

BROKEN MUSIC UNE EXPOSITION EN DEVENIR

URSULA BLOCK

AU DÉBUT, DANS L'ESPACE restreint de gelbe MUSIK à Berlin, je n'ai exposé que quelques œuvres essentielles. Puis les dimensions plus vastes de la galerie Vorsetzen à Hambourg m'ont permis de présenter des aspects plus variés du concept de «disque d'art.»

Par «disques d'art», j'entendais des œuvres d'artistes ayant le disque comme sujet et comme matériau.

L'exposition fut ensuite présentée à la daadgalerie de Berlin où elle était accompagnée d'un catalogue. Je lui avais donné un nouveau titre, **BROKEN MUSIC**, emprunté à Milan Knizak: «En 1965, j'ai commencé à détruire des disques en les rayant, en y perçant des trous ou en les brisant. Je les faisais tourner interminablement (ce qui était fatal à l'aiguille et souvent aussi au tourne-disque) jusqu'à créer une musique entièrement nouvelle: imprévisible, énervante et agressive. Certaines compositions duraient une seconde, d'autres avaient une durée presque infinie (comme quand l'aiguille restait bloquée dans un sillon et répétait indéfiniment la même phrase). J'ai poussé ce système encore plus loin. Je me suis mis à coller du ruban adhésif sur les disques, à les peindre, à les brûler, à les découper, à recoller ensemble des morceaux de disques différents, etc., afin d'obtenir la plus grande variété possible de sons.»

«Je n'étais pas attiré par une quelconque musique déjà existante — je dus donc faire ma propre musique», disait Jean Dubuffet. Et il la «fit» en ayant recours aux moyens techniques les plus simples qu'il décrit ainsi: «Constituée dès lors en atelier de musique une pièce de ma maison, j'entrepris, dans les intervalles de mes réunions avec Asger Jorn, de faire à moi seul l'orchestre, recourant tour à tour à tous mes instruments (une bonne cinquantaine) et par le moyen, que permet le magnétophone, des *surimpressions*, c'est-à-dire de jouer les parties successivement sur une même bande qui restituée ensuite le tout ensemble simultanément. J'opérais par petits fragments, effaçant et recommençant les séquences mauvaises et organisant à l'aide de ciseaux et de papier collant, des coupures, des soudures et des assemblages.»

Outre Knizak et Dubuffet, des artistes comme Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Duchamp, John Cage, Nam June Paik, Lawrence Weiner et, chez les jeunes, Christian Marclay et Piotr Nathan, occupent le premier plan dans la création artistique sur le thème du disque. Notre exposition tente de définir leurs positions et, dans la mesure du possible, de retrouver leurs racines historiques.

Elle présente des œuvres originales de Knizak, Marclay et Boyd Rice parmi beaucoup d'autres. Ces artistes ont suivi les traces théoriques et pratiques de Moholy-Nagy qui prétendait graver ses propres compositions directement sur des disques vierges. «Je proposais de transformer le phonographe d'instrument de reproduction en instrument de production de façon que, sur un flan de disque sans informations acoustiques, le phénomène acoustique se produise de lui-même en gravant les sillons nécessaires.»

Quelques disques de l'exposition fonctionnent simplement comme souvenirs ou documents acoustiques, comme par exemple chez Schwitters, Yves Klein, Allan Kaprow, Wolf Vostell, ou encore avec les divers enregistrements de *selten geborte Musik* («musique qu'on écoute rarement»). D'autres disques-objets jouent sur les mots: ainsi la *Schall-Platte* (littéralement «son-disque», c'est-à-dire «disque» en allemand) de Tomas Schmit; le *45 tours extrait d'un microsillon* de Claus Bohmler; ou encore *Liszten!* (jeu de mots sur Liszt et l'anglais *Listen*) de Stuart Sherman, disque formé moitié microsillon, moitié partition.

Une installation de John Cage intitulée *33 1/3* met en œuvre 12 tourne-disques et une centaine de disques (tous différents, mais sous la même étiquette). Les visiteurs de l'exposition sont invités à jouer les compositeurs: en faisant tourner simultanément des disques sur les tourne-disques, ils créent en permanence quelque chose de nouveau et d'inattendu. «Bien que les gens pensent pouvoir se servir des disques comme s'il s'agissait de musique vivante, explique John Cage, il leur faudra bien comprendre qu'ils doivent les utiliser comme des *disques*. Et la musique nous apprend, dirais-je, que l'utilisation que nous faisons des choses est créatrice si elle est



**Künstlerschallplatten
Artists' Records
gelbe MUSIK, Berlin, 1986**

**Künstlerschallplatten
Artists' Records
Galerie Vorsetzen,
Hambourg, 1987**

**Broken Music
daadgalerie, Berlin, 1989**

**Broken Music
Autour du disque
Le Magasin, Grenoble, 1989**

**Broken Music
Artists' Records
Exposition satellite de
la VIII^e Biennale
de Sydney à la galerie
Ivan Dougherty, 1990**

**Broken Music
Musée d'art contemporain
de Montréal, 1990**

GAUCHE: Milan Knizak.
Destroyed Music,
1963-1979.
Photo: Werner Zellien.
DROITE: Nam June Paik.
Random Access,
détail, 1963-1982.
Disques et tourne-disques
Photo: Margret Nissen.

Giverny, le temps mauve de Suzanne Giroux

contempler l'histoire... au-delà de la modernité

DANIEL CARRIÈRE

C'EST À PARTIR de la peinture figurative et des révélations de son enseignement que Suzanne Giroux aborde, aujourd'hui, en vidéo, l'œuvre de Monet et les assises de la modernité.

Fondatrice du département d'arts plastiques du Séminaire de St-Georges de Beauce, au milieu des années 80, Suzanne Giroux reçoit en 1986 un diplôme d'études avancées en esthétique, à la Sorbonne, après avoir obtenu une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Elle enseigne notamment la démarche créatrice à l'UQAM jusqu'en 1988, et est présentement en rédaction de thèse de doctorat à la Sorbonne, sous la direction de monsieur René Passeron.

Revisiter le modèle, sa première exposition présentée à la galerie de P.R.I.M. Vidéo, en mars 1989, reprenait fidèlement les compositions de Goya et de Matisse; les tissus, les femmes nues, sveltes, au regard sombre, et plongeait déjà, timidement peut-être, dans les miroitements hypnotiques de l'impressionnisme. L'exposition connut un franc succès, et l'artiste, un rayonnement inattendu.

La conclusion de cette expérience en vidéo, qui réussit à créer l'illusion du tableau traditionnel par une installation occultant la technologie sans, toutefois, la nier complètement, était fascinante: entre les trois millions et quelques points lumineux de l'écran cathodique et le pointillisme des néo-impressionnistes il n'y avait qu'un pas à franchir (aisément) en regardant miroiter, pour ceux qui s'en souviennent, la rivière où se mirait *L'Odalisque au bain*.

Avec *Giverny, le temps mauve*, au miroir de l'esprit, si cher à Monet, s'est substitué l'écran de l'âme. Les vidéopeintures de grand format (voire des écrans géants) de Suzanne Giroux — deux barques,



EN HAUT: Suzanne Giroux. *Étang et pont japonais*, 1990. Projection vidéo. Photo: Denis Farley.
EN BAS: Suzanne Giroux. *Pont japonais No 4*, 1989. Projection vidéo. Photo: Denis Farley.

trois étangs et trois nymphéas — sont encore plus immobiles que la peinture, et plus animées que la vidéo. Elles bousculent la frontière fragile entre les pigments et les ions... et remettent en question notre rapport à l'imaginaire, à l'abstrait.

Elle a traité les sujets de Giverny avec la sanction du discours sur l'histoire de l'art, certes, mais elle a surtout été puiser dans une esthétique qui vint jadis chambouler notre conception de la beauté, tout à coup subjective, tout à coup impénétrable.

