

ateliers

Volume 8 numéro 6, Volume 9 numéro 1

Montréal, octobre 1981

BIBLIOTHÈQUE
DU

20 NOV. 1981

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Sommaire:

Joseph Beuys	p. 1	Jardin de sculptures	p. 8-9
Around of the society of art contemporary	p. 2-3	Cinq attitudes pour cinq artistes	p. 10
Dada	p. 4-5	Du formalisme au postmodernisme	p. 11-12
Une nouvelle saison pour les expositions	p. 6	Noel Harding	p. 13
"The Running Fence" Documentation 1972-1976	p. 7	Roy Lichtenstein	p. 14-15
		Calendrier octobre 1981	p. 16

Les oeuvres graphiques de Beuys nous permettent de jeter un coup d'oeil sur l'homme et sa production multidisciplinaire afin de s'expliquer «pourquoi» ils font l'objet d'une si grande contestation pour certains, et d'un si grand culte pour d'autres.

Alors que ses premières manifestations artistiques semblaient s'orienter vers la sculpture, on verra que dès les années 1958, Beuys s'intéresse à toute la dimension sociale de l'art ainsi qu'à son pouvoir critique. Duchamps fait entrer un «Urinoir» comme sculpture dans un musée; Beuys y fera entrer une baignoire. Par ce geste il se dissocie cependant du premier, qui veut précisément faire voir dans ce lieu «musée» un objet commun. Beuys ne s'intéresse pas à l'objet d'art, mais à l'acte créateur en soi. Ce n'est pas une baignoire oeuvre d'art qu'il présente au public, mais bien une oeuvre d'art dématérialisée, invisible, témoin de l'idée du processus créateur.¹

En fait Beuys définit l'art par l'élément créateur provenant de trois sources humaines différentes: la vie affective, l'activité cognitive par la pensée et la puissance de la volonté. La création est donc invisible et substance spirituelle. Cette notion élargie de l'art permet à Beuys de dire que tout est art et que chacun est artiste.

Afin d'illustrer cette notion de l'art, Beuys s'adonne donc à des manifestations artistiques de toutes natures. Au début plus traditionnelles, telles que le dessin; elles prendront en plus, après 1958, la forme: d'actions, de «performances», de happenings, de gestes politiques, et même de discussion avec le public.²

Poussant plus à fond ses réflexions sur l'art, Beuys attribue aux manifestations artistiques un pouvoir de changement social. De même qu'il a été soigné par une tribu lors de son accident d'avion en 1943, il se donne comme vocation de soigner l'humanité malade de l'âme. Il se prononce contre le matérialisme brimant les possibilités créatrices de l'individu. L'industrialisation, ayant mis à son service les sciences exactes ainsi que leur application à la technologie³, est coupable du développement de cette idée matérialiste. Ne prônant pourtant pas un retour à la nature, Beuys croit que cette dernière, mise en péril par l'exploitation inconsidérée qu'en fait l'humanité, figure au tableau des rescapés de la civilisation.⁴

Certains de ses dessins de 1973 à 1979 évoquent d'ailleurs très bien cette idée. Des titres comme *Abeilles*, *Biche*, *L'Aigle retournant dans la vallée* et *Lion* s'associent à la réflexion de Beuys sur la nature. Il en est de même pour ses actions telles que «*Comment expliquer l'art à un lièvre mort*». Dans tous les cas, l'animal est un objet privilégié de communication pour l'artiste; de là vient la dimension ritualiste de ses «actions». En termes d'iconographie chrétienne rattachée au rituel, Beuys utilise aussi la croix grecque sur nombre de ses pièces. Pourtant cette dernière représente pour lui l'étendard d'une société future. *Téléphone terrestre*, en 1973, se

Joseph Beuys oeuvres graphiques



1
Téléphone terrestre (*Erdtelefon*), 1973

99 X 60 cm
Photo modifiée de la composition «téléphone terrestre» (1969) sur plis de feutre.

2
Trace 1 (*Spur 1*), 1974

52 X 72 cm
Carton de neuf lithographies couleurs.

pose ici comme exemple de l'utilisation de la croix à des fins certainement non chrétiennes, puisque Beuys maintient que pour fonder un nouvel ordre social, il faudra s'affranchir de Dieu.⁵ D'ailleurs, chaque élément de la nature possède en lui des énergies que l'artiste parvient à capter grâce à une initiation profonde. Il est doté de grands pouvoirs d'action sur la société par l'intermédiaire de l'expression artistique, que l'artiste lui permet de révéler.

Cette même idée d'énergie de la matière liée au rituel, à cause de l'ambiance et du caractère des actions, se retrouve dans l'utilisation de matériaux artistiques pour leur valeur physique propre. Beuys utilise en effet la graisse, le feutre et la cire comme substances calorifiques importantes dans le cadre de ses performances.

«Le gras est en soi une substance banale et périssable qui n'a aucune relation avec l'art... Entre les mains de Beuys, il devient une sculpture sociale».⁶

Il la modèle en toutes sortes de formes et s'en sert pour symboliser.

Certaines oeuvres graphiques de l'exposition reprennent justement cette préoccupation, alors que l'artiste se sert de photographies prises au cours des «actions». C'est le cas par exemple de l'oeuvre intitulée *De l'État-major eurasien*, de 1973, où l'on remarque l'utilisation de la graisse.

Toutefois, bien que l'on réfère souvent aux «actions» de Beuys pour illustrer son propos théorique, il convient ici de dire que l'oeuvre graphique de l'artiste est aussi puissante à le démontrer. On remarque d'abord que très jeune Beuys s'adonne assidûment au dessin en réalisant un répertoire de formes. Loin d'abandonner cette pratique, dès 1958 il élargit sa technique en la diversifiant, utilisant tantôt le collage et tantôt des objets trouvés. Dans tous les cas, il désire laisser transparaître les propriétés poétiques des matériaux qu'il utilise, aussi bien que leur valeur physique propre.

Sans règle ni style précis, l'oeuvre graphique de Beuys forme un tout subtil et touchant par son expression directe. À ce titre, elle diffère tout à fait des interventions «actions» qui de nature plus violente, entendent aussi susciter des réactions et des réflexions chez le spectateur — comme le font les dessins par l'économie et la légèreté de la ligne.

De plus, il attribue au dessin des pouvoirs exclusifs supérieurs à ceux de la science, en lui allouant une grande valeur de stimulation et d'agent de changement. Il affirme avoir lui-même remarqué une modification de son mode d'expression depuis les débuts de sa production, grâce à l'habitude de perception des forces et des formes invisibles des choses, que lui a apprise la pratique du dessin.

Pour conclure cette reconnaissance sommaire de la pensée et de l'oeuvre de Beuys, on dira que la diversité des moyens d'expression utiliser pour illustrer une notion élargie de l'art, ainsi que le pouvoir supérieur qu'il lui confère, font de lui un objet de culte aux yeux des uns, et un fumiste aux yeux des autres. La chose est certaine: elle ne laisse personne indifférent.

Manon Blanchette
Conservatrice au
Service des expositions

Notes biographiques:

1. **Joseph Beuys et les Idées reçues** par Catherine Francblin dans *Art Press* 42 novembre 1980, p. 7.
2. Les années 1957-1958 marquent le début d'une seconde étape dans la production de Beuys. Ayant précédemment souffert d'une forte crise due à une grande fatigue psychologique, Beuys se remet à travailler après un temps d'arrêt de deux ans.
3. **Joseph Beuys thérapeute** interview par Irmeline Lebeer dans *Art Press* 42 novembre 1980, p. 4.
4. **Joseph Beuys et les Idées reçues** par Catherine Francblin dans *Art Press* 42 novembre 1980, p. 7.
5. *Idem*.
6. **Joseph Beuys, le miroir de l'âge technicien** par Helen Duffy dans *Vie des Arts* vol. XXV, numéro 100, automne 80.

Autour de la société d'art contemporain: Un contexte d'histoires

La société d'art contemporain. L'appellation a aujourd'hui quelque chose de légèrement anachronique: elle connote une époque à la fois récente et révolue, (c'est-à-dire une proie idéale pour la muséologie). Certains auront peut-être un peu oublié à quel contexte cette «société» renvoie, mais à travers cet oubli même, ils devineront que cet art contemporain n'est pas celui dont la peinture est encore à sécher dans quelque atelier ou entrepôt du voisinage. À «société», au fil d'une demi-page de définitions et variations sur le terme, le (petit) Robert cite Châteaubriand: «Je réunis autour de moi une société d'écrivains.» Tiraillement donc entre l'humanisme mondain du terme et ses connotations actuelles, moins «nobles», plus corporatistes.

En 1980, un musée consacre une exposition majeure à La Société d'art contemporain. Face à face de deux institutions, de deux «sociétés d'art» (version passée/version présente) dont la seconde s'alimente en quelque sorte à même la mort de la première: «destin de l'histoire de l'art», diraient de plus méchants. Or cette confrontation invente un défi. Les muséologues s'arrêtent volontiers à un artiste, une période d'un artiste, un petit groupe d'artistes, un «mouvement». Mais une «société» s'expose moins aisément: c'est pluriel, hétérogène, fuyant parce qu'il y a là quelque chose de plus qu'une somme de membres et que ce «quelque chose» résiste à la définition. Par exemple, un manifeste, un écrit polémique avec tout plein de signatures (d'artistes!) en bas de page, ça se «réfléchit» plutôt bien: à preuve toute la prose qu'ont déchaînée le **Refus global**, et malgré un statut moindre **Prisme d'Yeux**. Or, la société d'art contemporain n'a pas produit de manifeste, elle s'est donnée une charte, une constitution¹:

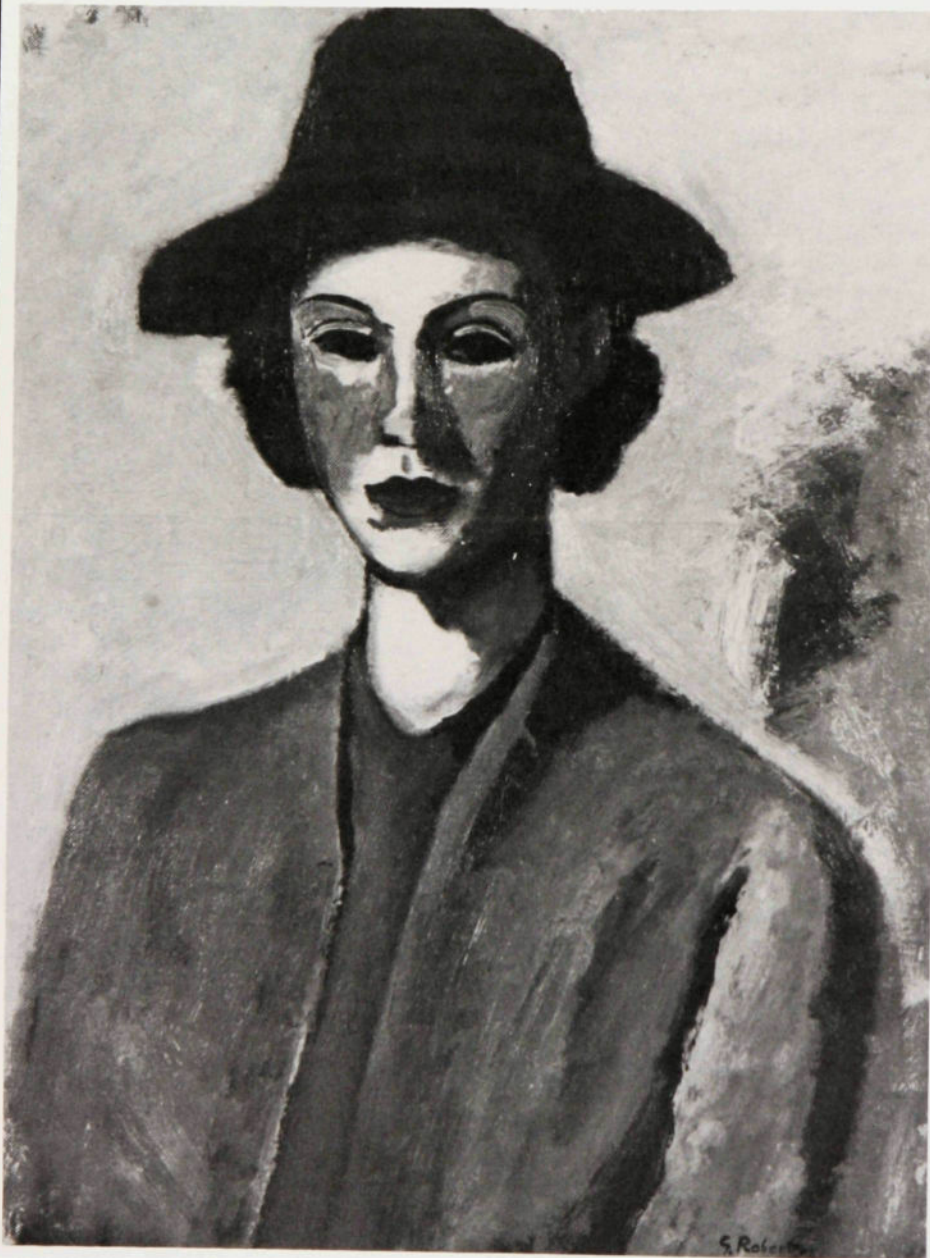
«Art. 2 — Objectifs: Les objectifs de la Société sont les suivants: appuyer les tendances contemporaines de l'art et servir les intérêts artistiques de ses membres par tous les moyens dont elle dispose».*

Le nombre de ses membres (dont G. Roberts, P.E. Borduas, P. Surry, A. Pellan, Marian Scott et j'en passe...) atteindra soixante-trois. Ses «moyens» consisteront notamment à organiser douze expositions en près de dix années d'existence. Son ancrage historique: sa formation officielle en 1939, sous l'initiative de John Lyman, et sa dissolution officielle en 1948, l'année de la parution du **Refus Global**. Son lieu d'opération: Montréal.

À partir de ces dernières données tout objectives, et dont nous discuterons l'objectivité un peu plus loin, la **Edmonton Art Gallery** a organisé une vaste exposition de soixante-trois tableaux représentant trente et un artis-

tes qui, depuis le mois de septembre dernier, circule à travers le Canada. Reçue à Montréal, au Musée d'art contemporain, du 21 mai au 21 juin 1981, la Société d'art contemporain retrouve donc sa ville d'origine et rétablit de ce fait le parcours géographique à partir duquel l'exposition qui la «ressuscite» a dû être élaborée, Edmonton-Montréal. D'aucuns verront se profiler dans cette juxtaposition un des grands leitmotivs canadiens: un

ROBERTS, Goodridge
«Portrait of a lady in a green hat», c. 1936
huile sur toile
53,3 X 40 cm
Collection de The Edmonton Art Gallery



écart, une exaltation de la distance, une géographie qui fait figure de valeur.

Le plus de saveur possible

Dès les premières lignes du catalogue qu'il a écrit pour accompagner cette exposition, le conservateur en chef et conservateur d'art canadien à la Edmonton Art Gallery, Christopher Varley, précise la voie dans laquelle il a choisi d'inscrire son travail:

«Bien que la Société d'art contemporain ait été plus qu'une simple organisation pour encourager des expositions, ce sont les expositions elles-mêmes qui seront mises en va-

leur au cours de cette étude.»²

Il ne faudra donc pas supposer à la base de cette présentation de la S.A.C. un unique et naïf désir de reconstitution historique. Cette «mise en valeur» des expositions implique non pas tant de dresser l'inventaire de ce qui s'est peint entre 1939 et 1948 à Montréal mais plutôt de proposer un possible de ce qui y a été vu. La proposition de Chris Varley peut s'interpréter comme une invitation à voir aujourd'hui un ensem-

publiées à l'époque sont depuis disparues «sans laisser d'adresse». De plus, tous les artistes de la S.A.C. n'ont pas perçu ou «utilisé» le cadre de cette organisation de la même façon. Certains soumettaient régulièrement les quelques mêmes oeuvres. Quelqu'un comme Alfred Pellan avait beau ne pas s'intéresser de trop près à la S.A.C. et y exposer peu, il apparaît toutefois avoir été soucieux du choix des oeuvres qu'il envoyait alors que d'autres peintres, plus dépendants que lui de cette société parce que moins «célèbres», semblent s'être différemment préoccupés de la nature de leur représentation. Au fil de dix ans, c'est inévitable, des inégalités plus ou moins prononcées se font jour entre les tableaux que la S.A.C. expose. Ce décalage n'existe pas seulement entre certains artistes mais quelquefois aussi s'installe d'une exposition à l'autre à l'intérieur de la production d'un même peintre. L'exposition d'Edmonton n'a pas pour but d'analyser ce phénomène encore moins de le justifier. La S.A.C., on le comprendra, n'a chronologiquement pas coïncidé avec un temps fort dans la carrière de tous ses membres: certains ont peint plus radicalement avant son avènement (Lyman lui-même): d'autres parferont leur manière plus tard.

