaux

de Lucie Laporte

Jusqu'à l'exposition de l'été dernier, la singularité de Lucie Laporte s'était révélée essentiellement dans ses dessins. Ceux-ci avaient beau ne pas bouleverser les canons de l'art le plus contemporain, ils manifestaient une complicité féconde entre l'artiste et la matière, et constituaient de très beaux objets. Or, cette fois-ci, les beaux objets n'étaient plus des dessins, mais des tableaux et des portes gravées; et, à première vue,

cette présentation hybride risquait de déconcerter les visiteurs.

Certes, le titre PORTES GRAVÉES ET ESPACE IMAGINAIRE n'arrangeait pas les choses. En effet, l'exposition comprenait des portes gravées et des tableaux qui, les unes et les autres, pouvaient suggérer un espace imaginaire, mais, surtout, créaient des espaces bien réels.

D'autre part, on était perplexe: devait-on penser que Lucie Laporte n'avait pas choisi une disposition muséographique vraiment efficace ou que sa proposition de concilier des tableaux et des portes était pour le Musée, une "mission impossible"?

Considéré isolément, l'ensemble de sept tableaux ne soulevait pas de problème majeur. Il s'agissait des premières tentatives de l'artiste pour transposer sur la toile des recherches faites sur papier depuis quelques années. D'ailleurs, les dessins exposés chez Graff, l'hiver dernier, laissaient déjà deviner un geste plus libre et une certaine volonté de dépouillement. Au Musée, les grands formats rendaient encore plus sensible l'épuration des signes; en outre, cette impression était renforcée du fait que les surfaces des tableaux, contrairement à celles des dessins qui jouaient habilement de la texture du papier, n'offraient qu'une mince couche d'acrylique qui ne mettait en relief ni la matérialité du support ni celle de la peinture.

Bien sûr, Lucie Laporte n'a pas encore réussi à nouer avec la toile des relations aussi étroites qu'avec le papier, dont la relative fragilité la sortait de l'oeuvre après un certain nombre d'interventions, mais, en revanche, les tableaux n'ont plus cette allure archaïque des dessins plus anciens où l'intérêt de l'image symbolique l'emportait parfois sur celui de l'univers pictural. Ainsi, paradoxalement, cette mutation que connaît l'artiste dans sa peinture donnait surtout envie de voir ses prochains dessins.

Quant aux portes gravées, si on les considérait elles aussi isolément, elles suscitaient quelques questions. D'abord, de vraies portes exposées dans un musée d'art, ce n'est pas banal. Il est vrai que le Musée d'art contemporain avait déjà accueilli des portes de granges et même des courtepoinçes, mais il ne s'agissait pas de pièces qui avaient été créées expressément pour y accéder. Cette fois, l'ensemble de neuf portes qui avait occupé l'artiste pendant plus de

deux ans, visait directement le Musée.

D'autre part, on se trouvait en présence d'un travail de création collective. En effet, les supports du graphisme de Lucie Laporte, loin d'être des éléments neutres comme le papier ou la toile vierge, étaient déjà des oeuvres en eux-mêmes, en l'occurrence des portes artisanales conçues et réalisées par le sculpteur-ébéniste Joseph Marcil¹. Et comme Janus, l'ancienne divinité romaine qui servait de patron aux Portes, celles qui étaient exposées avaient deux visages, l'un tourné vers l'extérieur, l'autre vers l'intérieur d'une enceinte rudimentaire; et tandis que la face extérieure laissait voir les merveilles d'ébénisterie que constituait la structure de chacune des portes, la face intérieure portait les signes gravés par Lucie Laporte, dont l'apparence générale rappelait les dessins plus anciens de l'artiste. Cela dit, ces portes n'avaient pas le côté fragile des oeuvres sur papier, on pouvait les palper, les manipuler comme des éléments d'impression pour la gravure en creux ou en relief (à ce propos, il est intéressant de voir le travail de gaufrage réalisé à partir d'oeuvres de Lucie Laporte pour des textes de Louky Bersianik et de Denise Desautels²).