«Je joue consciemment sur la beauté, explique-t-elle, mais pour *Giverny* il m'a fallu plus de «culot», si j'ose dire, parce que ça devient encore plus beau. Je pense qu'après Clemente et com-

pagnie, après la phase de déprime des dernières années, les gens sont prêts à voir des choses belles. Je le fais un peu par provocation — «Vous voulez du beau, et bien, en voilà!» — c'est un aspect de mon travail.»

«Je ne suis pas allée chez Monet parce que c'était n'importe quel jardin. J'y allais pour la référence, la citation. Grâce à ma caméra, grâce à la façon dont je travaille, j'ai la certitude d'aller chercher, plusieurs années plus tard, les fondements de la modernité. Je transpose des éléments de la modernité dans notre monde, dans notre époque.»

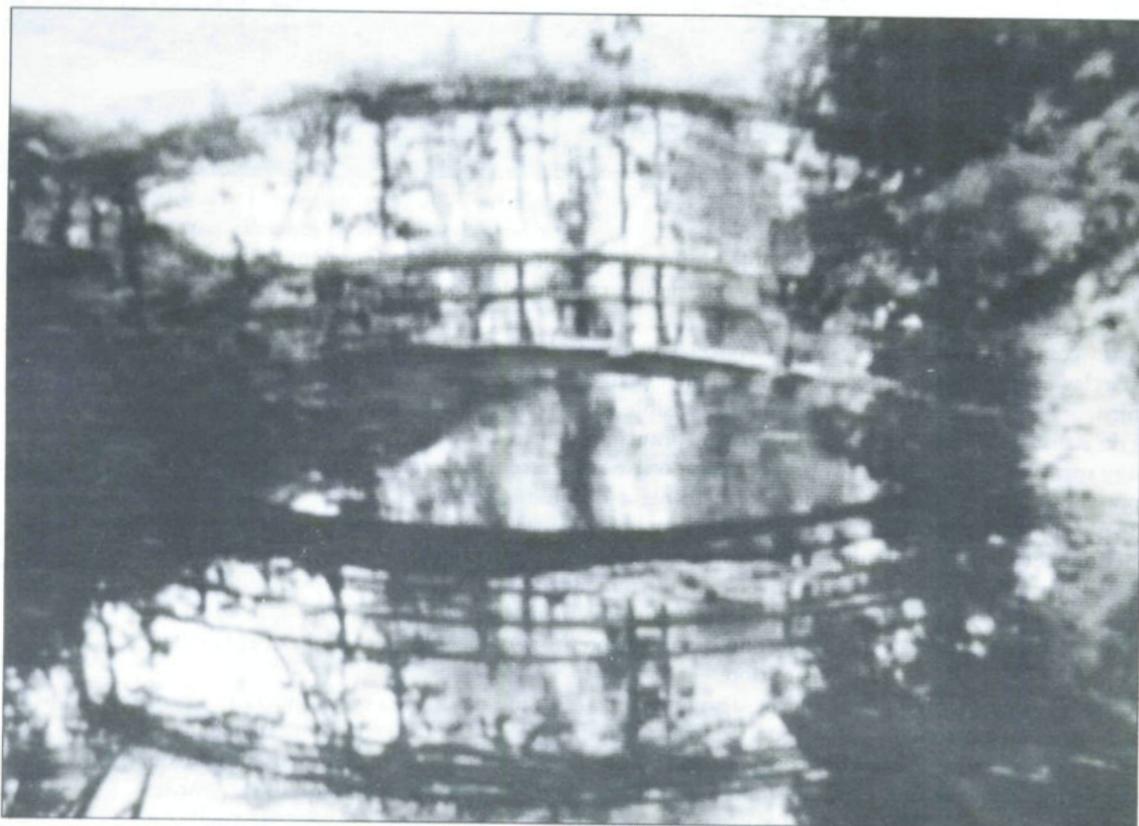
Fidèle à ses préoccupations originales, en premier lieu, c'est toujours de la mise en représentation dont il est question, une

mise en représentation où les visiteurs, qui n'auront jamais l'œuvre sous les yeux, puisqu'elle se déroule devant eux en temps réel,

Avec *Giverny, le temps mauve*, au miroir de l'esprit, si cher à Monet, s'est substitué l'écran de l'âme.

sont seuls responsables de sa réalité. Travail sur la lumière, poursuivi ensuite par les éclats épars du soleil, les contours évanescents des objets et leur dissolution dans le jour qui s'éteint.

Daniel Carrière est rédacteur en chef de la revue Etc Montréal, il écrit sur l'art vidéo depuis 1986, pour Le Devoir et la revue de cinéma Ciné-bulles, principalement. Il est aussi l'auteur de biographies de cinéastes s'adressant aux adolescents.



LE TRAVAIL AVEC LE DISQUE et le tourne-disque dans le champ des arts visuels depuis 1975. J'ai réalisé plusieurs performances et installations à cet égard, interrogeant la relation son-image et mettant en situation l'histoire de l'art et de la musique avec diverses composantes (et des musiciens en direct aussi, à l'occasion) en privilégiant toujours cet outil de base, le tourne-disque (une porte d'entrée dans le travail et un lieu commun pour tout le monde puisque tout un chacun possède des disques et un tourne-disque à la maison, enfants comme adultes et dans toutes les couches de la société).

Le tourne-disque est un objet clé de la modernité, au même titre que l'appareil-photo et la caméra, et son influence sur les artistes de toutes les catégories d'expression a été et reste considérable depuis le début du XX^e siècle. Le tourne-disque aurait été l'équivalent à l'origine, selon Jacques Perriault, de la «chambre noire» pour le son (cf. *Mémoires de l'ombre et du son*, Flammarion, 1981). Son utilisation a de fait façonné en profondeur la sensibilité moderne, l'imaginaire collectif contemporain.

La présente exposition parle à sa manière (non didactique) de l'évolution du disque vinyle et du tourne-disque au XX^e siècle (ce dernier en tant que petit théâtre visuel du son) et de leur disparition éventuelle en cette fin de siècle avec l'avènement du lecteur compact (cette nouvelle technologie étant elle-même susceptible de devenir désuète au profit d'un autre appareil plus sophistiqué dans l'avenir, et ainsi de suite). Le XX^e siècle aura donc été le siècle du tourne-disque et du son-objet, de la musique-objet, une nouvelle matière brute à utiliser différemment pour réinventer l'univers.

Dans cette exposition, je présente une quinzaine de nouvelles pièces de dimensions diverses, plus petites pour la plupart et plus dépouillées si l'on veut, par rapport à mes installations habituelles. Les matériaux de base comprennent une variété d'appareils (du phonographe à cylindre d'Edison au gramophone de Berliner et aux plateaux plus actuels), des disques de toutes catégories (du 78 tours au compact) et divers objets et instruments en situation.

Il n'y a pas de son dans l'exposition, pas de mouvement, pas de texte, pas de tracé. Tout est au sol et tout opère en silence, tout parle du son en silence. Ce qui est particulier cette fois-ci, c'est que le sujet de cette exposition est le médium lui-même, le disque et le tourne-disque, alors qu'auparavant, les thèmes initiaux étaient souvent extérieurs au médium (Ives, Rouseau, Debussy et Beckett par exemple) et avaient recours au tourne-disque comme à un tremplin pour les investir sans en faire pour autant le sujet premier de l'investigation.

Cela dit, certaines pièces évoqueront quand même à nouveau des personnages dans cette exposition mais en partant du tourne-disque et du disque, de ce qu'ils suggèrent et non l'inverse. Ce sera le cas d'Emile Berliner par exemple, l'inventeur du disque qui vécut à Montréal au début du siècle, des peintres Robert et Sonia Delaunay et de leur fils Charles (le premier discographe de l'histoire du jazz), sinon de l'artiste Robert Smithson réinterprété par le biais du tourne-disque et enfin du célèbre ténor Enrico Caruso (la première superstar, dès 1902, de l'industrie naissante du disque).