Or tout cela a été montré, vu, a différemment ouvert, formé l'oeil et l'esprit d'une génération d'artistes et de spectateurs qui parallèlement découvraient l'art «d'ailleurs». Cette hétérogénéité des tendances, cet écart gradué entre les oeuvres, il était aussi intéressant d'en rendre compte que de souligner la convergence d'intérêt (de toute façon relative) des membres pour la cause de l'art contemporain. Chris Varley a donc veillé à ne pas réduire son exposition à un assemblage de «chefs d'oeuvre» qui aurait ignoré précisément le contexte contre lequel ces «réussites», malgré tout dominantes dans l'exposition, se sont à l'époque démarquées. Il en résulte évidemment un portrait de la scène artistique résistant à la généralisation, un arrière-fond socio-historique un peu flou, mais du même coup peut-être, un parcours en salle auquel on aura délibérément souhaité, je le sais, «le plus de saveur possible».³ Mais comme cette saveur ne saurait se réveiller ailleurs que devant les oeuvres réunies pour l'occasion, comment alors le catalogue peut-il la rappeler, y renvoyer? Comment peut-il s'écrire?

À côté de sa fonction habituelle de documentation des événements (ici, ceux qui ont entouré la S.A.C.) et de double commémoration (double parce que visant l'exposition qui la scénarise aujourd'hui autant que la S.A.C. elle-même), le catalogue manifeste son désir d'accompagner les oeuvres, plutôt que leurs créateurs, plutôt que leur contexte quand celui-ci déborde la S.A.C. Les biographies ont quasi disparu de ce catalogue, elles ont cédé à

ble de ce qui, à cause de la S.A.C., a été vu alors et à saisir comment ces oeuvres-vues se sont répondues (ou ignorées). L'impact «didactique» de l'exposition n'est donc pas dans les documents historiques que «dévoilent» souvent de pareilles citations et qui, ici, s'effacent: il est potentiellement dans l'oeil de chaque spectateur qui réinventera aujourd'hui cette confrontation entre des oeuvres.

On admettra qu'exposer de la sorte ce qui a été vu est une tâche qui n'est ni facile, ni innocente. Des choix ont dû être effectués. Toutes les toiles montrées lors des expositions de la S.A.C. n'ont pas été inventoriées et plusieurs de celles qui l'on été dans les critiques

une description des «marxères» qui, elle, a entraîné un recours peut-être discutable aux qualificatifs. Car il y a beaucoup d'adjectifs dans cette tentative de décrire, nommer, approcher les oeuvres. Ces adjectifs, Barthes disait qu'ils sont «du côté de la mort»⁴: c'était peut-être négliger l'interaction que l'épithète, à ne jamais coller vraiment à son objet, arrive à susciter parfois. En effet, si ce procédé de qualification adjectivé peut «assommer» l'oeuvre, il peut aussi au contraire, de par son inadéquation fondamentale et la brèche que celle-ci instaure, stimuler la confrontation réelle. Le catalogue est alors à lire **devant** les oeuvres aussi où il réactive un dialogue dont il n'est pas dit qu'il doit avoir le dernier mot.

C'est justement ce catalogue (et **son exposition**) que j'aimerais continuer à interroger ici, mais indirectement, en le confrontant à ce qui m'apparaît comme une certaine tendance de l'historiographie de l'art canadien et en vérifiant comment il répond ou résiste à deux traits plus ou moins récurrents de cette pratique:

- 1- une obsession géographique
- 2- un découpage historique par décennie

Une histoire-marathon

Des voix protesteront peut-être que je dépoussière avec ce premier trait le grand thème de l'océan à l'autre. Il est vrai que tant de commentaires ont déjà «joué» sur la confusion inévitable de l'histoire et de la géographie canadiennes. Vous connaissez l'histoire d'un pays qu'une voie ferrée a inventé: la frontière qu'on veut indéfinissable entre ces deux disciplines a souvent servi à présenter les problèmes et les réussites canadiennes dans un autre «champ» de la science, celui des moyens de communication. Du **Grand Trunk** au satellite Annick et ses aïeux Alouette en passant par Mc Luhan, le trajet définit bien sûr une configuration à travers laquelle le Canada a tenté de se formuler une spécificité.

Plusieurs approches de l'art canadien n'ont pas échappé à ce courant, qu'il ait été question d'art ancien, contemporain ou actuel. Nous avons pu encore le constater à Montréal, l'automne dernier, lors du colloque de **Performance et multi-disciplinarité: post-moderne**. Je songe ici à la conférence de Peggy Gale, **A Lesson of History** dont l'introduction reprenait précisément ce genre d'argumentation sur la spécificité des fonctions de la communication dans un pays si vaste et si peu habité que le Canada. Ensuite, malgré l'annonce du titre, Mme Gale a circulé à travers le pays, répertoriant de région en région (sauf au Québec) les différentes pratiques de la performance canadienne, traçant la **carte** de la performance canadienne comme si l'étendue du pays l'avait condamnée à ce nomadisme de premier explorateur. L'histoire de l'art au Canada tend trop souvent vers la cartographie car c'est à ce prix seulement que la «mosaïque» canadienne (mythe et réalité) peut être maintenue. Bref pour parler de l'art au Canada, il faut, règle générale, avoir l'air d'en parler et **partout** à la fois. Ceci dit, on voit bien

qu'il serait trop facile d'ignorer cette utilisation stratégique de la géographie, sous prétexte qu'elle est devenue un lieu commun, avant d'en avoir étudié certains mécanismes.

Par exemple, il semble qu'en contrepoint à cette habitude d'articuler son discours en termes de kilomètres, une autre règle implicite de l'historiographie de l'art canadien se soit élaborée: la «mosaïque» canadienne est rarement conçue comme un **all-over**, elle est présentée généralement en fonction d'un centre qui, bien sûr, se déplace. Pour chaque période artistique qu'on lui définit, il lui faut un **lieu marqué**, dominant. Supposons que la vie artistique à Toronto s'éveille, on justifiera de s'y intéresser en constatant du même coup que Montréal rouille, que Vancouver végète et que les Maritimes pataugent (géographie oblige!)

BORDUAS, Paul-Émile

«Portrait de Madame Gagnon», 1941

huile sur toile

48 X 43 cm

Don de la famille de Joseph Simard

Collection Musée des beaux-arts de Montréal



L'exemple de la ville de Toronto n'est pas fortuit. Il y a six ans, M. Charles Hill, dans **Peinture canadienne des années trente** en faisait encore le lieu marqué de la scène artistique canadienne durant la dépression. Cette publication de la Galerie nationale partage avec celle du musée d'Edmonton, outre le fait de commenter une exposition, celui de s'être découpé comme objet historique une tranche de dix ans: selon Charles Hill, ces dix années précèdent et annoncent le phénomène auquel Chris Varley s'est intéressé récemment. Toutefois, pour chacun de ces conservateurs, les modalités du problème de la décennie comme découpage méthodologique se posent différemment.

D'une part, la décennie dont traite Charles Hill est en termes d'histoire de l'art un découpage plus arbitraire. Le prétexte qui permet d'unifier le tout est a priori socio-économique: c'est la toile de fond de la crise. La scène artistique, elle, n'est homogène que par sa misère et sa fragmentation. Elle apparaît plus que jamais comme un bricolage de régionalismes. Cette absence de «hauts faits» amène C. Hill à enfreindre régulièrement ses limites chronologiques afin de rendre justice aux artistes qu'ils présentent, avec comme conséquence une augmentation considérable des données biographiques. Lui-même formule son problème en parlant du statut transitoire des années trente:

«Dans l'histoire de l'art du Canada les années trente ne présentent pas une image très nette. Si les années vingt sont dominées par le succès du Groupe des Sept et les années quarante par l'essor

sations. Ainsi passe-t-on du nationalisme à l'internationalisme, du Groupe des Sept à la Société d'art contemporain, de Toronto à Montréal.»⁵

A la difficulté du «thème dominant» de la décennie s'ajoute aussi, pour Charles Hill, un facteur géographique, celui du lieu d'où il écrit (la Galerie nationale du Canada, Ottawa), de la qualité de centre politique de ce lieu qui commande presque l'«ouverture» à un espace dangereusement vaste à couvrir: **tout** le Canada. Le piège se rend: Toronto domine la carte des années trente mais tous les chemins n'y mènent pas. Alors, de chapitre en chapitre, on voyage d'une ville à l'autre et les chapitres sur les artistes Indépendants sont parfois plus étourdissants encore: il faut «filer» chaque peintre, et à voir la frénésie avec laquelle ils se déplacent à travers le Canada, on les croirait en campagne électorale ou bien essentiellement préoccupés de semer l'éventuel historien d'art qu'ils risquent d'avoir sur les talons. Ce vertige de l'errance est certes efficace au niveau de la narration car il rend la trame d'insatisfactions et de frustrations de l'époque mais il fait problème quant à la manière de rendre compte des oeuvres produites au fil de, ou malgré, ces nombreux déplacements: il a quelque chose d'un compromis.

Charles Hill a bien entendu senti cette obsession géographique de l'art au Canada. À travers une remarque d'André Bieler, nous pouvons lire en effet que, comparativement aux artistes américains, «les artistes canadiens sont uniquement préoccupés des questions géographiques, indifférents aux problèmes sociaux et aux manifestations d'idéalisme».⁶ Bieler a à la fois tort et raison. Au premier abord, ses propos semblent légitimer la démarche «territoriale» des historiens d'art comme faisant écho à celle des artistes mais ils renvoient surtout à la thématique de la peinture canadienne que la suprématie du Groupe des Sept, dans les années vingt, avait incarnée dans le genre «paysage». L'intérêt géographique a agi ouvertement ici comme figure du politique, celle du pan-canadianisme. (Mais cette présence du thème paysagiste a déjà perdu son efficacité politique dans les années trente, le Groupe des Sept étant perçu dès lors comme un nouvel académisme.) D'un autre côté, et c'est intéressant, la remarque de Bieler «trahit», de par les termes mêmes de sa comparaison, le surgissement d'un phénomène nouveau sur la scène canadienne de l'art des années trente: une ouverture à l'art américain.

On pourrait supposer qu'à partir de là cet intérêt accru a non seulement entraîné une influence continue et parfois déterminante sur les peintres mais aussi un certain mimétisme de la part des historiens d'art dans leur façon de répartir l'«évolution» de l'art à travers le filtre de la décennie. Les années vingt aux U.S.A. sont dominées par les essais d'abstraction cubiste: au Canada, on définira aussi une suprématie, celle du Groupe des Sept. Les années trente correspondent à l'ère du

suite à la page 15

DADA

LES PRÉMICES D'UN «NOUVEAU THÉÂTRE»

Denis Marleau

Dans la langue, le mot Dada jouit d'un statut très particulier. Dada est en même temps un substantif, un adjectif et un nom. Plus encore, Dada refuse toute détermination, qualification et accord. Ainsi donc, dans une étude linguistique, Jean-Claude Chevalier¹ nous apprend que le seul mot en français à présenter ces mêmes caractéristiques, c'est Dieu.

Il ne faudrait pas croire, à cause de cette parenté formelle, à une mystique de Dada. D'ailleurs, Paul Dermée, dadaïste français, déclare: «Le plus ancien et le plus redoutable ennemi de DADA s'appelle DIEU.»

En fait, Dada est né d'une drôle de manière et apparence dans la seule logique interne d'une réaction contre la Grande Guerre; mais aussi et parallèlement, dans la continuité des multiples mouvements de rupture vis-à-vis des solutions traditionnelles de l'expression artistique. C'est sur un terrain déjà préparé par l'Expressionnisme allemand, le Cubisme et spécialement le Futurisme que l'équation DA+DA avance vers sa spécificité sous ce vocable magique=DADA.

Ainsi, à Zürich au Café Voltaire, de jeunes artistes, pour la plupart imbus de modernité, creusent en 1916 ce passage du positif au négatif pour finalement accuser et désavouer ce même «Esprit Nouveau». Dada transforme l'enthousiasme des futuristes pour le monde moderne en refus de ce même monde. Dada devient comme le négatif du mouvement futuriste créé par Marinetti. Au creux d'une Suisse paisible, limitée géographiquement et historiquement, des peintres, des poètes présentent au reste d'une Europe incendiée son propre miroir. Dada vit dans l'instant et tire la langue à ses devoirs comme un enfant qu'on aurait laissé s'amuser dans la cour, tuant le temps à jouer la destruction. Infantilisme, peut-être? Mais surtout négation d'une société, négation d'une culture, négation de l'art:

«Et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est avant tout de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour le jardin zoologique de l'art.»² C'est dans cette période extraordinairement enchevêtrée de la guerre 1914-1918 et dans ce contexte d'une violence remise en

question de l'art par ses artisans que Tristan Tzara donne sa voix à Dada.

Hugo Ball, Hans Arp, Richard Hulsenbeck, Tzara et quelques autres signent dans le «spectacle total» de l'une des manifestations du Café Voltaire l'acte de baptême de Dada. Il n'est pas important de savoir qui a réellement inventé ce mot. Dada, qui n'a jamais voulu être une école, est en quelque sorte un «véritable sport artistique d'équipe». Et c'est ce jeune poète roumain, Tristan Tzara, personnage électrique, imprésario virtuose, qui mettra toute son énergie à étendre Dada à travers le monde occidental. Comme une épidémie, — «Dada est une maladie» — le mouvement se propage de Zürich à Paris en passant par New York, Berlin, Hanovre et Cologne. Dada désigne une expression de révolte contre l'ordre établi, contre tout conformisme en philosophie et en morale aussi bien qu'en art. Il en est ainsi de l'oeuvre de Tzara, qui vise au renversement de toutes les valeurs admises. L'apport essentiel de ses premiers écrits à la poésie, consiste en ce que le mot dans sa cohérence syntaxique, l'image et le lyrisme, sont constamment niés. La spontanéité de cette écriture, à l'inverse de celle des surréalistes, interrompt la naissance du poème. La négation du verbe exprime donc le drame du langage, d'une culture au service d'un immense «crime organisé».

«Jaune sonnait, bric-à-bric d'instruments chirurgicaux, brisait les fils, le sang du navire de commerce coulant par des canaux spécialement construits, magasinage, odeur de café (midi). Aa sort de son lit est profond, creux, coffre fort (...) dans le compartiment des plaisirs privés que ne nota que par des gestes légers rappelant l'éventail, tout en échelle, vapeur mise dans son moteur à essence de sang humain.»³

L'action du dadaïsme ne se limite pas à l'écriture. Cette volonté de Dada de détruire, de dynamiter le langage se retrouvent aussi dans les premières manifestations sur scène du Café Voltaire. Dans les séances de ce café, on crie des manifestes, on hurle, accompagné aux sons d'une grosse caisse et de crecelles, des «vers sans mots» relevant plus du chant Maori que du poème. Emmy Hennings,



Reynald Bouchard dans le rôle de Tristan Tzara. Texte Dada. Musée d'art contemporain, mai 1981.

l'épouse de Hugo Ball, façonne des poupées dada. Marcel Janco, autre dadaïste, fabrique des masques d'inspiration africaine ou océanienne. Des auteurs-acteurs, des peintres-acteurs bouleversent la conception traditionnelle du théâtre. Pour Dada, le théâtre ne s'accomplit pas dans un cercle pur et fermé. Il s'accomplit partout — dans les galeries d'art, les cafés, les théâtres d'avant-garde, les rues, les domiciles — parce que Dada est un spectacle permanent. Dada, qui avait comme seul projet de tout détruire, semble bien malgré lui innover. Antérieurement à Ionesco, les dadaïstes parlent une langue étrangère, alors inconnue du public: le langage-objet. Le langage n'est plus un signifiant, il devient un matériau. C'est Hugo Ball, fondateur et maître de cérémonie du Café Voltaire qui annonce en 1916 ce bouleversement: «Je lis des vers qui ont l'intention de renoncer au langage. Je laisse tout simplement tomber des sons. Des mots émergent, des épaules de mots, des jambes, des bras, des mains de mots. (...) Chaque objet possède son mot: ici, le mot est devenu lui-même objet.»⁴

Acteurs enfermés dans des cylindres cartonnés, acteurs en guenilles superbes, les dadaïstes veulent faire chavirer les perceptions trop indifférentes de leurs spectateurs. Ils inventent des poèmes «bruitistes», «phonétiques», «simultanés», «statiques». Ce Club Dada peut bien être international avec ses entrecroisements de

sons de tramway, ses cris de cochons, ses lectures d'alphabet à l'envers et ses courses entre une machine à écrire et une machine à coudre...