À coup sûr, tout cela donnait de magnifiques objets, mais qui risquaient d'avoir, en quelque sorte, le défaut de leurs qualités: on pouvait trouver tantôt que le support était par trop voyant, tantôt que le graphisme, notamment dans les oeuvres où il abondait, était superflu; cette impression provenait sans doute du fait que les portes - indépendamment de leur facture exceptionnelle - sont déjà par elles-mêmes des objets très connotés et que les figures utilisées par l'artiste étaient aussi chargées de symbolisme.

Enfin, si les portes constituaient de (trop?) somptueux supports pour les dessins de Lucie Laporte, on devait reconnaître qu'elles-mêmes en étaient cruellement privées; en effet, ni l'assemblage sommaire de panneaux qui leur servait de murs, ni le vide et l'exiguïté de la pièce sur

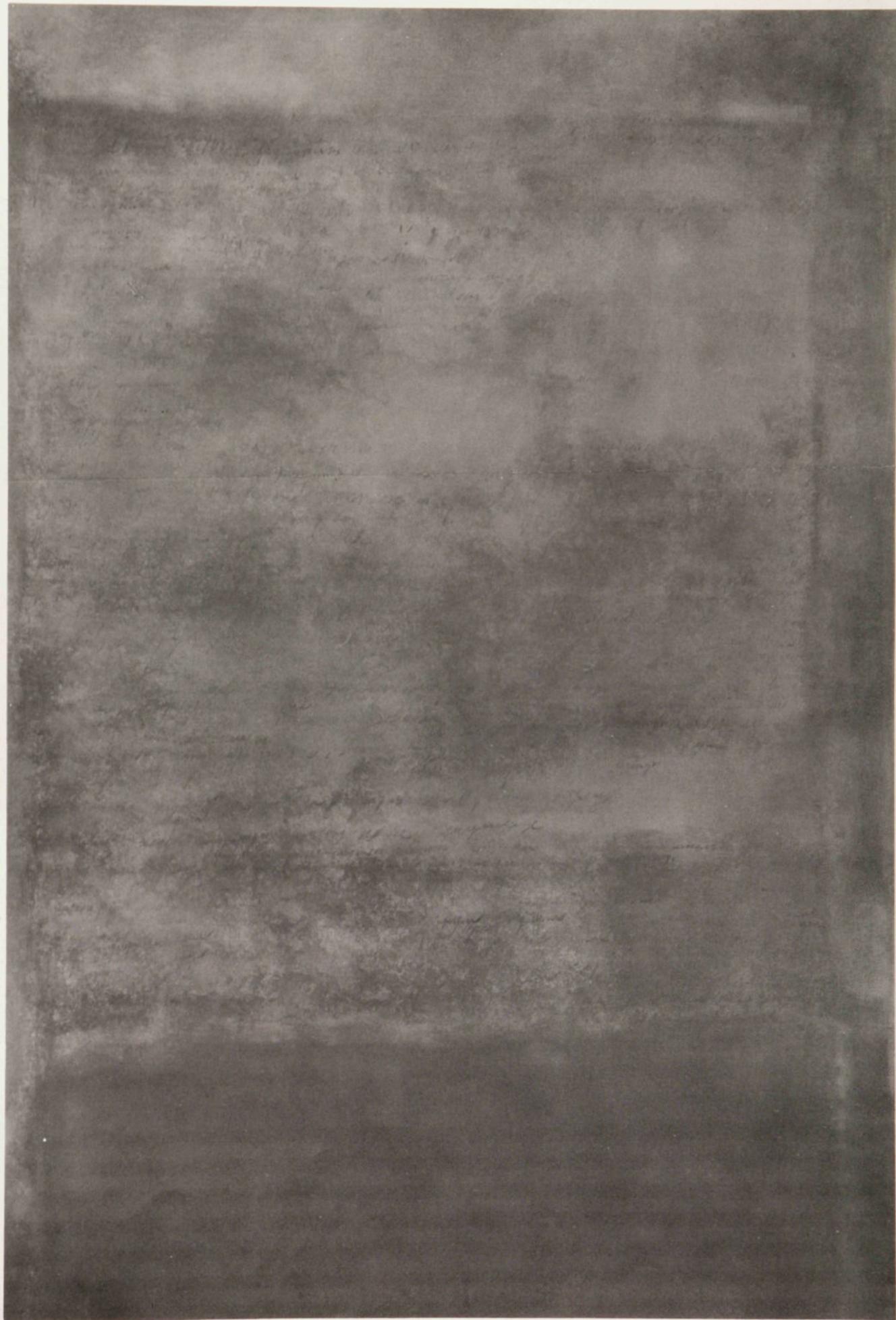
laquelle elles donnaient, ne pouvaient contribuer à les rendre pleinement signifiantes par rapport à la totalité du projet de Lucie Laporte.