Enfin, une série de «natures mortes au tourne-disque» complétera ce panorama de même que la création d'une pochette de disque accessible au public pour accompagner un disque imaginaire réunissant le poète sonore Claude Gauvreau et le compositeur Pierre Mercure (éditions Musée d'art contemporain de Montréal). Le disque (ou sa pochette dans ce cas-ci) est comme une petite installation portative qui voyage facilement, comme une lettre à la poste, un concept sonore quelconque expédié dans l'univers pour communiquer avec d'autres individus.

De fait, le tourne-disque a permis concrètement de reconstituer en partie chez soi, à distance, notre planète, la terre, grâce à l'accessibilité de plus en plus grande, depuis le début du XX^e siècle, des musiques du monde, des cinq continents et de toutes catégories. Chez certains musiciens, par ailleurs, ces musiques ont ensuite suscité l'invention de nouvelles musiques et le disque et le tourne-disque eux-mêmes (de même que le lecteur compact aujourd'hui) sont devenus avec le temps des instruments de musique à part entière (qui ne font plus que reproduire le son passé mais servent à produire désormais une autre musique en direct suivant des modes d'utilisation inédits par rapport à leur fonction d'origine). Ils contribuent donc aussi à la fabrique d'une nouvelle écoute.

Dans le même esprit, mon travail de performance et d'installation participe à sa façon de deux types d'écoute complémentaires, l'écoute sonore (renouvelée, in situ) et l'écoute visuelle en contrepartie, suivant la mise en place d'un dispositif qui donne à voir le son, à lire le disque, à écouter l'exposition.



Expositions

Disques et tourne-disques

RAYMOND
GERVAIS

Raymond Gervais. *Disques noirs*, 1990.
13 tourne-disques, 13 platines noires,
photographie, 5,48 x 2,74 m. Photo: Louis Lussier.

Les travaux récents de Raymond Gervais seront présentés au Musée à partir du 4 novembre.

expressive; par conséquent, la seule chose vivante qu'on puisse faire avec un disque, c'est de l'utiliser pour en faire quelque chose qu'il n'est pas. Si par exemple on pouvait faire un autre morceau de musique avec un disque, y compris un enregistrement des bruits ambiants et d'autres instruments de musique, ça me paraîtrait intéressant...»

Avec sa sculpture sonore *Random Access* (surnommée *Brosse à disques*), Nam June Paik donne

BROKEN MUSIC

(Suite)

aux visiteurs l'occasion de «composer» librement, en promenant un bras de lecture détachable sur les disques.

Il existe une confrontation constante entre le visuel et l'acoustique dès que le médium et l'instrument convergent pour «sculpter un bruit/son», transférant ainsi le son dans une forme plastique. Inversement, l'utilisation de sons «figés» et préformés comme matériau plastique, c'est «le temps dans sa fugacité, s'éternisant en musique assourdie» (Adorno).

Ben Vautier utilise le disque comme élément acoustique pour composer une sculpture. Christian Marclay pose un tapis de disques sur le plancher, ce qui paralyse certains visiteurs (qui pourtant n'hésitaient pas à jouer avec Cage et Paik) qui n'osent entrer dans la pièce: le réflexe conditionné de ne laisser aucune trace sur un disque est trop fort. Piotr Nathan couvre les murs de centaines de *Flocons de neige* découpés dans des disques.

Claus Bohmler nous présente sa collection de disques dans un vidéo filmé avec un unique plan fixe, alors que ce médium est normalement celui de l'action. En hommage à Tim Wilson, qui est capable de «lire» les sillons d'un disque, KP Brehmer illustre des signaux acoustiques dans un dessin.

Une vitrine remplie d'objets curieux illustre la fascination exercée par le disque sur l'art populaire. Dans un article sur *Broken Music*, un critique de Sydney, Peter Cochrane, écrit: «...c'est un mélange d'étrange, de merveilleux et de bizarre. Cette dernière catégorie étant représentée par une vitrine comprenant, entre autres objets: des boîtes de nourriture pour chat accompagnées d'un disque en plastique de deux minutes et demie pour enfants, un râtelier contenant quinze 45 tours carbonisés qui ressemblent à des toasts brûlés, des disques en chocolat pour ces tête-à-tête amoureux qui nous font fondre de tendresse.»

L'exposition présente aussi des pochettes de disque conçues par des artistes comme des œuvres d'art à part entière. La liste de leurs auteurs est un véritable gotha de l'art du XX^e siècle. À Montréal, cette liste comprendra les noms de plusieurs artistes québécois et canadiens. Des installations spéciales, notamment de Raymond Gervais, compléteront l'exposition.

Ursula Block est co-conservatrice de l'exposition *Broken Music*, produite en Allemagne. Elle sera présente à la clôture de l'exposition au Musée le 10 février 1991.

GUIDO MOLINARI

considérations rétrospectives

JAMES D.

CAMPBELL

LES ANNÉES 50 ont vu surgir de façon inopinée à Montréal un peintre dont l'œuvre devait faire date dans l'histoire de la peinture canadienne. Les exceptionnelles qualités propres à cette œuvre, jointes au talent polémique et à la virulence des positions théoriques de son auteur, lui garantissaient une ascension rapide au firmament de l'art contemporain. Dès 1952, ce peintre produisait une série de tableaux peints dans le noir — plus tard, il devait le faire les yeux bandés —, initiative exemplaire dont l'extrême anarchie créatrice fut très admirée. Comme beaucoup de lecteurs l'ont déjà deviné, ce peintre s'appelle Guido Molinari.

Dès le départ, Molinari a ressenti la nécessité d'opérer une réelle radicalisation de la peinture. J'entends par là le rejet systématique et absolu de tous les principes et présupposés qui expliquent la faiblesse et l'archaïsme d'une grande partie de la peinture antérieure, y compris abstraite. Molinari est allé jusqu'au bout de cette radicalisation en l'accompa-

Nietzsche ainsi que les anarchistes russes et beaucoup de poésie. Ces lectures exercent une influence considérable non seulement sur sa pensée et sur son système de valeurs, mais aussi sur l'idée qu'il se fera bientôt du métier de peintre, à savoir que ce métier doit se définir en rupture complète avec le passé.