Kurt Schwitters, peintre, sculpteur et dadaïste marginal, invente pour le théâtre un programme artistique révolutionnaire:

«À tous les théâtres du monde. Je réclame le théâtre-merz. Je réclame la convergence complète de toutes les forces artistiques pour parvenir à l'oeuvre d'art totale. Je réclame l'égalité de base de tous les matériaux depuis le soudeur de rails jusqu'à l'alto trois quarts. (...) On pourra même utiliser des hommes. On pourra même attacher des hommes sur le décor. On se mettra alors à accoupler les matériaux.»⁵

Schwitters applique les techniques du collage et du photomontage au théâtre. Seulement, ce n'est plus l'oeuvre d'art totale dans son acception wagnérienne, dont il est question dans son projet. Schwitters ne cherche pas une jonction esthétique d'éléments dispersés mais plutôt, dans cette perspective dadaïste, à réunir tous les résidus d'un monde détruit en un «tout» autodestructif. Le théâtre-merz propose l'union de tous les éléments du quotidien (filets de métal) et des matériaux artistiques pour une «fusionnante» de l'art et du non-art. Programme de théâtre fondé sur le paradoxe: Schwitters

avoue lui-même plus tard que le «théâtre-merz» n'a pas dépassé le cap de la théorie.

Dans sa complexe polyvalence, le dadaïsme a ouvert un nombre incalculable de portes à l'expression artistique. Et c'est, en partie, une des raisons pour lesquelles on a l'impression de voir des succédanés du dadaïsme dans ce qui s'est fait jusqu'à aujourd'hui, dans plusieurs domaines de l'art. Si l'on réfère au Happening, ou plus immédiatement aux expériences de Tadeuz Kantor en Pologne et à la Performance, il est possible de parler



Carl Bécharde dans la pièce *Le Coeur à gaz*. Musée d'art contemporain, mai 1981.

d'une assimilation de certaines caractéristiques formelles de Dada. Seulement, il conviendrait si l'on voulait éventuellement faire une étude des influences exercées par ce mouvement d'apporter quelques distinctions. Chaque ouverture, chaque engagement des artistes Dada doit être perçu dans leur spécificité et situé dans leur propre champ historico-social. Mais aussi, parce que Dada est né au début d'un siècle qui est toujours le nôtre, parce que Dada a été un mouvement essentiellement dynamique, il est tout aussi difficile de l'isoler et de ne pas tenir compte de ses découvertes et de ses innovations.

Paris: la fin de Dada

«Regardez-moi bien! Je suis laid, je suis un idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste. Regardez-moi bien! Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit. Je suis comme vous tous.»⁶

Tzara se présente ainsi en 1920 devant le public parisien. Quelques jours avant, il enregistre son premier scandale en lisant un discours de Léon Daudet sur un fond sonore de cloches et de sonnettes. Dada est à Paris. Le mouvement venait de vivre à Zürich une crise intérieure; quelques dadaïstes écrivent qu'«ils ne sont pas seulement des artistes» mais aussi «des humains sentant l'obligation de redevenir une force positive dans la

vie».

Une telle déclaration contraire à l'idée que l'on se fait de Dada provoque chez Tzara le besoin de rejoindre Picabia, ce peintre français qui avait déjà instruit Paris de l'existence du Dadaïsme à Zürich. Et c'est dans la capitale française que Dada dévoile ses intentions les plus radicales, ce qui aura pour effet d'entraîner sa propre perte.

Depuis quelques années, on assiste à Paris, dans des petits cercles littéraires d'avant-garde, à des tentatives plus ou moins timides de remise en question du langage. Le contexte euphorisant de l'après-guerre et un vent de suspicion jetée sur l'art par Apollinaire, Alfred Jarry et quelques autres favorisent l'implantation de Dada en France. Tzara incarnant Dada peut bien lancer sa bombe. Toutefois, c'est dans un tout autre esprit que l'on manifeste à Paris. Dada se dégage nettement de l'approche plus expérimentale (poèmes phonétiques, chants et danses «nègres», théâtre-merz) qui règne en Suisse et en Allemagne. Malgré leur nouvel air de mondanité, les dadaïstes parisiens vont pousser la violence et la dérision dans un débordement de théâtralité jusqu'à l'échec de leur représentation. En ce «Tout-Paris d'avant-garde» assoiffé de scandales et quelquefois tout aussi scandaleux lui-même, Dada trouve la meilleure réponse à sa propagande de l'idiotie. Des revues, des recueils de poèmes, cette énorme masse de production typographique de Dada — affiches, prospectus, invitations, programmes — circulent partout. Les séances provoquent des hurlements dans l'assistance. Spectateurs et acteurs se bombardent de projectiles les plus variés: tomates, oeufs et même des beefsteaks! Gagnés par une fièvre créatrice, ces nouveaux dadaïstes, André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard et d'autres s'en donnent à coeur joie. On crée des poèmes à partir de coupures de journaux. Les artistes deviennent des auteurs-manifestes. On joue dans la salle comme sur la scène à la subversion. «Dada soulève tout!».

Au coeur de ses manifestations, une nouvelle tendance émerge. En 1921, Breton et Soupault écrivent «Les champs magnétiques». Les fondements du surréalisme sont jetés. En 1922, Tzara est convoqué au «Congrès de Paris» organisé sur l'initiative de Breton. Ce «congrès international pour la détermination des directives et de la défense de l'art moderne» est une curieuse machine pour Dada: Tzara refuse donc l'invitation. Le congrès avorte. C'est le début d'une hostilité ouverte entre les deux pères putatifs des mouvements dadaïstes et surréaliste.

Le dernier sursaut de vie du mouvement Dada a lieu le 6 juillet 1923 au Théâtre Michel. Au programme de la «Soirée du Coeur à Barbe» figurent chez les musiciens les noms de Stravinsky, Auric, Satie et Milhaud. On y présente aussi une allocution: «Mouchez-vous» de Georges Ribemont-Dessaignes, ainsi que trois

films inédits de Sheeler, Richter et Man Ray. Le clou du spectacle est le «Coeur à gaz» de Tristan Tzara dans des costumes de Sonia Delaunay. Chez les poètes, on trouve Paul Eluard, Jacques Baron, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau et Tzara. Ce curieux assortiment d'auteurs enclenche aussitôt une protestation. Paul Eluard exige qu'on retire le nom de Cocteau sinon, il se rétracte. Les organisateurs de la soirée refusent de répondre à sa demande. L'arrêt de mort de Dada est signé.

«Le Coeur à gaz», deux ans plus tôt (1921) avait été joué à la Galerie Montaigne. Malheureusement pour Tzara qui comptait en tirer un autre scandale, il s'en suit, qu'après quelques minutes de représentation, un exode massif du public se produit. Pour cette pièce présentée ironiquement comme «la seule et la plus grande escroquerie du siècle en trois actes», Tzara choisi pour la reprise du Coeur à gaz, le poète René Crevel pour incarner le personnage de «L'Oeil». Il règne alors, selon le témoignage de Crevel, une atmosphère bien différente de ce qui allait se produire quelques jours plus tard:

«Avec des amis, nous montions le Coeur à gaz, Tristan Tzara nous avait convoqués pour répétitions chez les Delaunay. Dès l'entrée ce fut une surprise. Les murs étaient couverts de poèmes multicolores: Georges Auric, un pot de peinture dans une main, s'appliquait de l'autre à dessiner une splendide clé de sol et des notes. (...) Sonia Delaunay finissait de dessiner les costumes que nous devions porter; ces costumes étaient très simples, parfaitement raisonnables, allais-je écrire; j'entends qu'ils n'étaient point faits, suivant l'expression courante, de bouts et de morceaux; ils étaient nés sous le crayon, composés, définitifs; c'étaient certes des costumes aussi peu ressemblants que possible à tous ceux qu'on avait jusqu'alors imaginés; leur audace directe devait d'un seul coup les imposer.»⁷

Tous ces préparatifs terminés, la représentation commence. «Le Coeur à Barbe» enchaîne et semble faire le plaisir des spectateurs. Au moment où les acteurs du «Coeur à gaz», engoncés dans les costumes rigides de Sonia Delaunay se retrouvent devant les décors de Granovsky des protestations proviennent de la salle. Breton monté sur la scène, armé d'une canne engage un combat: Crevel est giflé; Pierre de Massot, autre acteur, a un bras cassé et le public s'en mêle. Eluard et Aragon cherchent à protéger leur comparse malmené sérieusement par certains spectateurs. Baron et Tzara n'échappent pas à la rixe: tous les deux sont rossés. La police intervient. La représentation est annulée. On continue de se bagarrer à l'extérieur du théâtre qui a subi de sérieux dommages. «Le Coeur à gaz» reste donc une pièce non jouée. Dada est enterré! Et Henri Béhar, dans une étude sur le théâtre dada conclue très justement:

«Un fait demeure, c'est la faculté de déflagration que la pièce a conservée,

malgré son âge, si l'on en conclut par l'accueil que la presse locale lui fit en 1966, lors du tournoi d'art dramatique à Liège: «Nous ne ferons pas l'honneur d'une critique de cette dernière troupe. Nous ne pouvons que reprocher au jury d'accepter que des acteurs (...) perdent leur temps et le nôtre à défendre des thèmes aussi sottement d'avant-garde.»⁸

Aussi, après avoir regardé l'histoire du dadaïsme sur quelques-unes de ses facettes, nous sommes obligés de nous poser plusieurs questions. Dada peut-il renaître sur les tréteaux du théâtre actuel? Toutes ces manifestations dadaïstes, dégagées de l'aura de scandale et le sensationnel, — parce que maintenant perçues et mûries à travers les publications critiques, les biographies, l'histoire en somme pourraient-elles aujourd'hui retrouver leur logique subversive? Reprendre Dada, oui, mais pour en faire quoi? Une parodie de ce qui se vivait dans un moment l'histoire de la pensée artistique? Transformer Dada en une confuse médiation universelle? Ou bien s'efforcer de transposer Dada en un débordement d'images, dans une vision personnelle?

Il est difficile de trouver une ligne directrice pour une lecture totale de l'oeuvre Dada. Mais il reste que Dada, dans le répertoire de la contestation humaine, appartient à tout le monde. Au-delà de ses implications idéologiques, politiques, historiques, artistiques, Dada irrationnel peut nous apparaître aujourd'hui comme une volonté d'emprise sur le réel. Alors, peut-être faut-il affronter Dada simplement, en gardant une attitude libre et à la fois didactique, en sachant très bien qu'il y aura une co-existence imparfaite entre l'idée dramaturgique d'un spectacle dadaïste et Dada lui-même. À nous tous, Dada pose toujours une profonde interrogation sur le destin de l'art. Par nous tous, acteurs, spectateurs, Dada doit être considéré comme un immense testament; un inlassable enseignement de la vie. Un spectacle qui pose plus de questions qu'il n'offre de réponses.

1. Jean-Claude Chevalier, *Cahiers Dada Surréalisme* #1, 1966.

2. Tristan Tzara, extrait du Manifeste de monsieur antipyrine, *Sept manifestes Dada et lampisteries*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

3. Tristan Tzara, extrait d'Exégète sucre en poudre sage, Paris *Oeuvres complètes*, Flammarion.

4. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, CNRS, La Cité, L'Âge d'homme, Lausanne 1978.

5. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, CNRS, La Cité, L'Âge d'homme, Lausanne 1978.

6. Tristan Tzara, extrait du Manifeste Tristan Tzara, source citée en (2).

7. Texte cité par Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, p. 87 Laffont, 1978.

8. Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967.

Une nouvelle saison pour les expositions itinérantes

Avec le même enthousiasme qui l'anime depuis maintenant cinq ans, le Service des expositions itinérantes entreprendra sa prochaine saison 1981-1982 avec une programmation diversifiée et presque entièrement renouvelée.

Il est important de souligner que les activités du Service des expositions itinérantes répondent à des préoccupations essentielles du Musée d'art contemporain, quant à son rôle de diffuseur de l'art contemporain québécois et international. Elles assurent le rayonnement de l'institution et constituent en fait un des secteurs exceptionnels de communication avec le public québécois. Au cours des dernières années, le Service des expositions itinérantes a mis particulièrement l'accent sur des présentations à caractère thématique et historique qui se proposaient d'analyser les principaux aspects et l'évolution des mouvements fondamentaux de l'art

humaniser l'environnement urbain.

La programmation 1981-1982 comporte donc plus précisément l'exposition **Le dessin de la jeune peinture**, laquelle offre un aperçu du travail des jeunes peintres abstraits québécois qui s'affirmèrent durant les années '70. Celle-ci, constituée d'un ensemble d'oeuvres sur papier, vise à explorer le rôle du dessin dans les divers aspects de la création de ces artistes, en même temps qu'elle reconstitue leur démarche personnelle depuis un certain nombre d'années. Les peintres ainsi regroupés pour l'occasion sont: Denis Asselin, Luc Béland, Louis Comtois, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Christian Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek et Louise Robert.

Une autre présentation, intitulée **Claude Tousignant: esquisses des diptyques 1978-80**, a la par-

ments propres à l'auteur. Constituée d'oeuvres de la collection permanente du Musée d'art contemporain, l'exposition permet de constater l'intérêt et la qualité du travail d'artistes qui se sont imposés sur la scène internationale, parmi lesquels on retrouve Ansel Adams, Diane Arbus, Richard Avedon, Robert Bourdeau, Harry Callahan, Robert Doisneau, Robert Frank, Mario Giacomelli, Josef Koudelka, Arnold Newman, Irving Penn et W. Eugene Smith.

Nous attirons enfin l'attention sur l'exposition **Architecture contemporaine au Québec**, la première manifestation du genre organisée par le Musée d'art contemporain, laquelle sera offerte au public au printemps de 1982. Il s'agit d'une exposition qui traitera de plusieurs aspects. Dans un premier temps, elle effectuera un bilan des vingt dernières années illustré par des oeuvres-clefs réalisées dans divers domaines. Par ailleurs, elle abordera

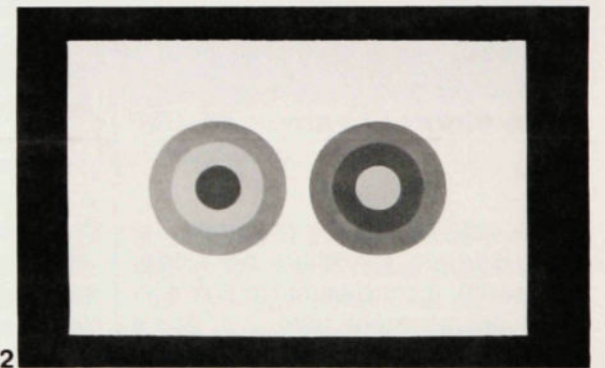


Robert Frank
Trolley, New Orleans (1956)
épreuve sur papier aux sels d'argent
40,5 cm X 50,4 cm
collection Musée d'art contemporain
Exposition **La photographie depuis 1940**.

1 Luc Béland
James Joyce, aussi, «Demiurge», 1979
techniques mixtes sur papier
66,4 X 101,6 cm
collection Musée d'art contemporain
Exposition **Le dessin de la jeune peinture**



1



2

2 Claude Tousignant
6-78-102, 1978
acrylique sur papier
66 x 101,5 cm
collection de L'artiste
Exposition **Claude Tousignant
esquisses des diptyques 1978-1980**

québécois contemporain. Dans notre souci de refléter l'actualité dans le domaine de création artistique, les nouvelles expositions donnent la prépondérance à des artistes et à des productions qui illustrent les développements les plus récents.