Et pourtant, on ne restait pas indifférent devant cette proposition inusitée; la seule juxtaposition, même maladroitement, des tableaux et des portes dans une même salle de Musée, était significative par les tensions qu'elle laissait soupçonner entre le *grand art* et l'*art décoratif*, entre la création personnelle et la

création collective, entre une certaine modernité et une certaine tradition.

Lucie Laporte parle souvent, à propos de ses grands tableaux, des *murs* de la demeure qu'elle doit se construire. Lorsque ses murs et ses portes seront harmonisés, on imagine facilement qu'elle habitera un espace privilégié. Gilles Daigneault

- 1) À l'exception de la porte intitulée **Bouclier**, trouvée chez un antiquaire.
- 2) Publiés respectivement aux Éditions de la Maison (1978) et aux Éditions du Noroît (1980).



Lucie Laporte.
Daya. - acrylique sur toile. 1980. 183 x 123 cm



Paul-Émile Borduas,
 "Sans titre" (no. 39), (1958?),
 huile sur toile, 130 cm x 97 cm

ÉTUDE DE L'OEUVRE SANS TITRE NO. 39 DE PAUL-ÉMILE BORDUAS

Paul-Émile Borduas, lorsqu'il rédige le manifeste **Refus Global**, repousse toute allégeance à un parti politique quelconque, au profit d'une "anarchie resplendissante" dans laquelle aucun individu ne subit de domination de quelque ordre que ce soit,

surtout pas la domination qui résulte de la hiérarchie existant à l'intérieur d'un parti.

Selon les mots de Guy Robert: "ce que Borduas vise (...) ce n'est rien de moins qu'un **modèle tout neuf de civilisation**,

selon lequel l'homme, et singulièrement l'artiste, pourrait enfin s'épanouir en toute liberté."¹, et Guy Robert de renchérir: "est-il besoin d'ajouter que c'est d'utopie qu'il s'agit, et que Borduas navigue cap sur l'idéalité."²

Il est possible que le voeu de Borduas soit de nature utopique, donc irréalisable. Cependant il est aussi possible d'envisager la mise au monde de ce "modèle tout neuf de civilisation" par la voie picturale. Borduas est un peintre et ce qu'il a à dire sur l'univers, il le dit avec ses outils de peintre: la couleur (à la limite la non-couleur, blanc et noir), la forme, le tableau qui résulte des rapports réciproques de ces éléments plastiques.

Notre propos est donc de voir dans quelle mesure l'oeuvre de Borduas intitulée "Sans titre" (no. 39) datée probablement de l'année 1958, réalise ce "modèle tout neuf de civilisation". En d'autres mots, quel est le type de pratique picturale ici proposée par Borduas et quel(s) rapport(s) cette pratique entretient-elle avec un "modèle tout neuf de civilisation"? Avant de voir quelle serait une civilisation autre, quel est donc le modèle de notre actuelle société? Sans exagération, il est permis d'énoncer ceci: la stratification sociale s'opère selon une échelle hiérarchique. La peinture, produit social naturel, ne renie pas son origine. Elle sera donc, dans un désir légitime (mais sujet à caution) de viabilité pour son auteur, à l'image de cette société. Peinture souvent sans conséquence qui n'est que le miroir complaisant de l'idéologie dominante (quelle qu'elle soit).