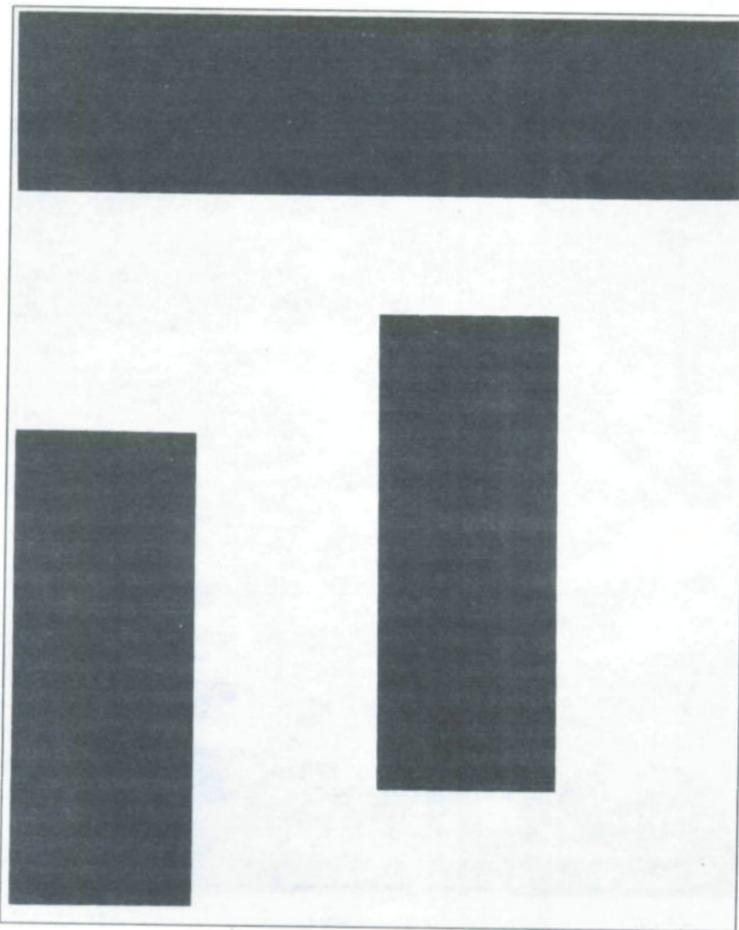
C'est pendant l'été 1951 que Molinari lit l'article fondateur de James John Sweeney publié par *Artnews* sous le titre de «Mondrian, the Dutch and *De Stijl*». Cet article cite des lettres écrites par Mondrian pendant les années 40, dans lesquelles il exprime ses interrogations les plus intimes sur la peinture. Molinari est immédiatement conquis par les idées de Mondrian. La distinction établie par ce dernier entre équilibre statique et équilibre dynamique lui paraît à la fois intellectuellement et intuitivement juste. L'exhortation de Mondrian à exploiter méthodiquement l'élément destructeur en peinture a une influence d'autant plus formatrice sur Molinari qu'elle flatte son naturel anarchiste. Molinari ne perd pas pour autant son esprit critique face à la théorie et à la pratique de Mondrian. Celui-ci, soutient-il, n'a pas réussi à éliminer complètement l'«énergie linéaire, pictoriale» de la ligne. En d'autres termes, il estime que Mondrian n'a pas poussé assez loin sa propre pratique de la destruction.

La première radicalisation de la peinture opérée par Molinari remonte à 1951, avec l'exécution d'*Émergence II* et des œuvres connexes dans son atelier de la rue Mentana à Montréal. Ces œuvres peintes dans le noir (comme d'ailleurs celles qu'il peindra plus tard avec un bandeau sur les yeux) sont restées aussi fraîches, originales, provocantes et absolues qu'au premier jour. Elles sont remarquables autant par la façon dont elles dénoncent les présupposés et le programme d'œuvres antérieures plus traditionnelles que par l'impensable dynamisme de leur volatile surface. Comme le souligne l'historien Robert Welsh, ces œuvres manifestent une volonté inédite de transcender la technique automatiste de l'improvisation spontanée en la poussant à l'extrême. De toute évidence, Molinari a repris à son compte l'invitation de Mondrian à détruire l'espace cubiste.

À l'automne 1951, alors que ses recherches personnelles sont déjà très avancées, Molinari s'inscrit à l'École d'art et de dessin du Musée des beaux-arts de Montréal, après avoir suivi un cours du soir donné par Marian Scott. Il reste inscrit à l'École jusqu'à la fin du deuxième semestre de 1952. Il s'intéresse de près à Paul-Émile

Borduas et aux automatistes québécois. Bien qu'il admire beaucoup Borduas, Molinari est l'un des premiers à remettre sérieusement en question sa démarche picturale et les fondements théoriques de l'automatisme. Pour être plus précis, il critique les vestiges d'illusionnisme encore présents dans l'art de Borduas. Il y voit un élément de faiblesse, un présupposé inutile et dépassé,

Pendant les années suivantes, Molinari se consacre entièrement à la peinture et au dessin. Ses œuvres sont montrées dans de nombreuses expositions. Il devient le chef de file indiscuté de l'école des plasticiens de Montréal, qui menace la suprématie des automatistes. En 1955, il publie un article important intitulé *L'Espace tachiste ou Situation de l'Automatisme*, dans lequel il établit d'in-



Guido Molinari. *Noir ascendant*, 1956-1967. Sérigraphie 8/90. 80,5 x 64 cm. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal.

hérité du cubisme et utilisé de façon non critique. À force de perpétuer l'illusion de l'espace tridimensionnel, pense Molinari, la pratique des automatistes doit être interprétée comme réactionnaire.

En 1952, Molinari continue de peindre des tableaux dans le noir, selon un principe de structuration très particulier qu'il décrira plus tard ainsi :

«Une constance dans ma composition structurelle de l'espace, par exemple un côté gauche plus statique, un mouvement plutôt vertical à gauche, puis un mouvement vers le coin supérieur droit, avec en contrepois une masse vers le coin inférieur droit.»

Cette structuration abstraite de l'espace est implicite dans toute son œuvre de jeunesse, et

intéressantes distinctions entre l'automatisme canadien et l'automatisme américain. Cet article constitue également un premier essai de définition de sa propre démarche picturale. Enfin, on y retrouve sa vieille sympathie pour la théorie et la pratique de Mondrian. Pendant le second semestre de 1955, son œuvre franchit un seuil critique : dans une série de petits dessins au pinceau et à l'encre, la masse devient l'élément cardinal au détriment de la ligne. Ces dessins exploitent les multiples relations possibles entre masse et direction, et ils nous frappent aujourd'hui encore par le dynamisme de leur équilibre.

Molinari se sent poussé à explorer plus avant les implications de ces masses noires sur

L'œuvre de Guido Molinari représente la peinture abstraite à son niveau le plus complexe et le plus humain; ses tableaux sont une condition sine qua non de la compréhension et du besoin humain.

l'asymétrie thématique droite-gauche révèle la présence primordiale d'une «courbe du regard» asymétrique. Ce processus perceptif central et réfléchi — un mouvement gauche-droite et un balayage gauche-droite — s'avère une découverte majeure concernant ces tableaux.

En 1953, le poète et polémiste automatiste Claude Gauvreau écrit des lignes qui sont restées jusqu'à ce jour le commentaire le plus pertinent sur le jeune artiste :

«En 1953, à Montréal, j'ai vu de mes propres yeux Guido Molinari, peintre et poète canadien, se rendre coupable du même hémisme [qu'Alfred Jarry]... Que veut Molinari? Molinari est-il fou? Non. Tout simplement: Guido (ou Guidon) est un prophète magnanime de la liberté... Molinari est un prophète de la liberté et de la fertilité mentale.»

— qui est le dernier à exploiter les implications de la ligne horizontale — suggère une structure totalement ouverte. Dans les *Sériels* qui suivent, Molinari thématise une structure formelle de bandes de couleurs dans le style *hard edge*. Il est de plus en plus sensible à la «personnalité» spatiale des valeurs chromatiques et à l'infinité de leurs interactions possibles. Dans un tableau comme *Sériel bleu-orange* (1968), une séquence de huit couleurs est répétée sur le plan pictural, avec les couleurs extérieures (bleu et orange) interagissant au centre. Nous sommes hypnotisés par le dynamisme d'un champ pictural qui semble se transformer sans cesse sous notre regard; un champ pictural qui dilate, contracte et déploie devant notre œil fasciné un espace incommensurable qui finit par nous envelopper. Mais c'est un espace que nous, sujets incarnés, projetons nous-mêmes. Molinari a souvent dit que l'espace n'existe pas dans la peinture, que «l'espace [est] une création du spectateur». Les *Sériels* l'occupent tout au long des années 60, mais vers la fin de cette décennie et au début des années 70, il élargit sa gamme de structures formelles qui comprennent alors des formes triangulaires et carrées. La masse de couleur s'y voit reconnaître une prééminence qu'elle n'a jamais eue auparavant. Ces tableaux conduisent Molinari à se lancer dans une série d'œuvres qui sont de plus en plus reconues comme des créations capitales de notre temps. Je veux parler de la série des *Quantificateurs* commencée en 1970. Ce sont généralement des tableaux monochromes bruns ou noirs, où le peintre revient à une structure de zones

verticales en série, à cette différence près que les zones sont beaucoup plus larges. Lorsqu'on se tient face à ces toiles surdimensionnées et qu'on essaie de les faire entrer non seulement dans notre champ visuel mais aussi dans les paramètres de nos schémas corporels, un phénomène remarquable se produit. Il semble émaner d'elles une atmosphère qui nous fascine et nous attire dans un espace «fictif» non spécifique, parfaitement accordé à nos besoins les plus élémentaires et à nos inclinations émotives les plus profondes. Les glissements de valeurs les plus subtils se produisent dans une temporalité qui semble s'être étendue à notre corps et dans un espace qui nous prolonge. Ces tableaux exigent une concentration intense qui a sa récompense lorsque nous franchissons le seuil au-delà



Guido Molinari

gnant d'une réflexion approfondie non seulement sur l'acte de peindre, mais aussi sur ce que la peinture peut signifier, sur le sens et l'expérience qu'elle peut encore représenter pour les spectateurs blasés que nous sommes.