L'art actuel ne connaît plus de limites si l'on peut dire. Depuis déjà un certain temps, plusieurs nouvelles formes d'art sont apparues, qui ont bousculé nos notions traditionnelles d'appréhension de l'oeuvre. En même temps que se produisait cette effervescence de création artistique, une attention plus grande se portait sur des disciplines tantôt négligées, tantôt presque ignorées. On assista ainsi à une émergence de formes d'expression comme le dessin et la photographie, non seulement en tant que support à d'autres média, mais bien pour leurs caractéristiques et leurs qualités propres. D'autres formes de création, telle que la vidéo, se développèrent essentiellement pendant la dernière décennie et manifestèrent un dynamisme incontestable. Par ailleurs, la création architecturale, qui fut autrefois rangée au nombre des grandes disciplines artistiques avec la peinture et la sculpture, vécut toutes sortes de vicissitudes et passa dans l'ombre pour un temps. Aujourd'hui, l'intérêt pour l'architecture résulte de l'importance des recherches dans ce secteur et du renouvellement des propositions destiné à

particularité de montrer la série complète des esquisses inédites des diptyques de grand format qui furent exposés à l'automne 1980 au Musée d'art contemporain. Cette série illustre les recherches présentes de l'artiste centrées primordialement sur la perception de rapports chromatiques subtils. Au sein de cette programmation on retrouve aussi **Vidéo du Québec** qui tente de resituer l'apparition et le développement de la vidéographie au Québec dans son contexte social et culturel. Une exposition qui donnera l'occasion à la fois de mieux faire connaître ce moyen de création et de mettre en lumière l'importante production vidéographique réalisée chez-nous, tout en permettant d'en identifier les tendances.

D'autre part, **La photographie depuis 1940** constitue en quelque sorte une suite à une première exposition déjà organisée qui traçait l'évolution et définissait les grands thèmes de la création photographique. La nouvelle présentation se propose de souligner le dynamisme de la photographie contemporaine et s'interroge sur les diverses caractéristiques qui en ressortent. Une première constatation est l'importance de la subjectivité du photographe qui se manifeste par rapport à son sujet; cette subjectivité qui témoigne par le fait même des senti-

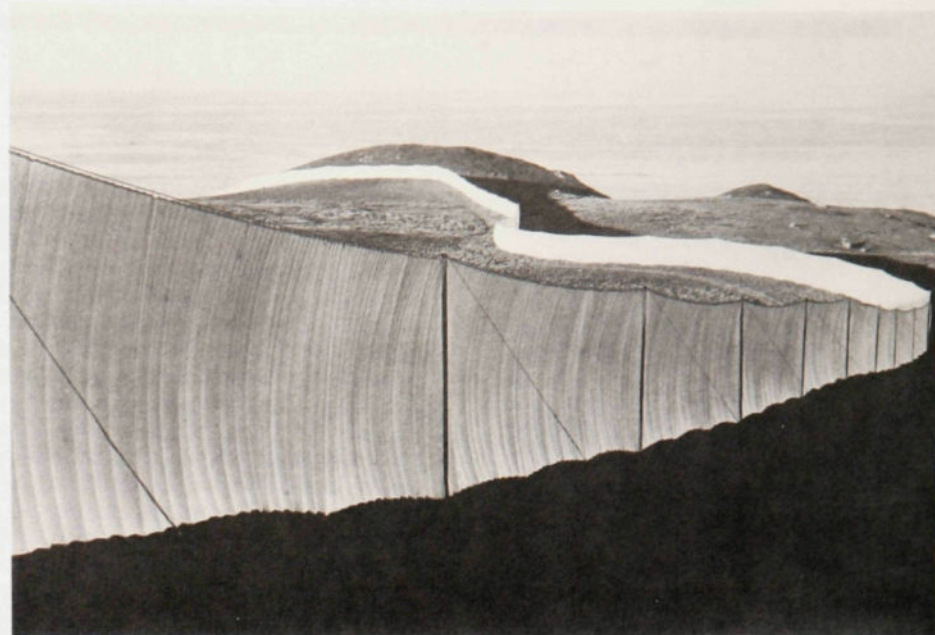
aussi bien les questions de rénovation et de réappropriation de bâtiments anciens, que les recherches de pointe et les thèmes de la technologie non-industrielle, des énergies «douces», de l'environnement.

Cette nouvelle programmation aborde donc des champs de création que nous n'avions pas eu encore l'occasion de considérer en même temps qu'elle traite des préoccupations qui animent un grand nombre des artistes d'aujourd'hui. Par ailleurs, l'exposition **Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel** complètera son itinéraire avec la prochaine saison. Devant l'accueil déjà manifesté, l'opportunité sera ainsi offerte de pouvoir, encore pour un moment, apprécier cette présentation destinée à faire connaître l'oeuvre et les diverses voies explorées par celui qui marqua incontestablement l'histoire de la gravure chez nous. Nous osons souhaiter que les nouvelles expositions contribuent à une meilleure connaissance de l'activité artistique actuelle et qu'elles puissent susciter l'intérêt d'un vaste public.

Réal Lussier
Responsable des
expositions itinérantes

«THE RUNNING FENCE DOCUMENTATION 1972-1976»

de Christo
au Musée d'art contemporain



Christo: **Running Fence**, 1972-76
Etat de Californie
Hauteur, 18 pieds, longueur, 24 milles.
Photographie de Wolfgang Vol.

Une grande exposition intitulée "The Running Fence: documentation 1972-1976" s'est tenue au Musée d'art contemporain, du 9 juillet au 13 septembre 1981, et compte parmi les événements majeurs de la saison à Montréal. Elle regroupait des films, des photos, des dessins, des maquettes et du matériel technique relatifs à la réalisation de l'oeuvre **The Running Fence** présentée par Christo en 1976.

Note biographique:

Javacheff Christo est né en 1935 à Gabrovo en Bulgarie. Après ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia, il séjourna à Paris, où il réalisa ses premiers «emballages». Puis il s'installa à New York en 1964 et acquit la nationalité américaine.

On citera les plus remarquables de ses travaux: le premier «emballage» d'un édifice public, le Kunstalle de Berne; **Wrapped Coast — Little Bay** à Sidney, consistant en «l'emballage» de la côte australienne sur une superficie d'un million de pieds carrés; enfin en 1972 dans le Colorado, **The Valley Curtain**, un imposant rideau d'une longueur d'environ 400 mètres et d'une hauteur variant entre 185 et 365 mètres. Cette oeuvre constitua sa première grande réalisation en milieu naturel aux États-Unis.

Aussitôt après l'achèvement de **The Valley Curtain** en 1972, Christo entreprit la plus complexe et la plus poétique de ses créations: **The Running Fence**.

The Running Fence:

The Running Fence désigne une barrière de nylon de 39 kilomètres de longueur, qu'on a pu voir exposée pendant deux semaines en septembre 1976, parcourant les comtés de Marin et de Sonoma en Californie.

Mais une définition aussi sommaire est loin de rendre justice à cette oeuvre colossale, dont l'exposition n'a été que le couronnement de quatre an-

nées de recherches, de luttes et de travail acharné.

Christo conçut d'abord le projet d'une oeuvre qui ne pourrait être contemplée dans son ensemble. Il chercha ensuite un emplacement qui répondrait à plusieurs exigences: un paysage aux lignes douces qui n'écraserait pas cette «barrière», mais ne se laisserait pas non plus dominer par elle; l'accessibilité à une agglomération importante; un parcours qui longerait des routes fréquentées, pour les croiser parfois; enfin, **The Running Fence** devrait émerger de l'océan et ce dernier impératif orienta les recherches vers les régions côtières.

Après avoir considéré différents sites de la côte du Pacifique, Christo estima que les comtés de Marin et de Sonoma, à 80 kilomètres au nord de San Francisco, étaient les plus appropriés: le paysage y était harmonieux, peu urbanisé et offrait encore, malgré l'exploitation agricole, de vastes étendues libres d'un seul tenant. Les claires-voies naturelles à travers lesquelles l'oeuvre donnerait l'illusion d'une matière en métamorphose, les brumes estivales ondoyantes et la douce lumière propres à cette région le confortèrent dans ce choix.

Mais une fois ces principes établis, l'oeuvre était encore loin de son aboutissement: c'est seulement quatre ans plus tard qu'elle pourrait voir le jour. Aussi, en qualifiant **The Running Fence** de réalisation colossale, on ne réfère pas au seul objet final tel qu'il a été présenté au public, même s'il inspire en soi cette dénomination. Outre le coût d'une opération, la quantité impressionnante de matériaux et les milliers d'heures de main-d'oeuvre consacrées à son exécution, elle représente la victoire d'une entreprise courageuse.

Dès sa naissance, le projet connut de graves obstacles administratifs et juridiques. Christo et son épouse se soumièrent aux moindres contraintes de la bureaucratie gouvernementale. Ils durent d'abord négocier avec les propriétaires privés la permission de traverser leurs terres: ils vinrent à bout de leurs réticences et réussirent

même à recueillir leurs suffrages. **The Running Fence** devait traverser 55 parcelles de terrain, pour lesquelles il fallut conclure 60 contrats de location. Les deux comtés exigèrent des permis pour construire et des garanties d'enlèvement. Le projet donna lieu à 17 audiences publiques, à plusieurs séances des tribunaux et à un rapport concernant les répercussions sur l'environnement. Une division régionale de la **California Coastal Zone Conservation Commission** accorda un permis d'aménagement côtier, mais cette décision fut révoquée lorsqu'on en interjeta l'appel devant la **Coastal Commission** de l'État. La portion côtière de la «barrière» fut néanmoins installée. Pendant les négociations juridiques, neuf avocats ont représenté **The Running Fence**. Quinze organismes gouvernementaux ont collaboré à sa construction.

Christo et son épouse durent aussi surmonter l'opposition latente d'intellectuels et d'écologistes, remédier aux défections, parer aux difficultés légales de dernière heure. Enfin en 1976, une fois ces obstacles franchis, ils purent entamer la réalisation. Ils veillèrent encore à la fabrication et au montage, tout en soutenant l'enthousiasme de l'immense équipe qui y était préposée.

Christo accepte ces combats, qui participent à l'oeuvre elle-même. Selon ses propres termes, «l'oeuvre d'art confronte les structures de la société».

Pour la confection de cette «barrière», plus de 40 000 mètres de tissu de nylon blanc ont été cousus en 2050 panneaux d'environ 19 mètres sur 5,5 mètres, comportant des oeilletons sur les quatre côtés. Ces panneaux ont été fixés en haut et en bas par 312 000 crochets métalliques, à des câbles horizontaux retenus par 2050 poteaux d'acier. Ils étaient également assujettis aux poteaux eux-mêmes par des anneaux passés dans les oeilletons latéraux. Les poteaux, enfoncés d'un mètre dans le sol, étaient consolidés par des haubans métalliques reliés à 13 000 ancrages d'acier. On a utilisé environ 145 000 mètres de câble d'acier pour l'ouvrage.

Cette «barrière» fut installée sur 39 kilomètres à travers les pâturages des comtés de Marin et de Sonoma, de la ville de Cotati à l'est, jusqu'à la baie de Bodega à l'ouest. Des ouvertures y furent pratiquées pour permettre le passage de routes à plus ou moins grande circulation et des parcours de bétail. La partie côtière, longue de 170 mètres, tenait en un seul panneau de tissus s'effilant de 15 mètres au-dessus de la plage, à 0,6 mètre de hauteur à la pointe ancrée en mer.

Une vingtaine de véhicules, dont six spécialisés pour la construction, furent utilisés. D'avril à septembre 1976, plus de 60 ouvriers travaillèrent sans relâche à la mise en place des ancrages, du câble et des poteaux. Une fois l'infrastructure érigée, on engagea 350 étudiants pour la pose des panneaux de tissu.

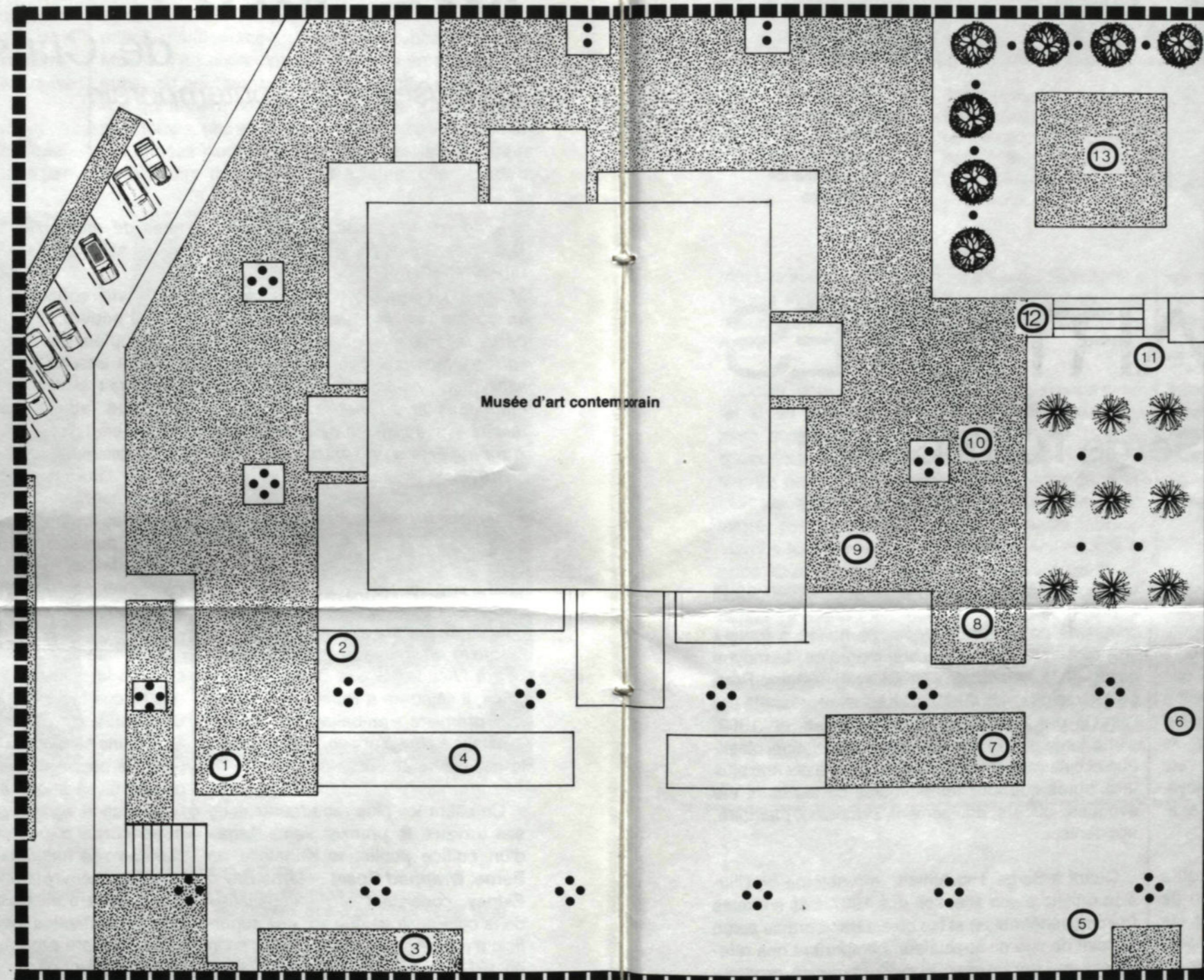
L'oeuvre fut achevée le 10 septembre 1976 et quatre-vingts travailleurs restèrent sur les lieux pendant son exposition, à titre d'agents de la circulation et du maintien de l'ordre. Quatorze jours plus tard, on la démontait. Les ancrages furent enfoncés au-dessous du niveau de labour et les trous furent remblayés. Les autres matériaux de construction furent rassemblés et offerts aux fermiers qui avaient permis le passage sur leurs terres. Ce qu'il en reste fait maintenant l'objet d'une exposition appartenant au Newport Harbor Art Museum de Newport Beach en Californie.

Le coût total de l'entreprise s'éleva à plus de 3 millions de dollars.

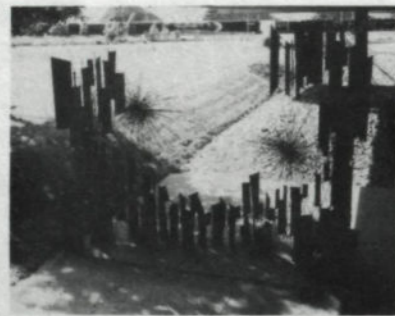
L'exposition "The Running Fence documentation 1972-1976" présentée par le Musée d'art contemporain rend compte de tous les aspects de cette oeuvre, financée entièrement par l'artiste, grâce aux profits de la vente de ses productions antérieures. Elle est la rétrospective de quatre années de travail, et non d'un seul événement dont la vie se serait limitée à deux semaines d'exposition. Christo invite donc le visiteur à considérer **The Running Fence** à travers toutes les activités qui ont contribué à sa réalisation et qui en font partie intégrante.

LE JARDIN DE SCULPTURE DU MUSÉE

Le Musée d'art contemporain est bordé sur deux côtés par des aires de repos et de promenade où ont été placées, sur les talus et dans les allées, une quinzaine de sculptures.