Analyse formelle de l'oeuvre

Borduas, nous semble-t-il, n'a pas voulu de ce rôle de reflet idéologique où la peinture s'organise selon des structures de hiérarchie, où il existe un ordre de composition en fonction d'un a-priori qui ne peut être que contraignant. Bien souvent, sinon constamment, cette peinture est figurative, amas des illusions qui cachent la réalité plastique, seule réalité de l'oeuvre ce qui ne signifie pas pour nous que figuration soit synonyme de médiocrité.³ Cependant la figuration maintient un moyen terme entre le spectateur et l'appréhension du caractère pictural de l'oeuvre.

Borduas a donc choisi, bien longtemps avant son établissement définitif à Paris, la non-figuration comme mode de représentation. Celle-ci obéit "aux seules lois structurelles des éléments formels et colorés"⁴. À ce moment-ci il est peut-être utile de rappeler la définition donnée par

Leduc de la non-figuration: "le non-figuratif appartenant par définition à la figuration en conservant les lois essentielles de la représentation tridimensionnelle suggérant la profondeur et le volume appliquée à un paysage imaginaire ou intérieur".⁵

Maintenant, regardons de près cette oeuvre de Borduas qui nous intéresse tant: "Sans titre" (no. 39). Il s'agit d'une huile sur toile de 130 cm x 97 cm, signée au dos "Borduas" mais non datée. Dans le catalogue de la collection du Musée d'art contemporain ce tableau porte la date possible de 1958. Il s'agit d'un rectangle, plus haut que large, la verticalité est donc privilégiée. Selon une lecture du mouvement de manière ascendante ou descendante ce tableau présente deux zones colorées distinctes: blanche et noire qui sont étalées au moyen de la spatule. La zone blanche, par son effet, agit comme un pléonasma de la surface de la toile. Ce champ est le lieu de modulations chromatiques rouges et bleues qui s'articulent selon un mouvement linéaire. Celui-ci crée au centre du tableau un vacuum, un espace étale à peine troublé par la présence discrète d'une ligne bleue qui vient se perdre entre les interstices de deux masses noires à la base du tableau. Comment caractériser la présence de ces modulations colorées? Elles sont appliquées au moyen de la spatule, le rouge a la prééminence sur le bleu et il occupe plus d'espace. Il est aussi d'une consistance de matière plus dense sur cette surface blanche. Ces modulations, appliquées en des mouvements qui semblent divergents, créent une ligne continue partant de l'extrémité inférieure gauche pour remonter vers le centre de la zone blanche. Ainsi, naît un espace où se lit alternativement un avant et un arrière, un plan qui est subordonné à un autre. Quant à la zone noire, au premier coup d'oeil elle apparaît comme une bande compacte, indifférenciée, de matière noire. Une attention plus prolongée permet de remarquer qu'il n'en n'est rien. Cette bande noire, rectangulaire, redondance optique de la base du tableau, est composée de quatre formes, presque carrées, chacune distincte de l'autre. Ces dernières ont un contour supérieur qui se termine par un empâtement de matière, ce relief de la matière picturale nous amène à la constatation suivante: cette forme épaisse existe par rapport à un fond, un premier plan sur un second, un avant et un arrière, un espace de re-présentation.

C'est le reproche que Fernand Leduc adresse à Borduas: maintenir la dichotomie objet/fond, ne se libérant pas de la figuration⁶. C'est une critique que nous ne chercherons pas à confirmer puisqu'il n'est pas de notre propos de dire si Borduas avait tort ou raison de peindre comme il l'a fait.