Dès cette époque, Molinari a pour référence et pour modèle le peintre Piet Mondrian à qui il voue une admiration qui ne se démentira pas. Et sa réflexion s'est constamment nourrie des recherches originales, voire provocatrices, qu'il a menées dans et hors le domaine pictural.

Il vaut la peine de souligner que 1950 représente une année charnière dans la vie de l'artiste: il a 16 ans et se remet d'une tuberculose. Il passe sa convalescence chez lui à lire tout ce qui lui tombe sous la main et notamment un large choix de philosophes allant de Jean-Paul Sartre à Friedrich

UNE OEUVRE DE
ARNAUD MAGGS

MANON BLANCHETTE

S I ARNAUD MAGGS est un fabricant et un manipulateur d'images depuis 1950, c'est à partir de 1965 qu'il s'adonne à la photographie commerciale de mode et depuis 1975 qu'il réalise des œuvres principa-

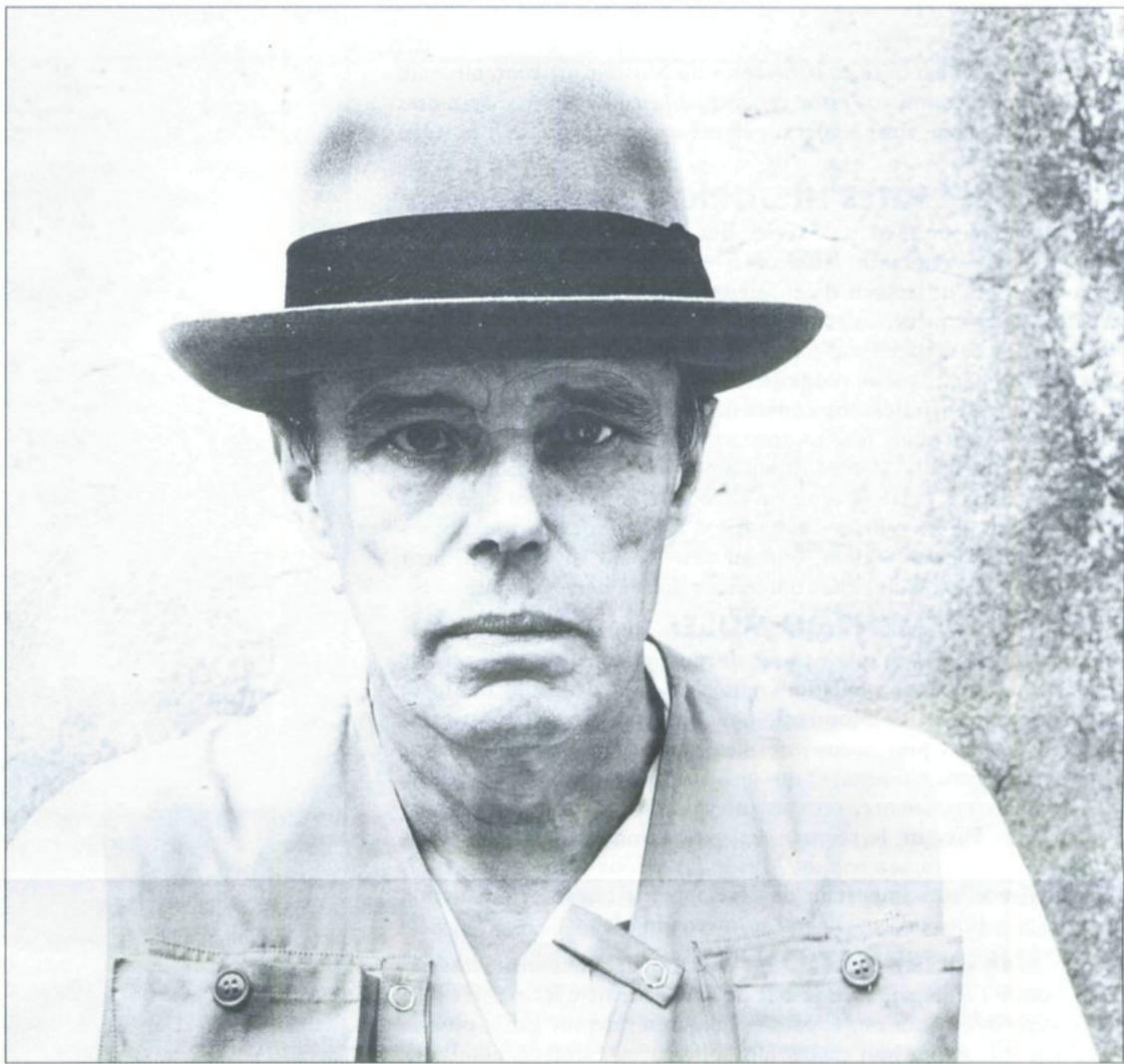
duquel la couleur cesse d'être la couleur de la perception ordinaire pour devenir plus complètement elle-même, un inépuisable dynamisme couleur/espace qui exerce sur nous un empire irrésistible. L'exposition consacrée aux *Quantificateurs* par le Musée d'art contemporain à l'automne 1979 est considérée à juste titre comme l'événement artistique le plus important de la décennie à Montréal; l'historien et conservateur Dennis Reid l'a appelée «le triomphe de la peinture».

Pendant les années 80, Molinari continue d'étendre les possibilités inhérentes à la série des *Quantificateurs*. Des séries récentes comme les *Quantificateurs bleus* et les *Quantificateurs rouges* ainsi que des tableaux encore plus nouveaux, caractérisés par des schémas chromatiques plus uniformes et plus discrets, évoquent la période des premiers *Quantificateurs*, les grands classiques de la fin des années 70. Ces séries récentes exercent elles aussi une puissante fascination sur le spectateur consentant. Leur surface engendre une dynamique qui n'a plus rien à voir avec les contraintes de la perspective linéaire. Dans un tableau donné, Molinari accentuera la densité de certaines zones, introduisant ainsi le spectateur dans une pulsation rythmique et primordiale qui se prolonge au fur et à mesure que nos yeux survolent des zones aux couleurs plus claires ou plus sombres.

Le développement de l'œuvre de Molinari porte la marque de la «quête éternelle et inquiète d'une orientation tactile-visuelle», comme disait le psychanalyste Heinz Kohut à propos de Pablo Picasso. Cette quête évidente dans tous ses tableaux est à la fois un effet de la puissance formelle de son œuvre et la promesse que cette œuvre a quelque chose à dire aux humains que nous sommes, perpétuellement en quête de leur propre orientation tactile-visuelle. L'œuvre de Guido Molinari représente la peinture abstraite à son niveau le plus complexe et le plus humain; ses tableaux sont une condition sine qua non de la compréhension et du besoin humain.

Le Musée d'art contemporain de Montréal présentera une rétrospective des œuvres de Molinari en 1995.