1. Claude Millette (Québec)
Suite stellaire, 1979
Bois
243,9 X 152,4 X 121,9 cm
Collection Musée d'art contemporain



2. Gord Smith (Québec)
Sans titre, 1965
Acier cortène
311 X 428 X 125 cm
Collection Musée d'art contemporain



3. Gérard Mannoni (né en Italie)
Sans titre, 1965
Acier cortène
307,2 X 106,6 X 121,9 cm
Collection Musée d'art contemporain



4. Armand Vaillancourt (Québec)
Hommage au Tiers monde, 1966
Fonte
79,2 X 215 X 158 cm
Collection Musée d'art contemporain

Insérées directement dans la nature les oeuvres ne se détachent pas de leur environnement de la même façon qu'elles le feraient à l'intérieur du musée. Même quand elles sont de type monumental, ce qui est le cas ici, elles auraient plutôt tendance à se confondre au paysage, qui n'est jamais, comme l'est une salle de musée, aménagé à seule fin de mettre en valeur les oeuvres. Le regard n'est pas attiré de la même façon: il doit lui-même cadrer l'objet à être regardé. Également, le poids des oeuvres leur vaut souvent une pérennité qui nous les fait assimiler au décor et aux éléments permanents de l'environnement... et nous fait donc aussi passer outre et regarder sans voir. Enfin, il faut aussi convenir que si ces sculptures sont conçues de façon à résister aux intempéries de toutes sortes, le visiteur, quant à lui, résistera vraisemblablement moins bien au vent froid, à la pluie et à la neige et sera moins curieux et moins attentif. Ainsi il suffit que la belle saison revienne pour recréer des conditions plus propices à la visite.

En tant qu'espace d'exposition le plein air n'offre pas que des inconvénients loin de là. Il permet de concevoir des oeuvres dans des dimensions imposantes qui créent entre nous et elles un rapport qui échappe à celui que nous entretenons avec notre environnement habituel, constitué en grande partie d'espace intérieurs fonctionnels de dimensions restreintes comme la maison, le bureau, la voiture, etc. La sculpture a souvent été attirée par cet aspect monumental. Voilà que non seulement la sculpture représente, met en scène mais elle peut aussi "grossir" c'est-à-dire jouer sur les proportions. Le changement d'échelle ne se limite jamais à n'être qu'un simple changement d'échelle. Il peut transformer un objet esthétique en un "monument esthétique," ce qui commande un rapport au spectateur extrêmement différent. Quelques sculptures du jardin jouent sur cet aspect monumental qui donne immédiatement aux oeuvres une présence et une force de conviction. Par sa dimension, le **Totem provençal** de Robert Roussil (no 7 sur le plan) acquiert l'allure d'une construction héroïque. Chez Yves Trudeau et aussi chez Hugh LeRoy (nos 5 et 13 sur le plan), le grossissement crée un effet insolite et il n'est pas aussi chargé émotionnellement mais fait gagner à l'oeuvre une efficacité qu'elle n'aurait pas dans des dimensions plus restreintes.

Plusieurs sculptures du jardin sont entrées dans la collection du Musée à la suite du **Symposium du Québec 1965** qui avait été organisé sur le thème du métal découpé et soudé. Ce sont peut-être ces sculptures qui souffrent le plus de ce que des conditions climatiques difficiles font accélérer le pas des visiteurs. En effet devant ces sculptures faites d'imbrications subtiles il faut, pour les goûter, absolument prendre le temps de percevoir la complexité et la qualité de l'espace qui y est créé et il est aussi très important d'en faire le tour car chaque point de vue renouvellera entièrement l'oeuvre. Ces sculptures, conçues comme des ensembles organiques, rappellent l'environnement organique dans lequel on les place et, en même temps, elles le dominent, par leurs dimensions et par leur couleur, sombre et minérale.



5. Yves Trudeau (Québec)
Cosmonaute no 2, 1965
Acier cortène et bois
396,2 X 121,9 X 121,9 cm
Collection Musée d'art contemporain



6. Françoise Sullivan (Québec)
Aeris Ludus, 1967
Acier peint et plastique
305 X 549 X 152,5 cm
Collection Musée d'art contemporain
Don de l'artiste



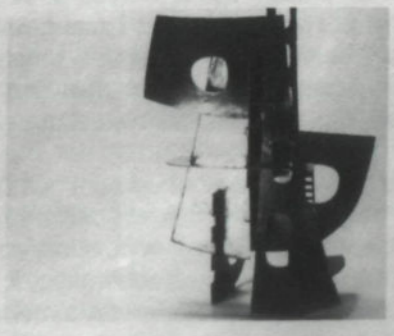
7. Robert Roussil (Québec)
Totem provençal, 1958-1975
Bois et résine
505,5 X 213,2 X 155 cm
Collection Musée d'art contemporain



8. Paul Borduas, Ivanhoe Fortier, Yves Trudeau (Québec)
Sans titre, 1965
Acier inoxydable
254 X 262 X 254 cm
Collection Musée d'art contemporain



9. Gunter Nolte (Québec)
Foldunder (une fois), 1978
Béton armé
167 X 252 X 6 cm
Collection Musée d'art contemporain
Don de l'artiste



10. Berto Lardera, (France, né en Italie)
Forme-Fonction dans l'espace no 11961-1962
Fer et acier inoxydable
128,5 X 97,7 X 68,6 cm
Collection Musée d'art contemporain

Voisinent ces oeuvres d'autres sculptures qui suggèrent les virages importants qu'allait accuser la sculpture, un peu plus tard dans les années soixante. Ainsi l'**Hommage au Tiers monde** d'Armand Vaillancourt (no 4 sur le plan) nous introduit à une notion nouvelle, étrangère jusqu'ici à la sculpture: l'horizontalité. Alors que la majorité des précédentes sculptures étaient marquées par la verticalité et étaient dotées, un peu à la manière du corps humain, de points d'appui fins sur le sol et d'articulations légères, la sculpture de Vaillancourt est travaillée à l'horizontale, par un empilement de couches ou par une stratification de la matière. Ce développement de la matière appartient à l'ordre des minéraux: l'homme ne semble plus ici le modèle formel de la sculpture.

Le **Aeris Ludus** (en français: jeu d'air, jeu aérien) de Françoise Sullivan (no 6 sur le plan) poursuit plus loin cet éloignement du modèle humain, organique, symétrique et vertical. Un des points d'appui de l'oeuvre est solidement implanté et aplati au sol. Les parties qui composent la sculpture sont hétérogènes, un peu comme si la sculpture devenait ici un art du collage en trois dimensions et qui, en plus, multipliait les types de liens entre les parties: collées, appuyées, contrebalancées, suspendues... Chez Guido Molinari (no 12 sur le plan), dont la sculpture semble littéraliser en trois dimensions l'espace de certains de ses tableaux, l'implantation de l'oeuvre sur le sol et sur le socle détermine tout le reste: la sculpture est aussi large, à sa base qu'à son sommet, qui sont en tous points semblables. L'oeuvre de Gunter Nolte (no 9 sur le plan), elle aussi bien implantée et appuyée sur le sol, a éliminé tout ce qui n'était pas pure géométrie architecturale. L'espace n'est qu'esquissé: il se dégage des arêtes et des côtés ouverts de la sculpture, dont sourd constamment la distinction dedans/dehors. La finesse des lignes contraste toutefois avec la rudesse du matériau. Un peu comme chez LeRoy la fluidité du motif (en torsade) contrastait avec la non-ductilité du matériau et réalisait ainsi un non-sens, un paradoxe vivant.

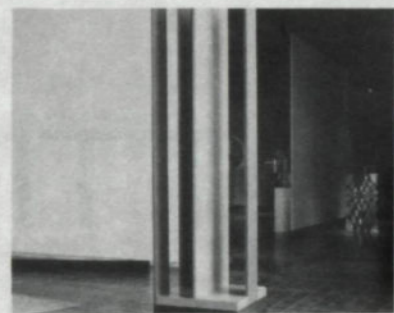
Sans prétendre être un panorama, la sélection d'oeuvres qui se trouve à l'extérieur du musée offre un aperçu éloquent de quelques tendances qui ont marqué la sculpture depuis vingt ans, en mettant l'accent sur la sculpture monumentale telle qu'on la concevait dans les années soixante. Alors qu'on assiste à un développement tous azimuts de la sculpture — qu'il vaut peut-être mieux appeler maintenant "oeuvre en situation" ou "oeuvre en trois dimensions" — il peut être intéressant de retracer, à l'occasion d'une visite au musée, quelques épisodes récents de l'histoire de la sculpture dont l'éloignement dans le temps n'a fait qu'éclaircir le propos.

France Gascon

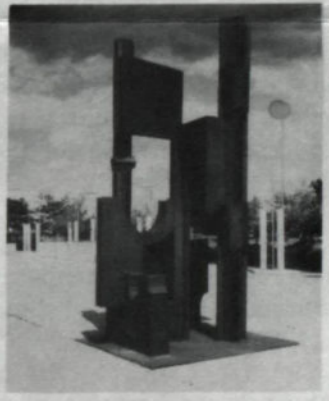
Le plan guide (ci-contre) permettra aux visiteurs d'identifier et de localiser les oeuvres. Les visiteurs prendront note également que des tables à pique-nique sont à leur disposition au fond du jardin.



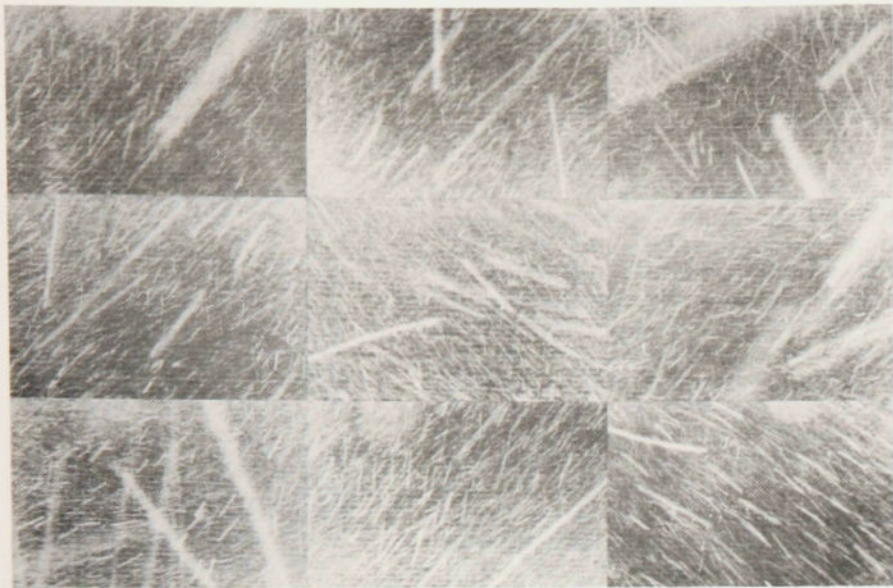
13. Hugh LeRoy (Québec, Ontario)
Colonne à quatre éléments, 1966
Fibre de verre et résine polyester
548,6 X 185,4 X 185,4 cm
Collection Musée des beaux-arts de Montréal



12. Guido Molinari (Québec)
Structure orangée et rouge, 1967
Acier peint
304,8 X 76,2 X 76,2 cm
Collection de l'artiste



11. Ivanhoe Fortier (Québec)
Sans titre, 1965
Acier cortène
409,9 X 223 X 213,3 cm
Collection Musée d'art contemporain



Serge Tousignant
Dessin de neige et de temps no. 2, 1977
 xérogaphie sur panneau de bois, 60" X 60"
 de l'artiste
 Gilles Dempsey
 5 Attitudes



Gilles Boisvert
sans titre
 Dessin
 de l'artiste
 Yvan Boulerice
 5 Attitudes

5 ATTITUDES / 5 ARTISTES

AYOT • BOISVERT • COZIC • LEMOYNE • Serge TOUSIGNANT

Le regroupement temporaire des artistes Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Yvon et Monique Cozic, Serge Lemoyne et Serge Tousignant au sein d'une exposition de leurs oeuvres exécutées entre 1963 et 1980, sous le titre de «**5 Attitudes**», exauce le voeu même des artistes qui nous ont proposé le concept initial de cette exposition.

«Exposition qui se veut un constat du cheminement et de l'évolution de 5 artistes issus d'un même milieu artistique (Montréal) et d'une même époque (années 1960).»

«L'attitude de ces 5 artistes qui se sont retrouvés ensemble dans des expositions, des activités et manifestations artistiques, n'était et n'est pas guidée par aucune idéologie de groupe. En cela, cette exposition est un témoignage vivant du pluralisme qui existait au niveau de l'expérimentation et l'exploration des divers phénomènes tant artistiques que sociaux d'alors.»

«... En partant des analogies au niveau du vocabulaire et l'attitude envers l'acte créateur, l'exposition démontrera les tangentes empruntées et les options prises par chacun des cinq artistes pour définir et élaborer leur problématique personnelle.»¹

Ce projet ambitieux nous donnait l'occasion à la fois de présenter une exposition historique de groupe et de démontrer le développement artistique de chacun des artistes concernés. Il nous permettait, ce faisant, de rappeler judicieusement l'état d'esprit qui régnait au Québec, au début des années 60.

Il était essentiel pour nous et pour les artistes de diviser la présentation de l'exposition en périodes significatives, qui correspondraient soit à une époque, soit à une attitude face à l'art.

Aussi dans le premier regroupement d'oeuvres avons-nous réuni les travaux réalisés entre 1962 et 1966, qui marque pour les cinq artistes la fin des

études à l'École des Beaux-Arts de Montréal. On y constate une ressemblance visuelle dans les premiers travaux, où la peinture gestuelle est présente partout. Dans l'oeuvre de Tousignant, elle laisse place dès 1966 à la structure quadrillée, alors que dans celles d'Ayot, dès 1965, et de Cozic, entre 1966 et 1967, l'esthétique du Pop Art américain fait son apparition. Quant à Lemoyne et à Boisvert, ils approfondissent le geste spontané, le premier vers une réflexion sur la matérialité du médium employé, le second vers une relation au contenu des événements politiques.

La division suivante rappelle l'importance qu'a eue, entre les années 1968 et 1970, la notion de participation du spectateur à l'oeuvre d'art et les discussions sur la notion de l'illusion qu'entretient l'oeuvre d'art. Au cours de ces années, l'artiste se met à orienter sa production vers un public plus large que le public traditionnel des musées et des galeries d'art. Il cherche par ses travaux ou ses actions, à établir un lien direct entre lui et le spectateur.

Pour cela, Ayot donne une nouvelle dimension à ses gravures en les projetant dans l'espace et en précisant ses images référentielles aux objets quotidiens, non sans une pointe d'humour. Boisvert rappelle l'actualité politique et sociale à travers ses peintures, tout en identifiant ses choix personnels.

Cozic se lance dans l'art-jeu. Par ses structures et ses assemblages de tissu et de matériaux, il développe l'intérêt pour le toucher. C'est un art sensuel, qui ne veut pas se référer à l'art lui-même, mais au plaisir de l'expérience tactile. Cozic va faire ses interventions dans la nature, nous montrant un nouveau champ d'action à investiguer. L'art n'est pas limité à ses lieux traditionnels, mais s'accapare tout espace où il a décidé d'agir et de placer le spectateur-participant en état d'éveil.

Lemoyne multiplie ses événements — happenings — actions. Il met en valeur l'importance vi-

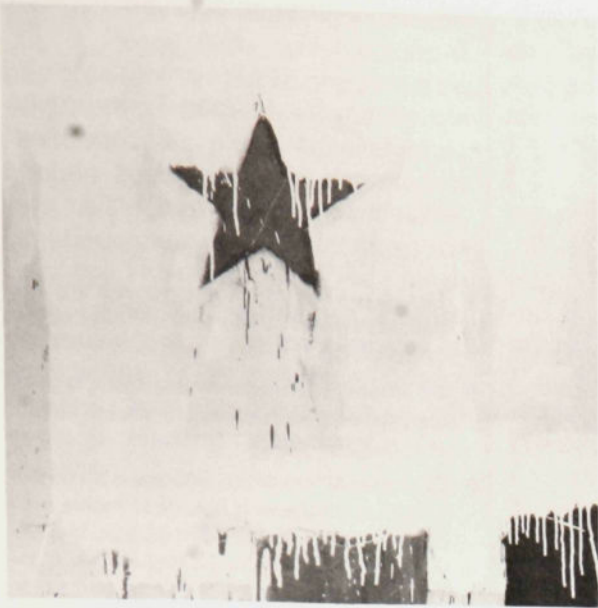
suelle, la liberté du geste associé à l'action de la voix ou du mouvement, la conquête des lieux communs de la culture populaire traités à travers une recherche plastique contemporaine. Lemoyne associera la dynamique visuelle du Bleu-Blanc-Rouge à la rapidité et la dureté du hockey représenté par l'équipe des Canadiens. C'est le début, en 1969, d'une longue enquête sur cette association plastique et culturelle qui ne se terminera que dix ans plus tard, après que tous les éléments du jeu aient été évoqués: joueurs, équipement, symboles, patinoire, accidents,...