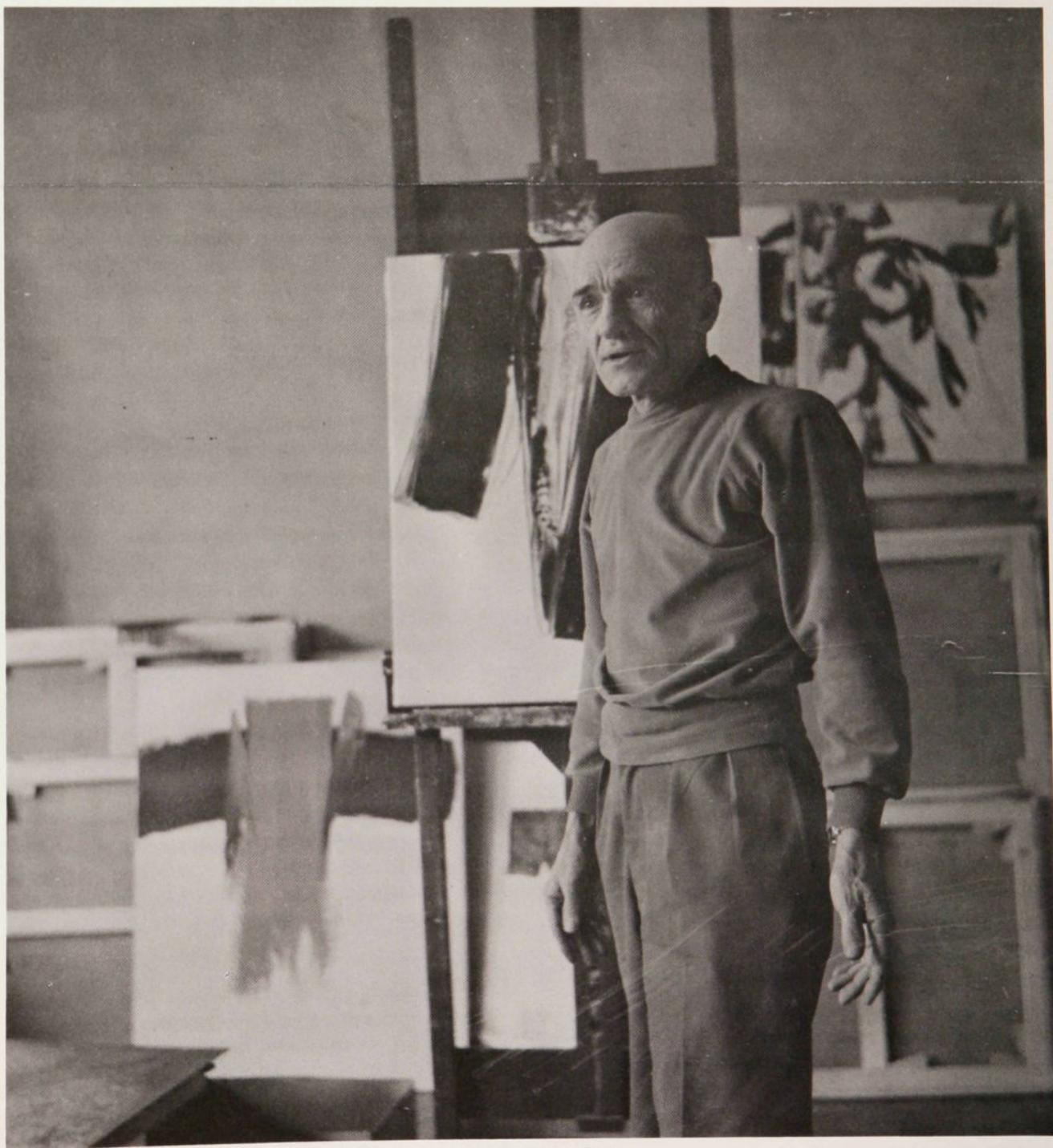
Ce qui nous importe c'est de voir si Borduas a donné naissance à un nouveau type de pratique picturale afin de réaliser "un modèle tout neuf de civilisation".⁷