Conservateur et critique d'art indépendant, James D. Campbell vit à Montréal. Il a publié plusieurs essais sur la peinture abstraite, dont *Molinari Studies* (1987) qui rassemble un choix d'articles sur différentes «séries» du peintre et *The Black and White Paintings* (*Vancouver Art Gallery*, 1989), étude exhaustive de l'œuvre de jeunesse de Guido Molinari. Il a également publié des monographies sur Gerhard Merz et Ron Martin.



lement constituées de séries de portraits. ■ Parmi celles-ci, une œuvre majeure récemment acquise par le Musée d'art contemporain de Montréal rend hommage à un des plus illustres artistes allemands, Joseph Beuys. Tout comme pour la plupart de ses œuvres précédentes, Arnaud Maggs fait preuve d'un esprit systémique et ordonné. Par la répétition d'une image semblable de Beuys dans *Joseph Beuys: 100 Frontal Views Düsseldorf October 21st 1980*, il révèle à la perception des spectateurs les particularités du visage de cet artiste. Beuys, mythe par excellence de l'art allemand contemporain, nous est dévoilé dans tout ce qu'il a de plus humain et de plus spécifique. C'est en effet par une attention plus particulière à chacun des portraits que le spectateur prend conscience de la notion de temps implicite à l'œuvre, chaque portrait étant un cliché différent et semblable à la fois. ■ Embrasser du regard l'œuvre entière permet donc de percevoir un effet de surface objectif; s'adonner à une appréhension successive de chacune des images a pour effet contraire de faire ressortir la dimension subjective du visage de Beuys. Chaque portrait pourtant unique dans le temps et dans l'espace perd de sa capacité de signification sous l'effet stratégique de répétition. ■ Par cette méthode, Arnaud Maggs rencontre son objectif qui est celui de proposer une leçon. Leçon sur la perception et ses limites, leçon sur l'apparence des choses. Il suggère enfin que seule une certaine attention au particulier nous assure d'une lecture adéquate du message que véhiculent les choses et les gens. ■ Manon Blanchette est conservateur en chef au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1986.

Arnaud Maggs, Joseph Beuys: 100 Frontal Views Düsseldorf October 21st 1980, détail, 1980. Épreuves aux sels d'argent sur papier. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal.

LES EXPOSITIONS ITINÉRANTES

CHRISTINE BERNIER

Le secteur des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain de Montréal a connu un essor remarquable au cours des dernières années et contribue ainsi à affermir la présence du Musée sur la scène internationale.

QUELQUES NOTES HISTORIQUES En juillet 1976, le Musée mettait sur pied un Service des expositions itinérantes. Il s'agissait alors de relever un sérieux défi en implantant pour la première fois au Québec un réseau d'expositions itinérantes exclusivement consacrées à l'art québécois contemporain. On comprendra que l'objectif premier de ce service fut d'abord pédagogique, alors que la clientèle visée était en bonne partie composée d'étudiants. De 1976 à 1979, les expositions essentiellement constituées d'œuvres de la collection permanente firent donc une tournée au Québec, visitant les musées, cégeps et écoles polyvalentes. Toujours dans un but didactique, le Service a conçu à cette époque un manuel d'instructions destiné à faciliter le travail des centres d'exposition. Il s'agissait donc de diffuser l'art contemporain en régions, tout en contribuant au développement des équipements muséologiques qui étaient alors nettement insuffisants.

LE RAYONNEMENT DU MUSÉE Dix années plus tard, le Québec s'était doté d'un solide réseau de musées accrédités et de centres d'exposition équipés d'installations muséologiques adéquates. Le Musée d'art contemporain de Montréal, pour sa part, offrait aux musées d'accueil devenus plus autonomes des expositions plus complexes: œuvres récemment produites et qui ne faisaient pas forcément partie de la collection permanente, œuvres internationales, œuvres de grand format, etc. Puisque le secteur des expositions itinérantes devait contribuer au rayonnement du Musée à l'extérieur de ses murs, il devenait par ailleurs important de développer le réseau de circulation en vue d'une diffusion canadienne et internationale.

LA SCÈNE INTERNATIONALE Afin de promouvoir aussi ses expositions à l'étranger, dans le but de faire connaître les artistes d'ici sur la scène internationale, le Musée a organisé, depuis 1987, plus de 60 présentations pour huit expositions différentes. Parmi ces nombreux points de chute, 47 étaient situés au Québec, 11 ailleurs au Canada, et cinq aux États-Unis et en Europe. Mentionnons entre autres l'exposition *Les temps chauds*, présentée à Toulouse en France et à Mons en Belgique, et qui terminera sa tournée à Regina en Saskatchewan (du 6 novembre 1990 au 3 janvier 1991), ainsi que l'exposition *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen*. À propos d'une peinture des années soixante, qui a été accueillie à New York, en Ontario et en Saskatchewan.

FONCTIONNEMENT Le secteur des expositions itinérantes s'efforce en outre d'offrir le plus grand nombre de services aux centres et musées québécois, en défrayant les principaux coûts de présentation: en échange de modestes frais de location, le Musée remet gratuitement des catalogues ainsi que des dossiers de presse avec photographies et assume tout le transport des œuvres. Les musées régionaux peuvent ainsi bénéficier d'expositions importantes à peu de frais.

La circulation de chaque exposition dure environ deux ans. Le secteur des expositions itinérantes propose en moyenne deux nouvelles expositions chaque année. Un catalogue d'expositions itinérantes distribué chaque année aux conservateurs de nombreux musées et centres d'exposition, leur permet de se renseigner sur les expositions offertes et, le cas échéant, d'effectuer leur réservation d'exposition. Le secteur demeure aussi en communication avec différents organismes de réservations d'expositions itinérantes, tels que The American Federation of Arts, the Humanities Exchange (Floride, États-Unis), et Les Expositions internationales du ministère des Communications du Canada.

L'exposition *Propos d'art contemporain — Figures d'accumulation* qui sera bientôt présentée à Lyon, en France, termine maintenant une tournée montréalaise organisée en collaboration avec le Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal. En effet, le secteur des expositions itinérantes peut ainsi fournir l'occasion d'associations nouvelles et fructueuses entre le Musée et d'autres organismes.

Dans la perspective du déménagement du Musée au centre-ville, le secteur des expositions itinérantes travaille à une planification rigoureuse de la croissance de son réseau afin de mettre en place un système de fonctionnement dynamique qui permette d'exporter régulièrement sur la scène internationale des expositions d'envergure, tout en continuant à soutenir les centres d'expositions québécois et à créer de nouveaux projets destinés à ses partenaires qui, par leur accueil enthousiaste du programme d'expositions itinérantes, ont grandement contribué au développement de ce secteur.

Christine Bernier est coordonnatrice des expositions itinérantes au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1987.

Activités familles-amis Machines à sons

FRANCE AYMONG

PROCESSEURS DE SON et synthétiseurs invitent la voix et les mains des visiteurs, qu'ils soient amateurs de son, de technologie ou tout simplement curieux. ■ Pour les artistes de *Broken Music*, le disque et la discographie n'apparaissent plus comme de simples moyens de reproduction mais plutôt comme de nouveaux moyens de production. Dans un esprit tout à fait voisin, l'activité *Machines à sons* propose de produire, reproduire et produire à nouveau à partir de cette reproduction, de créer, et même sculpter des sons concrets (voix humaine, bruits environnants, etc.) et enfin, d'explorer le monde des sons digitaux, c'est-à-dire de sons produits par des appareils issus de la technologie musicale actuelle. ■ Explorer les possibilités d'un processeur de son ou d'un synthétiseur, imiter un son entendu en modifiant les paramètres d'un programme, créer des textures sonores à partir de la répétition de séquences de sons, voilà quelques-unes des expériences qui figurent à ce menu sonore on ne peut plus actuel.