Quant à Serge Tousignant, le problème de l'illusion retiendra son attention dès 1967. Les surfaces (miroirs pénétrables) et les objets transformés selon le point de vue du spectateur, comportent des références au surréalisme. Mais l'élimination progressive de la subjectivité du spectateur l'amènera à se pencher davantage sur des problèmes de perception visuelle, que sur des constructions oniriques ou ludiques.

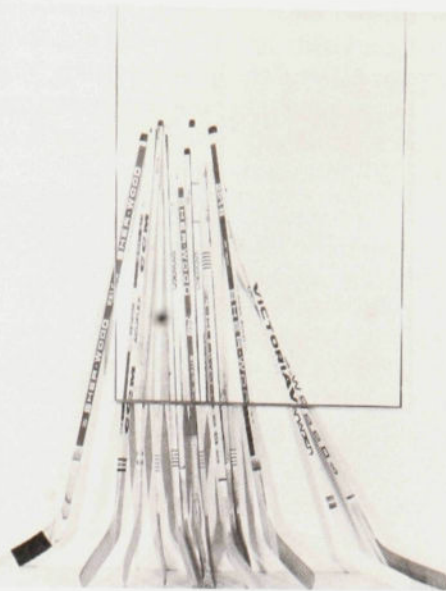
La suite de l'exposition ne fait que réaffirmer les prises de position de chacun des artistes. Leur attitude est maintenant clairement identifiée: seuls la forme et les matériaux seront susceptibles de changer.

Ayot maintient son parti-pris pour l'occupation de l'espace par des installations qui mettent en cause à la fois notre mémoire visuelle et notre situation culturelle. Il nous rappelle la trivialité de certaines réalités et la pertinence de l'objet d'art, toujours avec humour, comme pour nous inviter sans cesse à plus de curiosité.

La position de Boisvert visera la collectivité. Son propos s'adresse à la conscience des spectateurs. Il leur rappelle les luttes nationales et les luttes quotidiennes. Boisvert s'identifie à la majorité silencieuse qu'il veut situer dans son oeuvre. C'est le travail de celle-ci et son image qu'il veut établir dans le contenu général de l'histoire de l'art. Sa technique



Serge Lemoyne
Étoile rouge, 1979
multi-média, 30" X 30"
de l'artiste
Yvan Boulerice
5 Attitudes



Pierre Ayot
Sherwood 748, 1979
sérigraphie, 40" X 60"
de l'artiste
Yvan Boulerice
5 Attitudes



Cozic
Surfactant qui vous prend dans ses bras, 1973
bois, pelon, kodel, peluche, 5" X 5"
de l'artiste
Gilles Dempsey
5 Attitudes

met ses sujets en mouvement à travers ses champs visuels indéterminés, mais qui expriment toujours assurément le passage de l'obscurité vers la lumière.

Cozic, pour sa part, travaille sur le paysage naturel et les matériaux naturels ou synthétiques avec leurs qualités propres. D'une part, il demande au spectateur une relation physique avec son oeuvre et d'autre part, il lui demande des moments de réflexion visuelle et intellectuelle. Il y a chez Cozic un intérêt pour le gratuit et l'ironie, à travers une démarche formelle exigeante. Bien que ses matériaux nous soient connus pour faire souvent partie de notre environnement quotidien, Cozic arrive à semer le doute dans notre rapport à eux, en leur donnant de nouveaux rôles.

Au cours des dernières années, Tousignant aura, lui aussi, pris la nature comme lieu de référence. À sa façon, il utilise les tempêtes de neige et le soleil pour marquer le temps, la durée de l'oeuvre. Il

construit une histoire en séquences similaires, en rythmes lents, répétitifs, presque obsessionnels, à la manière de la musique de Steve Reich. Il dessine avec le soleil la trace de l'homme sur la plage; il élabore une géométrie humaine en rapport avec la géométrie universelle, il s'approprie une cosmologie scientifique. L'oeuvre de Tousignant se développe en système, par lesquels le décodage de l'image projetée donne à l'oeuvre sa signification. À cet égard, son attitude est sensiblement différente de celle de Ayot, Boisvert, Cozic et Lemoyne.

«5 Attitudes» aura donc été pour nous l'occasion de montrer différentes tendances de l'art des quinze dernières années. La rétrospective n'est pas exhaustive bien sûr, mais elle est suffisamment représentative, et nous entretenons le dessein de la compléter.

Un catalogue très complet des biographies des artistes, comprenant également la relation des événements qui ont marqué l'histoire de l'art au Qué-

bec, a été produit par le Musée pour cette occasion. On y retrouvera des essais sur chacun des artistes de l'exposition: Normand Thériault y parle de Pierre Ayot, Léo Rosshandler de Gilles Boisvert, Pierre Théberge de Cozic (Yvon et Monique), Marcel St-Pierre de Serge Lemoyne et Gilles Hénault de Serge Tousignant. Louise Letocha a signé l'introduction.

«5 Attitudes» marque l'éclatement des positions vis à vis de l'art au cours des années '70. Aussi y aura-t-il lieu d'apporter ultérieurement des compléments à ce tableau.

Claude Gosselin
Conservateur
Responsable des expositions

1. Concept de l'exposition «5 Attitudes», proposé par les cinq artistes, mars 1978

Du formalisme au postmodernisme,

A un autre colloque, celui sur le formalisme², on avait remis au public un signe identificateur: un cercle blanc. Question de sémiologie, de métaphore? Il n'en reste pas moins que ces colloques plongent ceux qui s'y inscrivent en tant que médiateurs face à l'objet d'art, à l'intérieur d'un mouvement général qui tente de circonscrire en quoi leur travail est-il interprétatif?

À ce colloque-ci, dont les propos furent orientés sur la question du postmodernisme par les organisateurs Bruce Ferguson, Jean Papineau et Chantal Pontbriand ont aussi utilisé le cercle comme signe identificateur sauf qu'il était «de noir vêtu». Si l'on

en croit les performants (oh! pardon, les conférenciers), il n'était pas question cette fois-ci de discuter de métaphore puisqu'il était évident pour tout le monde que nous étions passés à la paraphrase...

La modernité: réinterroger (jeudi)

Chantal Pontbriand, l'instigatrice de ce colloque intitulé **Performance et multidisciplinarité**: postmodernisme, a ouvert les discussions en soulignant combien ceux dont le travail est supporté par le discours devaient replacer ce véhicule en regard de ce qui est réellement exprimé par les pratiques commentées. «Toute parole est un

après» en ce que celle-ci constitue un processus à la manière de ce qui est entendu/vu et ce, malgré la «totale inexplicabilité» de ces phénomènes qui réinterrogent les lieux et le temps avec lesquels nous échangeons. En se plaçant in situ, dans le contexte où l'événement se passe, le langage investi de cette expérience ne pourra plus ignorer la pratique d'où il émane.

Thierry de Duve, au lieu d'articuler le concept de pertinence et de goût en juxtaposant les traits récurrents du phénomène qu'il documente, a proposé de rassembler le plus d'hétérogénéité possible étant donné que la performance empruntait sa spécificité à des formes diverses. Le «ici et

maintenant» devient le principe générateur du discours afin de découvrir ce qui est proprement révélé par la «performativité» la présence, l'échange entre l'actant et le public, la temporalité de l'imaginaire, la transmission d'une expérience qui serait de l'ordre de l'innommable.

Brifit Pelzer³, un autre conférencier belge, a poussé cette diversion vers la philosophie en parlant de pratique du singulier.

«Le «performatif» est un acte autoréférentiel parce qu'il se développe sur un excès d'énonciation, un spéculaire qui sait son imperfection et dont le geste est de l'affirmer.

Craig Owens ne s'est pas servi de la psychanalyse pour exposer des notions identiques auxquelles il a référé telles que le décentrement du sujet, l'éclatement du sens, il a plutôt opté pour un système d'analyse fondé sur la rhétorique: qu'est-ce que le «figural» incarne ce dont les images rhétoriques peuvent nous renseigner? Les performances de Laurie Anderson seraient une «allegory in action» par exemple. Cette façon de voir les faits équivaut à replacer la pratique du «performatif» au coeur du procès intenté à la représentation depuis Duchamp notamment et ceci avec les mêmes outils théoriques que si on discourait sur les oeuvres littéraires ou plastiques.

Régis Durand nous a entretenu sur la théâtralité en usant de la sémiologie, non seulement comme une méthode d'approche, mais surtout comme un moyen qui permette d'élargir la connaissance que nous avons acquise de son enseignement contemporain. La «performativité», parce que flottante, fait surgir une énergie discontinue dont les affects contredisent la représentation. La forme théâtrale naît conséquemment des matériaux engendrés par l'acte de performer, «un geste adressé à l'autre».

Benjamin Buchloh s'est opposé à l'approche de Durand en ramenant son propos aux conditions sociales qui déterminent la théâtralité et en contrepartie à de Duve, en désirant abolir les catégories traditionnelles, non pas à la façon de ce dernier, plutôt par l'explicitation de ce qui est dénoté quand on recherche l'avènement historique d'un phénomène ou quand on valorise un mouvement (le minimalisme par exemple). La performance actuelle dériverait, en ce cas de l'abolition de ces vecteurs, les choix esthétiques sur-déterminés entre autres, aspect que la critique ne doit pas colmater si celle-ci ne veut pas reproduire le jeu du système social.

Ivanka Stoianova a porté son analyse sur le processus de création postmoderne qui reposerait, selon elle, sur une attitude qui va de l'inconnu au connu. Il en résulte que la musique qui se situe à l'intérieur de ce courant, présente une multiplicité de singularité à l'encontre des conventions basées sur l'unité. C'est une objection qui est lancée à l'oeuvre-objet car nous assistons à une restructuration du temps, à une ouverture à la discordance qui influe plus que toute autre caractéristique sur le champ sonore.

La postmodernité, questionner le déjà interrogé (vendredi)

Regina Cornwell a tracé l'historique de ce que le cinéma d'avant-garde manifeste: les réalisateurs selon elle, rompent avec le code hollywoodien, la trame filmique tend à l'horizontalité, un courant fortement expressif se forme chez des auteurs qui adhèrent d'abord au travail collectif (Warhol) en opposition à une tendance structurale où l'on

expose le cadre et la lumière en tant que paramètres cinématographiques. Le fait qu'actuellement au cinéma on tente de centraliser sur les caractéristiques de la présence du sujet sa propre conscience, créerait la «performativité» du médium.

Douglas Crimp a repris l'ensemble des critères précédemment énoncés: la spécificité du médium, la notion de présence, la mise en question de la représentation. La photographie, en tant qu'image, célébrerait l'absence du tableau et en tant que produit, démontrerait la différence qui existe entre la mécanique de sa fabrication et la révélation de ce qui est «performé» et dit. La photo des dix dernières années aura engagé des interprétations plurielles de déjà vu puisque les sujets représentés sont fondés sur une narrativité qui est une fiction en elle-même.

Jean-François Lyotard nous a affirmé que la «performativité» dans le travail de Daniel Buren, son compatriote, était dévoilée par les affects. Buren a souri...

John Howell (l'alerte à la bombe a perturbé le scripteur...)

Peggy Gale, par son allocution **History Lesson**, voulait stratégiquement réorienter les discussions en établissant sa communication sur des exemples canadiens (québécois exclus) au lieu des références américaines. Son exposé descriptif a empêché toute poursuite de la discussion sur les exemples proposés.

Bruce Barber l'affirme: il ne s'agit pas de dire que la photographie célèbre, il faut préciser qu'elle célèbre un monde socioculturel où la mode et le divertissement ont autant d'importance que le reste. Puis, il faut ajouter que la stratégie est toujours implicite. Enfin qu'elle représente «gamick postmodernist: narcissim, capitalism», etc...

La modernité de la postmodernité (samedi)

Résumons donc les conférences du colloque, in situ, c'est-à-dire à partir de ce que nous avons entendu samedi, par le biais des disciplines interrogées, au contraire de l'attitude postmoderne. L'intérêt de Amy Taubin aura été de démythifier la fonction de créateur en donnant à entendre les liens qui prennent forme entre l'argent, l'amitié et la conception que les producteurs multidisciplinaires se font de leur art à l'égard de ce que le système social leur permet de rejeter. Le langage de A. Taubin se rapproche de R. Cornwell quant aux cinémas perceptifs de l'espace et en diffère par son approche réaliste des situations qui ont engendré l'Autre cinéma américain (What/How/Why/Which).

L'articulation de Helga Finter s'apparente à R. Durand par sa façon d'expliquer les dispositifs sociaux du sujet, le refoulé par exemple. Elle se distingue de I. Stoianova, non seulement par un discours moins encyclo-

pédique, mais encore parce qu'elle limite son propos à un sujet d'étude de manière plus stricte: ce qui lui a permis de poser que: «le corps devient signifiant par la marque phonique».

C'est sa passion que nous transmet Daniel Charles dont sa manière d'interpréter les étapes de la musique contemporaine correspondrait davantage à celle d'un artiste (répétons-le, les artistes à qui on a donné la possibilité de prendre la parole ont sans doute livré le message le plus affirmé, réel et (poignant). Le «A bas l'harmonie» témoigne que le monde se révèle à lui-même son âme cachée, l'écoute, en vertu de l'évolution technologique qui fait jaillir sa vocation écologique, la durée.

À l'instar des conférenciers ayant discuté du comment on doit discuter, René Payant nous a remémoré le parcours des installations qu'il a commentées. On le devine, la structure de sa présentation étant aussi essentielle que le discours lui-même, en regard de l'échange qu'il a lui-même vécu face aux objets plastiques dont il a traités.

En cette dernière journée, Philip Monk est apparu comme le communicateur le plus soucieux de la qualité de son rendu. D'ailleurs, il a parlé de «manipulation/quotation/reception» comme si le vocabulaire qu'il employait découlait de principes communs.

Germano Celant aura réussi à nous déridier parce qu'il ne croit pas à la critique de la critique (quelle stratégie de le faire passer à la fin!). Il est italien, l'artiste à propos duquel il s'interroge (Vito Acconci) est de même nationalité. Aussi son contenu est émaillé de phrases à double sens, de figures sexuelles, comme pour répondre à nos vieux préjugés: «public circle/copulation, critic/sexual act»!!!

Georges Roque aura réussi pour sa part à nous ennuyer. En effet, il nous fit part d'une visite qu'il fit un jour au Musée d'art moderne de New York. Devinez la pièce de son étude: un Duchamp! Sa communication documente les réactions du public à l'objet en question. Le dernier conférencier affirmait en ce cas que nous avons assisté à une tautologie à partir d'un critère non-moderniste, si j'ai bien compris après trois jours, puisque dès le départ il a démonté son corpus pour que notre réaction soit de nous demander: va-t-il vraiment nous faire refaire la visite?

La valeur principale de ce récent colloque aura été de «mettre nos connaissances au diapason avec les plus récentes recherches et de placer la scène québécoise en plein coeur du débat, surtout que ce dernier colloque fut animé par l'absence des questions du public, sauf peut-être des conférenciers qui se posaient leurs interrogations entre eux. Ce qui est à repenser, après ces deux colloques, c'est la forme magistralement traditionnelle des discours qui ratent encore une fois leurs premières fonctions: celle de

communiquer et de signifier.

Jean Tourangeau
Critique d'art

1. Les textes des communicateurs n'étaient pas disponibles au moment de la rédaction de cet article.
2. **Situation du formalisme américain**, Musée d'art contemporain, du 3 au 6 octobre 1979.
3. On a assisté lors de ce colloque-ci au conflit Belgique/France vs U.S.A. de la même manière qu'au conflit France/U.S.A. lors du colloque précédent sur le formalisme, à se demander si le Québec ne se transforme pas en une scène idéale pour régler ses comptes.

Visites commentées

Le Service d'animation et d'éducation du Musée met à la disposition des gens qui en font la demande une animatrice qui tente de sensibiliser les participants/es à l'art moderne et contemporain.

Tout groupe de 20 personnes et plus est invité à prendre rendez-vous avec Madame Suzanne Lemire, au numéro (514) 873-2878, afin de préciser les objectifs de la rencontre.