Nous aimerions bien répondre "Oui, Borduas a effectivement instauré une nouvelle pratique picturale!". Il est cependant impossible d'être aussi affirmatif. Borduas a conservé les "lois de la représentation tri-dimensionnelles suggérant la profondeur et le volume".⁸ mais l'usage d'un mode de représentation traditionnel a donné lieu, sinon à l'éclosion d'une civilisation autre, du moins à une possibilité pour l'imaginaire de se manifester avec plus de liberté et cela grâce à la seule couleur et la seule forme qui constituent "la réalité plastique, seule réalité de l'oeuvre".⁹

Carole Perrin
Service d'animation et
d'éducation

NOTES:

- 1- Robert, Guy, **Borduas ou le dilemme culturel québécois**, p:38
- 2- Robert, Guy, op. cit., p:38
- 3- Borduas, Paul-Émile., Commentaires sur des mots courants, dans **Refus Global**, Mithra-Mythe Éditeur, p:10
- 4- Leduc, Fernand., Dix ans de Microchromies., dans **Ateliers**, vol: 8, no: 3, p:1
- 5- Leduc, Fernand., ibid., p:1
- 6- Robert, Guy., op. cit., p:38
- 7- Gagnon, François-Marc., 1955-1965 The Triumph of Awareness, dans **Art and artist**, May 1980, Vol: 15, no 1, pp: 31-34.
- 8- Leduc, Fernand, ibid., p: 1
- 9- Borduas, Paul-Émile., op.cit., p: 10



P.-E. Borduas dans son atelier au 19 rue Rousselet, Paris.

LES ACTIVITÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

La Bibliothèque et le Centre
de documentation

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

Service d'ANIMATION

Calendrier des événements

SEPTEMBRE 1980

samedi 6
à 15 heures
Présentation de la troisième partie du film
Masters of Modern Sculpture, intitulée **LE
NOUVEAU MONDE**.
Film, 16 mm en couleur d'une durée de 58
minutes.
Ce film sera présenté dans sa version originale
anglaise.

dimanche 7
à 15 heures
Film sur l'artiste Mark Prent intitulé **MARK
PRENT OVERMOOD** ou l'esprit d'hauteur.
Réalisation: Brian McNeil.
Durée: 30 minutes, couleur.

samedi 13
à 15 heures
Table ronde sur la sculpture: **RELATION À LA
MATIÈRE ET À L'ENVIRONNEMENT**.
Participants: Claude Gosselin, modérateur
Serge Murphy
Chantal Pontbriand
Roland Poulin
Martin Thivierge
Denis Tremblay

samedi 20
à 14 heures
Atelier-pédagogique intitulé **L'IMAGE: ÉVEIL
À LA CRÉATIVITÉ** avec Chantal du Pont,
graveur et professeur.
- Atelier-participation
- Langage iconique des enfants de 6 à 9 ans.

dimanche 21
à 15 heures
Présentation d'un projet sur **L'ANALYSE
FORMELLE DES CAHIERS À COLORIER** par
Jacques Albert Wallot et Lise Landry.
Présentation visuelle et exposé.

samedi 27
à 15 heures
Table ronde sur l'image télévisuelle avec
Gabriel Larocque, Danièle Brady, Monique
Caron Bouchard.

1er au 14
Présentation de vidéos:
UNE BELLE FIN DE JOURNÉE
oeuvres de Edmund Alleyn
réalisation: Alain Cessard
durée: 27 minutes
production: Musée d'art contemporain 1974.

GEORGE TRAKAS
réalisation: André David
durée: 12 minutes 45 secondes
production: Radio-Québec, mai 1979.

LA CHAMBRE NUPTIALE
conception Francine Larivée
durée: (environ 1 heure)
production: Radio-Canada, 1978.
et musique:

LA CHAMBRE NUPTIALE
musique originale de
Michel Madore conçue
spécialement pour l'oeuvre
de Francine Larivée.

18 au 30
Vidéo de Michel Grenier sur
LOUISE ROBERT.