2 décembre, de 13 heures à 17 heures, au Studio du Musée

Tous sont invités à participer à cette activité gratuite. Les jeunes de 13 ans et moins doivent être accompagnés d'un-e adulte.

Le corridor d'exploration sur l'univers du son

Un long jeu pour *Broken Music*
et Raymond Gervais

DANIELLE LEGENTIL

LE MUSÉE PROPOSE aux visiteurs des expositions *Broken Music* et *Raymond Gervais, travaux récents; les disques*, un atelier d'exploration sur l'univers du son du 4 novembre 1990 au 10 février 1991. ■ Originellement conçu par le Musée de la civilisation, Québec, pour accompagner l'exposition *Du cylindre au laser*, le corridor d'exploration a été modifié pour s'adapter aux exigences d'une thématique plus spécifique au disque. ■ Autovisite en quelque sorte, l'atelier invite le visiteur de tout âge à voir, à toucher, à comprendre certains phénomènes physiques entourant la propagation du son et l'enregistrement d'un disque. Chacun des thèmes est appuyé par un texte, une photo et vérifié par une expérience scientifique. La première section s'intéresse au mode de transmission des ondes sonores, la seconde à ses caractéristiques, à sa signature. La troisième traite de la perception auditive et enfin la dernière section explore l'enregistrement analogique et numérique. Si votre temps vous est compté, il vous faut... pour les pressés, version 78 tours, observer les sillons d'un disque au microscope et regarder sur vidéo la fabrication d'un disque. Pour les moins pressés, version 45 tours, suivre l'itinéraire des 78 tours, ensuite mesurer l'intensité de votre voix à l'aide d'un sonomètre, observer sur un oscilloscope la signature d'un instrument de musique de votre choix sélectionné à l'aide d'un clavier synthétiseur. Et pour les passionnés, version 33 tours, suivre l'itinéraire des 78 et 45 tours, puis déclencher une sonnerie à l'intérieur d'une cloche à vide, identifier les différentes parties de l'oreille à l'aide d'une maquette et quelques curiosités qui méritent un détour...

PERFORMANCE CHRISTIAN MARCLAY MARTIN TÉTREULT

Artistes et performeurs, Christian Marclay de New York, et Martin Tétréault de Montréal créeront une performance/improvisation en utilisant le médium disque dans l'espace de l'exposition *Broken Music*. D.L.

4 novembre à 14 heures



Christian Marclay. Photo: Leonhard Mühlheim.



Martin Tétréault. Photo: Danielle Bérard.



EN HAUT: Mécanique Générale. *Michel hurloit*, 1990. Photo: Rolline Laporte. EN BAS: Photo: Rolline Laporte.

MICHEL HURLAIT

Théâtre expérimental

SUZANNE LEMIRE

LA JEUNE COMPAGNIE de théâtre de Montréal Mécanique Générale présentera au Musée une nouvelle production intitulée *Michel hurloit*.

Inspiré par la lecture d'un fait divers paru dans *Libération*, la pièce raconte le drame incroyable mais authentique d'une famille qui, à la suite du décès du père, décide de se couper du monde extérieur et de vivre en réclusion totale. Enfermé depuis plus de dix ans avec sa mère et son frère, Michel, 41 ans, vivait nu, couvert de crasse dans la maison familiale. Cela faisait longtemps qu'il ne parlait plus. Il s'est mis à crier la nuit. Ses hurlements ont fini par alerter une voisine qui a téléphoné à la police. Les policiers ont découvert une vieille femme, ses deux fils dont l'un portait une longue barbe noire, des cheveux dégoulinants dans le dos et avait un regard fou.

Au-delà de l'anecdote, l'originalité de *Michel hurloit* réside dans le traitement de cette histoire pour le moins étrange. Les protagonistes de Mécanique Générale, Luc Dansereau, Ginette Martel et Gaétan Nadeau, entendent créer un nouveau type de théâtre: le théâtre documentaire. En effet, c'est par le biais de témoignages que le spectateur est amené à comprendre le milieu dans lequel se forge le drame. À tour de rôle, les voisins et amis viennent déclarer ce qu'ils ont vu et entendu et, au fur et à mesure de leur confession, le public est entraîné progressivement dans l'univers étouffant de cette famille qui semblait pourtant, à première vue, tout à fait «normale». Plus nous en apprenons sur la famille, plus le spectateur est à même de reconstituer le fil conducteur des événements jusqu'au moment final où l'on assiste littéralement à l'arrestation de la mère avec ses deux fils pour qu'ils soient unis à l'asile. Cette scène est vécue dans toute son horreur et son atrocité. Le drame éclate comme un moment de vérité et nous saisit.

Pris à témoin, le spectateur se sent directement mêlé à ce drame familial et il est en droit de se demander jusqu'à quel point une personne peut intervenir dans la vie privée d'une famille. Où commence le «public» et où se termine le «privé»? *Michel hurloit* nous fait prendre conscience de la fragilité de la vie et de la nature humaine. Les choses qui semblent se dérouler d'une manière toute naturelle peuvent aboutir avec le temps à une horrible réalité.

Mise en scène par Luc Dansereau, qui détient une maîtrise en cinéma de l'Université de Paris III (Nouvelle Sorbonne), la dernière production *Michel hurloit* est construite comme un film documentaire. Chaque séquence ou tableau de la pièce est finement travaillé dans le but de créer un enchaînement serré en crescendo. Un court film super 8 qui témoigne des vacances de la famille avant la mort du père est également intégré à la production. Pour Luc Dansereau, tout est mis en œuvre pour faire naître l'émotion:

«Le spectateur ne doit pas seulement être informé d'un événement (la réclusion d'une famille), il doit surtout revivre par les sens (visuel, auditif, olfactif) les émotions, les déchirements et les angoisses liés à cet événement.»

Fondé en 1986, Mécanique Générale est un collectif qui s'est donné pour mission de créer des spectacles de théâtre qui entretiennent des rapports étroits et privilégiés avec le cinéma. Dans ses productions, Mécanique Générale s'amuse à confondre les signes de ces deux médias cinéma et théâtre, pour créer un nouveau code d'expression, le ciné-théâtre.

Soulignons que la première production de Mécanique Générale, *Armand*, qui avait été sélectionnée pour représenter le Québec au Festival International du Jeune Théâtre Universitaire en 1986 à Paris, a été présentée au Musée en mars 1987. Il s'agit donc d'une deuxième visite pour ce groupe de jeunes créateurs qui, par la nature expérimentale de leur travail, jettent un nouveau défi aux limites du théâtre.

Pour ceux qui voudraient assumer le risque de la découverte et vivre, le temps d'une représentation, une expérience théâtrale spéciale, très vivante, nouvelle et humaine.

16, 17, 18, 24 et 25 novembre à 14 heures
Réservations nécessaires

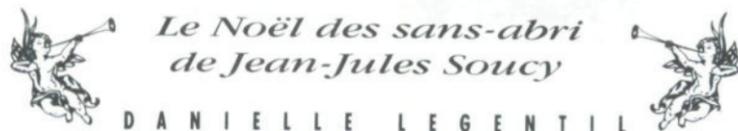


**Prix René Payant aux jeunes artistes
en arts visuels du Québec**

LE FONDS LES AMIS de l'art de l'Université de Montréal a remis pour la première fois cette année le *Prix René Payant aux jeunes artistes en arts visuels du Québec* à monsieur MARC LAROCHELLE de Montréal.

Le jury, composé de mesdames Manon Blanchette et Josée Bélisle, représentant le Musée d'art contemporain de Montréal, de madame Lise Lamarche et de monsieur Alain Laframboise, représentant l'Université de Montréal, et de madame Louise Robert, artiste, a examiné plus de 30 dossiers.

Le prix est constitué d'une bourse de 2 000 \$. Chaque année, le jury sera composé de deux conservateurs du Musée d'art contemporain de Montréal, de deux professeurs du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal et d'un ou d'une artiste.