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Service d'Autobus de la CTCUM

(Stations McGill
et Bonaventure)

en semaine
du lundi au vendredi

Heures d'affluence
(entre 6:15 et 9:00
15:15 et 18:00)

Service aux 15 minutes

Périodes calmes
(entre 9:00 et 15:00)

Service aux 30 minutes

En 1976, Noël Harding expliquait à Peggy Gale qu'il n'entendait pas présenter au public une vision de sa propre perspective du monde qui l'entoure mais plutôt susciter chez chaque spectateur une expérience, une saisie des qualités sensorielles, émotionnelles et intellectuelles de l'oeuvre. Pour l'artiste: «l'expérience, c'est l'absorption directe, irréfléchie, de sensations qui se transforment en conscience de l'événement.»¹ Encore une fois, avec l'oeuvre qu'il nous présente ici, Harding requiert notre participation.

Les *ready-made* de Marcel Duchamp ont contribué à faire éclater les limites imposées à la sculpture par la tradition classique de la représentation qui n'utilisait que des matériaux nobles tels que le marbre, l'ivoire ou le bronze par exemple. Si l'art moderne et contemporain présentent des schémas non-traditionnels de la représentation, la réflexion de l'artiste sur la réalité qui l'entoure reste l'essence même de l'oeuvre car elle est tout autant réalité que le buste de Beethoven pour son contemporain.

Si l'on admet cet axiome de non-tradition dans l'art contemporain, il nous est plus facile de comprendre que l'oeuvre peut s'articuler à l'aide de plusieurs éléments qui, une fois mis en place selon un barème précis, prend le nom d'installation. *Enclosure for conventional habit* s'écarte donc des concepts traditionnels de la sculpture en nous présentant des éléments a priori disparates, qui, par leur combinaison visent «à maintenir la liberté dans des conditions changeantes et à faire comprendre les notions de temps et de mouvement.»²

Harding met en scène ici un nouveau rapport nature/culture. Il utilise la technologie et la science afin de mieux saisir les problèmes fondamentaux (temps, mouvement, maintien de la vie) auxquels l'homme est sans cesse confronté dans son environnement. Le but poursuivi n'est pas d'apporter une quelconque solution à ces problèmes mais plutôt de créer à partir du rapport concret entre deux systèmes autonomes, un nouvel équilibre qui permet au spectateur que nous sommes, de mieux saisir notre microcosme face au monde. Selon Lorne Falk, il s'agit «... d'une illustration concrète du problème de la création.»³

L'installation de Harding est un mouvement constant et précis, articulée à l'aide de trois structures distinctes et parallèles: les poulets et la trépineuse, l'arbre, et le système hydro-électrique alimentant le tout et permettant une autonomie totale des éléments «vivants». La mise en place des éléments distancés favorise le déplacement du spectateur.

L'élément animal, représenté par les poulets, est constitué de quatre à six oiseaux marchant sur un tapis roulant. À l'une des extrémités se trouve une aire offrant la nourriture et l'eau. La trépineuse est bordée de parois de plexiglas dont l'une, placée à l'arrière, est réfléchissante. Deux perchoirs permettent le repos des

NOËL HARDING

ENCLOSURE FOR CONVENTIONAL HABIT

(Enceinte recréant des habitudes conventionnelles)



Enclosure for conventional Habit, 1980

Installation de Noël Harding
photographie de Yvan Boulerice.

poulets lorsque ceux-ci quittent à volonté le tapis roulant. Sous ce dernier, un dispositif a été prévu pour l'entretien hygiénique de la trépineuse. La vitesse du tapis est réglable de façon à respecter le rythme régulier et à ne pas entraver le déplacement des poulets et leur activité est accompagnée d'une musique de tambour.

L'élément végétal utilise un chariot motorisé dans lequel est planté un arbre d'environ seize pieds de hauteur, formant un angle de 45°. La masse des racines émerge de la boîte aux côtés de laquelle sont installés son système automatique d'alimentation, les piles et un haut-parleur diffusant un air de saxophone. Le chariot se déplace sur un rail qui traverse la salle; des commutateurs permettent le va-et-vient du chariot qui entraîne dans son mouvement des lampes fluorescentes placées également sur un rail fixé au plafond et qui offre un éclairage adéquat et constant à l'arbre.

Le troisième élément, technique, regroupe tous les appareils électroniques, les unités de commande et les consoles du son qui sont séparés des deux autres systèmes par une cloison de polythène courant sur toute la longueur de la salle. Les fils et tuyaux le relient aux deux autres unités et quatre haut-parleurs, disposés à intervalles réguliers au-dessus de la cloison, diffusent par intermittence un sifflement. Le caractère sonore des précédents éléments démarque chaque système par une identification à un instrument en particulier et renforce

ainsi leur autonomie car l'enregistrement n'est audible pour le spectateur qu'au moment où il s'approche du système et recrée lui-même le mouvement programmé en suivant le tracé ordonné par l'appareil. La relation qui s'établit à cet instant même entre le spectateur et l'oeuvre intensifie la qualité émotive de l'installation et fait valoir pleinement son pouvoir de représentation. Par cette association du mouvement et du son, l'oeuvre se charge d'un climat lyrique que rehausse l'aspect visuel offert par la trépineuse et le chariot motorisé.

Le caractère représentatif de l'oeuvre en est pour autant soutenu par les conditions particulières qu'elle nécessite. À chaque nouvelle présentation, la sculpture doit être adaptée à l'espace; l'oeuvre, présentée pour la première fois à l'été 1980 à la Walter Phillips Gallery de Banff, a été conçue aux dimensions de celle-ci, soit soixantedix sur cinquante pieds; elle occupe présentement un espace de cinquante sur cinquante pieds; les composantes vivantes de l'installation sont également tributaires du lieu où les possibilités de fournir les divers éléments peuvent varier. L'arbre transplanté près du lieu de présentation contribue à maintenir les prémisses de la conception pour un temps X.

Pierre Rouve écrivait, en 1977, au sujet de *Room for Self Explanation* (une installation/vidéo présentée à la Maison du Canada à Londres): «Harding semble avoir trouvé un étrange moyen de transférer le dépaysement topologique en incertitude psychologi-

que.»⁴ L'expérience de *Enclosure for conventional habit* nous démontre ici que l'artiste continue son exploration dans un désir d'une compréhension plus grande du monde qui l'entoure et le cheminement du spectateur, à l'intérieur même de la salle, réactive en quelque sorte la démarche philosophique de l'artiste.

L'installation dans son ensemble est tout d'abord perçue comme réalité concrète. Au fur et à mesure que le spectateur pénètre dans l'espace, chaque système se détache de l'ensemble et le mouvement qui le génère en prouve l'autonomie. Entrent alors en jeu nos propres conceptions du comportement qui fait glisser le système depuis la réalité jusqu'à l'illusion. Harding est conscient que les mises en situation hors du «communément établi» suscitent des réactions immédiates.⁵ La plus imminente d'entre elles provient sans doute de notre propre angoisse face à un système articulé où notre action y est entièrement contrôlée; le refus d'une telle hypothèse se transpose au comportement imposé aux poulets — on «humanise» les réactions animales pour se prouver notre propre individualité, notre sacro-sainte unicité. Nous refusons alors la caricature. Le corps social que nous formons n'a pas de comportements définis et prévisibles malgré l'illustration placée sous nos yeux et les conditions de vie idéales ne peuvent y changer quelque chose.

Si d'autre part, nous acceptons cette conception de l'individu dans la société, nous pouvons nous offusquer de la comparaison, le poulet ne jouissant pas d'un instinct très développé et ne retenir que l'aspect humoristique de l'oeuvre, aspect amplifié par le cadre même de la présentation, le musée. Toute réaction est prévisible et de vouloir les résumer ici tient de l'impossible et fausserait la règle fondamentale du jeu. Harding se refuse à donner au percepteur un mode de lecture. La valeur intrinsèque de l'oeuvre réside dans notre expérience en fonction de notre moi intérieur.

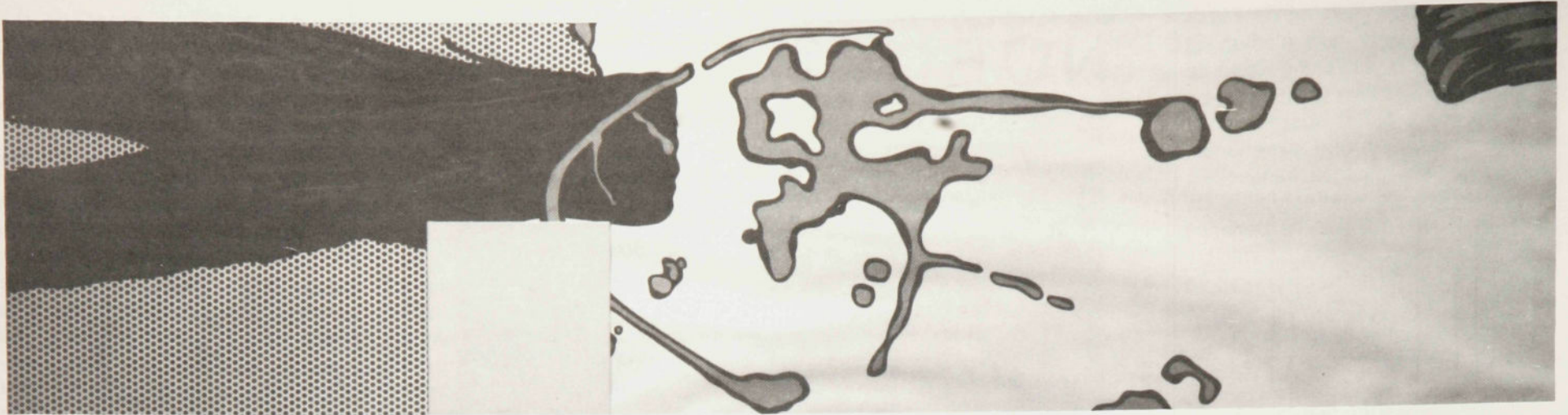
Enclosure for conventional habit repousse les limites de la sculpture par le défi qu'elle impose tant à l'artiste qu'au spectateur et s'inscrit ainsi en toutes lettres parmi les manifestations de l'art contemporain.

Loin des considérations esthétiques «conventionnelles», l'oeuvre de Noël Harding réitère l'importance du temps et du mouvement présents dans notre environnement et confirme à l'artiste son rôle essentiel d'intervenant dans le rapport nature/culture.

Diane St-Amand

NOTES

1. Tiré de *Video by artists*, Peggy Gale, Art Metropole 1976.
2. *Enclosure for conventional habit*, p. 23.
3. Op. cit. p. 17.
4. *Vie des arts*, automne 1977, p. 72.
5. Entretien personnel avec l'artiste.



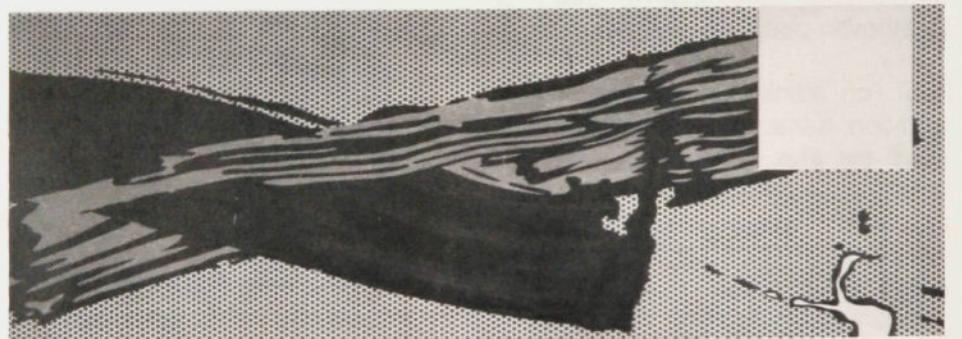
**Roy LICHTENSTEIN, (New York, 1923-)
Brushstrokes, 1969**

crayon feutre, crayon de couleur et huile sur papier
207 cm x 53 cm (panneau A)
154 cm x 53 cm (panneaux B et C)
signée et datée: «Roy Lichtenstein 69»
collection du Musée d'art contemporain

Ces huiles et crayons de couleur sur papier de Lichtenstein constituent trois panneaux de la maquette d'une murale en quatre parties réalisée en 1970 pour la Faculté de médecine de l'Université de Dusseldorf en Allemagne.

L'oeuvre fut exposée pour la première fois en 1978 à la galerie Helman

à New York. Le quatrième panneau fait partie de la collection du Washington Art Consortium à Spokane, dans l'État de Washington depuis deux ans. Les trois premiers panneaux proviennent de la collection particulière de madame Patricia Withofs de Londres en Angleterre. Le Musée d'art contemporain s'en est porté acquéreur le 11 décembre 1980.



Roy Lichtenstein

Notes biographiques

Né en 1923 à New York, il s'adonne très tôt à la peinture et au dessin, d'abord comme passe-temps, et en 1932, il étudie à l'Art Students League, puis de 1940 à 1943 à l'Université de l'État de l'Ohio. Il interrompt ses études pendant trois ans, période où il sert dans les Forces armées américaines. Il obtient à son retour d'Europe son baccalauréat en arts plastiques et en 1949 sa maîtrise en même temps qu'une première exposition à Cleveland, où il vit de 1951 à 1957. À partir de 1951, il expose à maintes reprises à New York et continue de peindre tout en exerçant plusieurs métiers. Il est assistant professeur à l'Université de l'État de New York à Oswego de 1957 à 1960 et en 1960 il fait la rencontre d'Allan Kaprow à l'Université Rutgers où il enseigne jusqu'en 1963.

1961 marque le début de ses premières peintures pop et l'année suivante celle de sa première exposition importante qui eut lieu à la galerie Léo Castelli de New York. À partir de 1964, il se consacre entièrement à la peinture et en 1967 eut lieu la première rétrospective de ses oeuvres au Pasadena Art Museum, exposition reprise à la Tate Gallery de Londres en 1968. En 1969 le Solomon R. Guggenheim Museum lui consacre une exposition de ses oeuvres à partir de 1961. En 1970, Lichtenstein peint les quatre grandes murales pour la Faculté de médecine de l'Université de Dusseldorf en Allemagne et est élu à l'Académie américaine des arts et des sciences.

Au cours des années 70, de nombreuses expositions particulières lui sont consacrées aux États-Unis et à l'étranger. En 1975, une importante exposition de dessins fut présentée au Centre National d'Art Contemporain à Paris.

Aux États-Unis peut-être encore plus qu'ailleurs, la période de l'après-guerre amena une transformation accélérée des modes de pensée dans plusieurs secteurs.

Dans le domaine artistique, les mouvements se succédèrent à un rythme rapide, chacun revendiquant le statut d'avant-garde. La génération d'artistes qui suivit celle des Expressionnistes abstraits détourna son intérêt du principe de l'abstraction pour s'orienter dans différentes directions où le facteur social, dans toute son actualité, s'intégrait au concept artistique.

Suivant le sentier dadaïste dans une certaine mesure et influencé par l'esprit de John Cage pour qui il ne devait pas exister de frontière entre l'art et la vie, Rauschenberg d'abord proposa des «combinés» dans lesquels il incorporait des déchets de la vie quotidienne à l'image peinte. Ces matériaux (papiers déchirés, journaux froissés, photographies, cartes postales, clous rouillés, cordes, lambeaux d'étoffe etc.) n'avaient aucune valeur esthétique propre et leur utilisation dans des oeuvres d'art provoqua un important débat public sur la nature de

l'art moderne. De cette remise en question fondamentale naquit un mouvement turbulent, le Pop Art, dont la plupart des partisans marquèrent leur dissidence avec la subjectivité de l'abstraction et avec l'idée d'art «sacralisant».

Les artistes Pop peignaient ce qu'ils voyaient autour d'eux, soit la réalité immédiate de leur environnement, reconnaissant à la fois le matérialisme, le vide spirituel, l'omniprésence de la sexualité, l'hygiène abusive et le luxe inscrits comme valeurs dans toutes les formes d'imagerie dite populaire de l'opulente Amérique.

Roy Lichtenstein a contribué à l'apparition de ce mouvement et est resté l'un de ses principaux représentants. Il incorpora notamment dans ses oeuvres des images issues des médias publicitaires, de la bande dessinée, du dessin animé, et introduisit par ce biais certaines obsessions propres à la société américaine. Cette utilisation d'une imagerie courante, au début des années '60, implanta l'idée d'un rapprochement entre l'artiste et la société.