EXPOSITIONS

Septembre, octobre, novembre, décembre 1980

4 septembre - 19 octobre 1980:
Collection du Musée

18 septembre — 26 octobre 1980:
LOUISE ROBERT ET MICHEL GOULET
Les peintures de Louise Robert, jadis
couvertes de signes/écritures, ne retiennent
plus que quelques balafres saisissantes.
Elles seront mises en rapport avec
les sculptures de Michel Goulet dans
lesquelles les tensions des pièces de
métal assemblées les unes aux autres
créent la sculpture elle-même.

18 septembre — 2 novembre 1980:
CLAUDE TOUSIGNANT
Peut-être la plus plasticien des plasti-
ciens. Claude Tousignant poursuit son
oeuvre dans le rapport chromatique des
couleurs. Son exposition présentera des
travaux de 1978-79.

30 octobre — 7 décembre 1980:
Collection du Musée

30 octobre — 7 décembre 1980:
MICHAEL MORRIS
Photographies et vidéos

6 novembre - 14 décembre 1980:
ROBERT FILLIOU, BEN, DICK HIGGINS
Trois artistes qui se rattachent au mouve-
ment Fluxus. Ils créeront des événements
et présenteront certaines oeuvres récentes.

6 novembre - 14 décembre 1980:
MILJENKO HORVAT
Première exposition de M. Horvat au
Musée. Ses dessins et peintures gestuels
se rattachent à la calligraphie japonaise
et à l'automatisme américain.

18 décembre 1980 — 25 janvier 1981:
Collection du Musée

18 décembre 1980 — 25 janvier 1981:
PIERRE BOOGAERTS
Oeuvres photographiques de 1979

18 décembre 1980 — 1 février 1981:
**DIX ANS DE PROPOSITIONS
GÉOMÉTRIQUES**
Cette exposition retrace la période de l'art
québécois, entre 1955 et 1965, où les
peintres empruntent à la géométrie ses
formes simples et son dessin précis. Un
épurement des éléments plastiques est
recherché. Sous le couvert de la géomé-
trie, la peinture québécoise poursuit alors
le combat amorcé par les Automatistes
pour une peinture abstraite, autonome,
sans cesse renouvelée de l'intérieur et qui
explore ses propres possibilités.

18 décembre 1980 — 4 janvier 1981:
Collection du Musée

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

Calendrier: septembre-octobre 1980

La révolution automatiste
— Comité des expositions de Val d'Or, Qué.
15 septembre au 15 octobre 1980

Dix ans de propositions géométriques
— Maison André-Benjamin-Papineau, Laval, Qué.
15 septembre au 15 octobre 1980

Jean Dallaire
— Musée de la Société Historique de la Côte-Nord,
Baie-Comeau, Qué.
15 septembre au 15 octobre 1980

Dessin et surréalisme au Québec
— Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, Qué.
15 septembre au 15 octobre 1980

Abstraction lyrique en Europe
— Centre d'art de Baie St-Paul, Qué.
1er septembre au 30 septembre 1980

Artistes américains contemporains
— Galerie d'art de Matane, Qué.
15 octobre au 15 novembre 1980

La photographie de 1900 à 1950
— Musée de la Mer Inc., Havre-Aubert,
Iles-de-la-Madeleine
1er septembre au 30 septembre 1980

— Musée des Sept-Iles Inc., Sept-Iles, Qué.
8 octobre au 2 novembre 1980



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: Denis Chartrand, Arlette Blanchet

Dépôt légal — 1er trimestre 1980
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISBN: 0382-5124

Fernand Knopff
un hommage au 150e
anniversaire de la Belgique.
Panorama de l'art actuel:
Joseph Beuys (Allemagne),
Maurice Prendergast (États-Unis), le sculpteur
Gérard Manonni et le futur Musée Picasso de Paris.
Trois artistes canadiens: Louise Gadbois, Riopelle et
Serge Tousignant.
Don d'une toile D'Hendrick de Clerck au Musée
des Beaux-Arts de Montréal.

vie des arts
373, RUE SAINT-PAUL OUEST
MONTREAL, P.Q.
H2Y 2A7
TEL: 282-0205
PRINTEMPS 80
NUMÉRO 98