LN'Y AURA NI SAPINS, ni lumières, ni couronnes, ni santons. Mais, au détour d'un parc et sur le site du futur musée, une image vous saisira: un petit poète à bois au tuyau trafiqué vous transmettra un message de paix et d'humour. Ce sont les vœux de l'artiste Jean-Jules Soucy, de Ville de La Baie, pour les gens de Montréal.

Jean-Jules Soucy est ce merveilleux rêveur qui patente des poèmes et qui poétise des patentes. Ses rêves sont démesurés, tendres et incisifs: il met des tuques aux pierres en bordure du Saguenay pour les protéger des eaux usées «quoi offrir en cas d'eau», il installe en cercle des chaises faites de boîtes de conserve, instaurant ainsi un festival de cannes «silence on tourne», il moule trois mille deux cents têtes de canards et invite la population à venir simuler «le plus grand vol de canards de la région». Ses «jeux de maux» dénoncent une société de surconsommation.

Pour le Noël des sans-abri, Jean-Jules Soucy souhaite rejoindre les gens de la rue, les inviter à réfléchir avec lui et aider ceux et celles qui se relayeront le 9 décembre pour chauffer les poêles. Qui sait si de ces rencontres ne naîtra pas une ville aux cent abris.

Informations: 873-4844

**MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL**
Cité du Havre, Montréal
(Québec) H3C 3R4
Tél.: (514) 873-2878

Entrée libre
Toute contribution volontaire sera versée au fonds d'acquisition d'œuvres d'art de la collection du Musée.

Accès au Musée
En voiture: Autoroute Bonaventure au sud de la rue Université, sortie Cité du Havre, Port de Montréal et rue Pierre-Dupuy. Stationnement gratuit.
En autobus: S.T.C.U.M., ligne 168 à partir des stations McGill, Bonaventure et Square Victoria, tous les jours. Pour renseignements: A-U-T-O-B-U-S.

Horaires
Les expositions: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.
Le Centre de documentation: du mardi au vendredi de 10h00 à 17h00.
La boutique: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.
Le café: tous les jours de 11h00 à 16h00, sauf le lundi.
Le Musée sera fermé le mardi 25 décembre 1990 et le mardi 1^{er} janvier 1991.

La Fondation des Amis du Musée

La Fondation des Amis du Musée est un organisme à but non lucratif qui a un rôle essentiel de soutien à la mission du Musée d'art contemporain de Montréal. Individus, sociétés et entreprises peuvent contribuer aux objectifs de la Fondation des Amis du Musée à titre de donateurs, de membres et de bénévoles. Adhésion annuelle à la Fondation, à titre de membre, incluant l'envoi gratuit du *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*: 25 \$ (étudiants et âge d'or 15 \$). Renseignements: (514) 873-4743.

espace réservé aux artistes

J E A N L A U Z O N

PHOTOGRAPHIES
GALERIE D'ART DU CENTRE CULTUREL,
DRUMMONDVILLE

Du 18 novembre au 16 décembre 1990

J E A N - M A R I E D E L A V A L L E

PIÈCES CHOISIES
GALERIE GILBERT BROWNSTONE, PARIS

Du 20 octobre au 13 novembre 1990

Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal réserve un espace pour les artistes désireux de faire connaître leurs activités professionnelles. Les artistes dont les œuvres comptent parmi celles de la collection du Musée ou qui ont déjà exposé au Musée sont invités à nous faire part des lieux et des dates d'une prochaine exposition.

Le Journal recevra les informations avant le 1^{er} novembre pour le numéro de janvier-février-mars 1991.

Il sera fait mention du nom de l'artiste, du titre, du lieu et de la date de l'exposition ou de la présentation. Faire parvenir les informations à:

Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal
Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, Montréal, Québec H3C 3R4

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal est publié tous les deux mois par la Direction des communications. • Edition: Suzanne Bourbonnais • Conception et réalisation: Lucette Bouchard assistée de Colette Robitaille • Ont collaboré à ce numéro: France Aymong, Christine Bernier, Manon Blanchette, Ursula Block, James D. Campbell, Daniel Carrière, Raymond Gervais, Danielle Legentil, Suzanne Lemire • Révision et lecture d'épreuves: Jean-Yves Richard • Traduction française: Eric Warot • Conception graphique: Lumbago • Typographie: Zibra • Impression: Interglobe • ISSN: 1180-128 x • Dépôts légaux: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada • Imprimé au Canada • 4^e trimestre 1990 • La reproduction, même partielle, d'un article du *Journal* doit être soumise à l'autorisation de la Direction des communications du Musée d'art contemporain de Montréal. Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs • *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* est disponible gratuitement au Musée. On peut se le procurer par la poste en s'y abonnant • Abonnement: 15 \$.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière de Communications Canada et du Conseil des Arts du Canada • Directeur: Marcel Brisebois • Membres du conseil d'administration: Mariette Clermont, présidente, Sam Abramovitch, Luc Beaugard, Léon Courville, Manon Forget, Claude Hinton, Claudette Houli, Paul Noisieux, Marissa Nuss, Monique Parent-Dufour, Robert Turgeon.

Le Musée d'art contemporain de Montréal a pour fonction de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation.
Lors sur les musées nationaux, art 24.

CALENDRIER

novembre-décembre 1990

EXPOSITIONS

GIVERNY, LE TEMPS MAUVE

4 novembre 1990 - 27 janvier 1991

Oeuvres récentes de Suzanne Giroux
Un catalogue accompagne l'exposition.

BROKEN MUSIC

4 novembre 1990 - 10 février 1991

Une exposition de gelbe MUSIK et de la daadgalerie de Berlin. La présentation de l'exposition à Montréal bénéficie de la collaboration de Distribution Trans-Canada, une division de Groupe Quebecor inc., L'Échange, Pétroles Esso Canada et CKUT. Un catalogue accompagne l'exposition.

RAYMOND GERVAIS, TRAVAUX RÉCENTS

DISQUES ET TOURNE-DISQUES

4 novembre 1990 - 10 février 1991

Les vernissages des trois expositions se tiendront le dimanche 4 novembre à 15 heures.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

PROPOS D'ART CONTEMPORAIN

FIGURES D'ACCUMULATION

jusqu'au 11 novembre

Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal (Québec)

décembre

Villa Gillet, Lyon, France

LES TEMPS CHAUDS

du 6 novembre 1990 au 3 janvier 1991

Mackenzie Art Gallery, Regina (Saskatchewan)

ACTIVITÉS D'ÉDUCATION

Activités familles-amis

MACHINES À SONS

2 décembre de 13 heures à 17 heures

Atelier

CORRIDOR D'EXPLORATION

SUR L'UNIVERS DU SON

4 novembre 1990 au 10 février 1991

Le corridor est une production du Musée de la civilisation, Québec.

La présentation du corridor au Musée bénéficie de la contribution de Pétroles Esso Canada.

Films

LES JARDINS DE MONET À GIVERNY

(Jacques Barsac, 1987, France, 2 min 59 s)

MEMORIES OF MONET

(Meredith Martindale et Toby Molenaar, 1985, États-Unis, 28 min, v.o.)

11 novembre à 14 heures

Rencontre

À LA RENCONTRE DU TEMPS MAUVE

2 décembre à 14 heures

Avec l'artiste Suzanne Giroux

Visites

Réervations: (514) 873-5267

LES ARTS DE LA SCÈNE

Performance

CHRISTIAN MARCLAY - MARTIN TÉTREAULT

4 novembre à 14 heures

Entrée libre

Théâtre expérimental

MICHEL HURLAIT

16, 17, 18, 24 et 25 novembre à 14 heures

Création de Mécanique Générale

Réervations: (514) 873-2878

Billets: 10 \$ (adultes), 8 \$ (aînés et étudiants)