Ses sujets figuratifs sont traités, avec un certain détachement toutefois, comme véhicule de violentes émotions et comme modèle formel basé sur de solides assises picturales. Il a en commun avec l'Abstraction post-picturale un penchant pour les grands formats, le trait dépersonnalisé, les formes en aplats sur des

champs colorés, la composition serrée ainsi qu'un éclatement des formes hors des limites du cadre.

La composition est souvent organisée en plaçant l'image agrandie au centre du tableau, sur un fond uniforme ou tramé. La qualité essentiellement graphique de son dessin le rapproche de la technique de l'illustration. Même si les formes sont peintes, les coups de pinceau disparaissent du motif pour effacer toute trace de traitement manuel et se rapprocher le plus possible des méthodes de production industrielle. Lorsque la couleur est appliquée, souvent à travers un écran perforé, c'est une teinte unique qui remplit chaque région cloisonnée par une ligne qui est grossie jusqu'à devenir une forme en elle-même. La relation des éléments formels au rectangle du tableau souligne la tension entre la bidimensionnalité de la toile et l'espace illusoire créé par le sujet. Il a recours à un vocabulaire pictural qui rejette toute intervention essentiellement manuelle telle les nuances chromatiques, la gestualité et la calligraphie exploitées dans les années '50, au profit d'un traitement «industrialisé» où les surfaces sont composées d'aplats de couleurs primaires éclatantes, de motifs réguliers et symétriques. Il affirme lui-même au sujet de son approche: «Nous pensons que la génération précédente cherchait à atteindre son subconscient alors que les artistes Pop cherchent à se distancier de leur oeuvre. Je veux que mon oeuvre ait l'air programmée ou imper-

sonnelle, mais je ne pense pas que je suis moi-même impersonnel pendant que je l'exécute...» (1) Si les coups de crayon sont exceptionnellement apparents dans le remplissage des formes de l'oeuvre **Brushstrokes**, c'est sans doute parce qu'elle tient lieu d'étape intermédiaire entre deux états de réalisation.

Au cours de l'année 1964, les oeuvres de Lichtenstein deviennent de plus en plus abstraites. Il a beaucoup recours aux paysages et aux temples grecs dans ses sujets puis, surtout en 1965-66, il réalise des coups de pinceau et des «splashings» le plus souvent sur fond tramé. La murale **Brushstrokes**, bien que plus tardive, relève de cette technique. Dans cette dernière série interprétée comme un pastiche publicitaire de la peinture gestuelle, il ironise consciemment par le fait d'aplatir la forme (le coup de pinceau) et la matière qui adhère ha-

bituellement le mieux à la toile (la peinture), les représentants en suspension dans l'espace: il fait flotter librement le signe sur le fond. Dans le livre **Roy Lichtenstein** publié par John Coplans en 1972, cet ensemble d'oeuvres est décrit de la façon suivante: «Coups de pinceau (1965-66). Cette série diversifiée de peintures est la représentation classique d'une démarche expressionniste. Sa technique du coup de pinceau donne une image globale nouvelle. Elle consiste à répandre sur acétate une épaisse couche de peinture Magna noire, à la laisser se contracter puis sécher sur la surface étanche et enfin, à superposer ces feuilles d'acétates jusqu'à l'obtention d'une composition satisfaisante qui est alors projetée sur un canevas et redessinée...» (2).

Quant à l'utilisation de la trame dans son oeuvre, on peut la qualifier de technique transformé en style, elle

constitue en effet une réévaluation artistique d'un procédé de reproduction industriel utilisé dans l'art commercial. La distance ainsi créée entre la notion d'impression et celle de peinture souligne encore davantage la dichotomie entre la technique et le style. En d'autres termes, la trame est à la peinture de Lichtenstein ce que les coups de pinceau représentent pour les Expressionnistes abstraits, c'est-à-dire «an image of process».

Jouant sur le thème de l'illusion opposée à la réalité, Lichtenstein cherche dans sa peinture à unifier, c'est-à-dire à généraliser, réduire et simplifier ses sujets plutôt qu'à les décrire.

1. Lucy R. Lippard, **Pop Art**, Fernand Hazan éd., Paris 1969, p. 86.
2. John Coplans éd., **Roy Lichtenstein**, Praeger, New York 1972, pp. 44-45 (traduction Musée d'art contemporain)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Abadie, Daniel, «Lichtenstein», Centre national d'art contemporain, 1975.
- Alloway, Lawrence, «Roy Lichtenstein's Period Style», Arts Magazine, sept-oct. 1967, pp. 34-29.
- Boatto, Alberto, et Falzoni, Giordano, éd., «Roy Lichtenstein», Rome Fantazario, 1966
- Coplans, John, éd., «Roy Lichtenstein», New York, Praeger, 1972.
- Waldman, Diane, «Roy Lichtenstein», catalogue, New York Solomon R. Guggenheim Museum, 1969.
- Waldman, Diane, «Roy Lichtenstein», New York, Harry N. Abrams, 1971.
- Waldman, Diane, «Roy Lichtenstein: Drawings and Prints», New York, Chelsea House, non daté.
- Waldman, Diane, «Roy Lichtenstein», Thames and Hudson, London 1971.
- Notes historiques, biographiques et bibliographiques recueillies par Paulette Gagnon, Conservatrice à la collection permanente; texte de Yolande Racine, Conservatrice adjointe au Service des expositions.

Autour de la société d'art contemporain, suite de la page 3

réalisme social américain et à celle des régionalismes canadiens: le même éparpillement géographique, le même accent de la figuration les rapprochent cette fois. L'art des années quarante est présenté dans les deux cas comme un art d'exploration et de découvertes: emprise (ou reprise) de l'abstraction. Puis les «fifties» triompheraient...

Portraits de femmes en noir: contraste de fond

Outre le fait de son importance dans l'histoire de l'art canadien, l'exposition **Peinture canadienne** nous aura donc retenus par certains écarts et coïncidences de parcours avec le projet d'une exposition sur la S.A.C.: une décennie discutant un lieu marqué (par l'art) à partir d'un lieu marqué (par autre chose); Ottawa, centre politique-/Edmonton, centre économique de l'actuelle «décennie» canadienne. De plus, C. Hill avait, en accord avec le «projet» de Russel Harper, esquissé la tendance des années quarante: un déménagement de l'art «progressiste» à Montréal, un dégagement vers une conception plus internationaliste par rapport aux régionalismes antérieurs.

Le programme du travail à venir sur la S.A.C. semblait tracé, ce serait l'histoire de ces déplacements.

Or, ce n'est pas sans humour et finesse que le catalogue d'Edmonton s'inscrit à la suite de **Peinture canadienne** par un réseau de similarités au niveau du caractère d'imprimerie de la «grille» de composition et, surtout, de la couverture. À l'**Autoportrait** de Paraskeva Clark (1933), vêtue en noir, succède un portrait de **Madame Gagnon**, en noir aussi, par Paul-Émile Borduas, ce dernier appelant le regard par la façon dramatique dont il se détache de la couverture glacée noire qui a remplacé celle, blanche et mate, de **Peinture canadienne...** Dans le même esprit, **Rose (aNude)** de John Lyman répond, comme première reproduction couleur du catalogue de la S.A.C., à **Femme Brune** de Prudence Heward dans l'ouvrage de Charles Hill. Il y a là plus qu'un hasard bête: une utilisation du thème comme référence à Montréal. (Charles Hill a souligné la prédominance, dès les années trente, de la représentation de la figure humaine, à Montréal, par rapport au reste

du Canada où, notamment, la résistance au nu persiste assez tardivement. On peut attribuer cette «marque» de la thématique montréalaise à un rejet des connotations du paysage au Canada mais plus certainement à un intérêt nouveau pour l'étude du volume et de la structure.)⁸

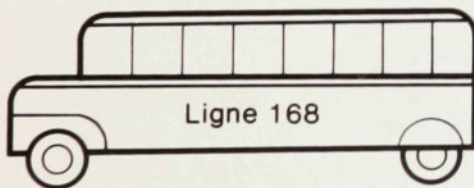
Chris Varley est conscient du contexte où se situe son travail. Par rapport à l'ouvrage de Charles Hill, son catalogue est autant une démarque qu'une suite. Son éloignement du «centre» politique lui permet de limiter son objet d'étude: plus que les années quarante, ce sera Montréal, Montréal pour les années quarante dans un rapport métonymique. Regard d'une région sur une région, d'une marge à l'autre. On ne se promènera pas. Voilà que l'histoire de l'art-marathon, cette obsession du millage, du «tout couvrir», est en veilleuse **précisément** à cause d'un facteur géographique: une distance, un écart. Cet écart fonde le texte, son ton volontairement distancié. Ce catalogue ne **raconte** pas l'histoire du déplacement annoncé dans **Peinture canadienne** parce qu'il

en parle: je veux dire qu'il parle (des années quarante) à **partir** d'un déplacement similaire, celui que l'art canadien des années cinquante amorcera peu à peu vers l'ouest selon la logique narrative de l'histoire-géographique de l'art au Canada.

Johanne Lamoureux

* souligné par moi

1. Publiée en annexe dans VARLEY, Christopher. **The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain**. Edmonton Art Gallery, 1980. p. 39.
2. **Ibid.**, p. 5.
3. «Derniers mots» de Roland Barthes dans **Leçon**, Seuil, Paris, 1978, p. 46. Cités par Christopher Varley en entretien le 7 janvier 1980.
4. BARTHES, Roland. **Roland Barthes par lui-même**. Seuil, Paris, 1975, p. 47.
5. HILL, Charles. **Peinture canadienne des années trente**, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1975, p. 9.
6. **Ibid.**, p. 116.
7. HARPER, Russel. **La Peinture au Canada des origines à nos jours**. University of Toronto Press et Les Presses de l'Université Laval, 1966.
8. HILL, Charles. **Ibid.**, pp. 39 et 93.



Service d'autobus pour se rendre au Musée d'art contemporain

Samedi et dimanche (autobus du musée)

Toutes les heures (sauf midi) à partir de la Station McGill

En semaine; du lundi au vendredi:

Service aux 15 minutes

Heures d'affluence (entre 6:15 et 9:00 15:15 et 18:00)

Service aux 30 minutes

Périodes calmes (entre 9:00 et 15:00)

Thème: Montréal et les arts
Environnements — constat de l'art — art et histoire
domaine musical — 7e art — événements —
l'art dans la vie — espaces canadiens —
Une nouvelle chronique: Acquisitions récentes des Musées.

vie des arts
373, RUE SAINT-PAUL OUEST
MONTRÉAL, P.Q.
H2Y 2A7
TÉL: 282-0205
NUMÉRO 104
HIVER 82

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.



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, Manon Blanchette, France Gascon

Dépôt légal — 4ème trimestre 1981
Bibliothèque nationale du Québec
ISSN: 0382-5124

EXPOSITIONS:

17 septembre - 1er novembre

Le dessin de la jeune peinture

Cette exposition est consacrée à la production dessinée (oeuvres sur papier) de la nouvelle peinture québécoise, celle qui est apparue dans les années soixante-dix et les a marquées. Les peintres ici réunis sont: Denis Asselin, Luc Béland, Louis Comtois, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Christian Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek et Louise Robert. Chaque peintre est représenté par trois oeuvres qui offrent en raccourci un aperçu de la démarche de chacun entre 1975 et 1981.

L'exposition a été organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain. Un catalogue illustré accompagne l'exposition.

17 septembre - 1er novembre

George Rickey, sculptures mobiles

Sculpteur américain, George Rickey s'intéresse au mouvement. Il dit: "Je me retrouve constamment en rapport avec cet ancien principe, le pendule, dont les mouvements dans le temps et l'espace sont un compromis entre l'attachement et la liberté."

Sculptures mobiles, dessins cinétiques. L'exposition, organisée par le Musée d'art contemporain, aura un caractère rétrospectif puisqu'elle comprendra des sculptures et des dessins réalisés au cours des quinze dernières années et montrera les différents aspects de l'apport de George Rickey à l'art cinétique.

Un catalogue illustré accompagne l'exposition.

24 septembre - 8 novembre

Jacques Hurtubise

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une rétrospective, l'exposition présente une vue d'ensemble importante de la production picturale de Jacques Hurtubise depuis vingt ans. L'accent y est mis sur son oeuvre des trois dernières années: la présence de tableaux plus anciens veut simplement permettre d'établir des relations pertinentes avec les oeuvres récentes. L'exposition est organisée par la Vancouver Art Gallery.

Un catalogue illustré accompagne l'exposition.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

Jusqu'au 13 octobre

Claude Tousignant: Esquisses des dyptiques 1978-1980

Centre culturel Stewart Hall, Pointe-Claire

Jusqu'au 15 octobre

Dix ans de propositions géométriques

Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante,

Jusqu'au 17 octobre

Tapisseries québécoises

TACC (Theatre and Arts Community Centre), North Bay, On-

1er octobre - 31 octobre

La photographie depuis 1940

Musée François-Pilote, La Pocatière

octobre - 15 novembre

Aspects de la photographie québécoise contemporaine

Centre national d'exposition de Jonquière, Jonquière

15 octobre - 15 novembre

Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel

Galerie du Centre culturel Yvonne-L. Bombardier, Valcourt

ANIMATION ET ÉDUCATION

du jeudi
24 septembre
au dimanche
8 novembre

Diaporama sur l'oeuvre de JACQUES HURTUBISE

Le document, présenté dans le cadre de l'exposition "Jacques Hurtubise," illustre l'évolution de l'artiste depuis sa sortie de l'École des Beaux-Arts de Montréal (1960) jusqu'à la période actuelle.

du jeudi 8
au lundi 12

Le premier FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART à Montréal

Le FIFA se propose de promouvoir la production de films sur l'art et compte souligner l'apport des professionnels qui, par la nature artistique de leur travail, contribuent au perfectionnement de l'art cinématographique.

Le festival est compétitif et les séances sont gratuites. Il se déroulera à la salle Saint-Sulpice de la Bibliothèque nationale du Québec.

Dans le cadre du FIFA plusieurs événements se tiendront à la Bibliothèque nationale du Québec et au Musée d'art contemporain.

du jeudi 8
au lundi 12

Au foyer de la salle Saint-Sulpice se tiendra une exposition d'affiches réalisées lors d'expositions internationales tenues au Musée d'art contemporain, et au Musée du Québec.

À la galerie de la salle Saint-Sulpice se tiendra une exposition de photographies tirées de SPLASH. Trace picturale de l'automatisme urbain, ce film a été réalisé par Georges Léonard et Claude Laflamme. SPLASH a été sélectionné pour être présenté en première mondiale au FIFA.

du jeudi 8
au dimanche 11

Au studio du Musée d'art contemporain, l'Office national du film présentera une série de dessins qui ont servi à la réalisation du film PREMIERS JOURS de Clorinda Warny.

Une entrevue sur vidéo de Clorinda Warny par Lina Gagnon sera présentée (20 min.).

Une série de dessins qui ont servi à la réalisation du film "l'âge de chaise" de Jean-Thomas Bédard sera aussi exposée.

Projections de films de l'ONF

du vendredi 9
au dimanche 11
à 14 h et 16 h

- ZEA, 1981; coul., 5 min. 38 sec.
réal.: André Leduc et Jean-Jacques Leduc
- UNE HISTOIRE COMME UNE AUTRE, 1981; coul.
3 min. 12 sec.
réal.: Paul Driessen
- LES NAUFRAGES DU QUARTIER, 1981; n/b;
12 min. 18 sec.
réal.: Bernard Longpré
- LA PLAGES, 1978; coul., 3 min. 18 sec.
réal.: Suzanne Gervais
- LUNA LUNA, 1981; coul., 12 min. 33 sec.
réal.: Viviane Elnécavé
- L'ÂGE DE CHAISE, 1978; coul., 13 min. 28 sec.
réal.: Jean-Thomas Bédard
- PREMIERS JOURS, 1980; coul., 8 min. 40 sec.
film posthume de Clorinda Warny complété par Suzanne Gervais et Lina Gagnon.

dimanche 11
à 15 h

Rencontre avec trois des réalisateurs des films mentionnés ci-haut: SUZANNE GERVAIS, JEAN-THOMAS BÉDARD et LINA GAGNON.

dimanche 18
à 14 h 30

LA CHARGE DU DESSIN DANS LA "JEUNE PEINTURE"

Conférence de LAURIER LACROIX dans le cadre de l'exposition *Le dessin de la jeune peinture*. Monsieur Lacroix est professeur d'histoire de l'art à l'Université Concordia et co-rédacteur des *Annales d'histoire de l'art canadien*.