



Volume 2 - Numéro 5
décembre 1991 - janvier 1992

MON PREMIER CONTACT avec l'œuvre de John Baldessari a eu lieu par l'entremise du catalogue *American Narrative/Story Art: 1967-1977*, publié par le Contemporary Arts Museum de Houston. J'ai tout de suite aimé la simplicité des œuvres, l'humour subtil de l'artiste, son côté pince-sans-rire qui permettait d'incorporer, sans lourdeur, auto-citations et références à l'art. Les images me sont apparues direc-

texte pour la juxtaposer à d'autres images correspond bien à cette fragmentation de la signification, cette pulvérisation du sens unique, global et définitif, qui caractérise tant d'œuvres actuelles.

Tout cela est évidemment relié à la manière de travailler de l'artiste, son goût pour les petites histoires anodines d'une part et le recours d'autre part à des techniques de cadrage et de montage dérivées du cinéma et de la presse

certaines des images ayant servi de point de départ aux montages de Baldessari pendant les années 80: cette information nous renseigne davantage sur la fabrication des œuvres et la sélection des détails intégrés aux ensembles produits par l'artiste. Le contour d'une image pourra même servir de «pochoir» pour cadrer d'autres images, presque de force, comme dans *Shape Derived from Subject (Snake): Used as a Framing Device to*

couvrirent les murs. En outre, une lithographie fut également réalisée sans ma supervision directe, et j'ai aussi produit une bande vidéo de 30 minutes documentant l'action d'écrire moi-même la phrase continuellement pendant la durée de la bande» (ma traduction). La lithographie dérivée du projet fit partie de deux expositions de l'atelier de lithographie du NASCAD en 1971, au Musée des beaux-arts de l'Ontario et au

ÉVOCA T I O N D E J O H N B A L D E S S A R I

tes, sans grande recherche, «pauvres» à la limite. C'était comme si l'effet de l'œuvre ne résidait ni dans le texte ni dans l'image, mais dans ce point de jonction entre les deux.

Chez Baldessari, l'aspect virtuel et le dépouillement laissent beaucoup de place à l'imaginaire du spectateur. Ainsi *Semi-Close-Up* (1967) reprend un extrait du scénario de D.W. Griffith pour son film *Intolerance*. Il s'agit d'un très court moment pendant lequel une jeune fille soigne un géranium: paradoxalement, Baldessari ne nous fournit pas d'illustration de ce moment. Seul un texte est peint sur la toile, à l'aide d'un lettrage qui véhicule l'anonymat des caractères publicitaires d'affichage peints à la main. Tout reste à imaginer, comme dans les œuvres de Lawrence Weiner, où il y a suggestion d'une activité ou d'une histoire par le seul biais du texte.

L'œuvre de Baldessari semble avoir traversé certaines étapes de l'art contemporain: après un passé de peintre, le passage (presque insensible?) du conceptuel, où prévaut l'organisation en système, vers l'art narratif, où le système se transforme en séquence, jusqu'à la juxtaposition des seules images. Il semble désormais y avoir une certaine perte ou du moins un éclatement de la narrativité telle qu'on la perçoit habituellement, c'est-à-dire: début de l'histoire, développement puis dénouement. Pourtant, dans ses travaux des années 80, c'est au réservoir de la narrativité télévisuelle et cinématographique que Baldessari puise la grande partie de ses images. Or, le fait d'isoler l'image hors de son con-

écrite. John Miller a développé cet aspect cinématographique de l'œuvre de Baldessari dans son essai pour le catalogue *Ni por ésas*, publié par le CAPC/Musée d'art contemporain de Bordeaux en 1989. Baldessari nous montre avec éloquence comment il est possible de donner de l'autorité à l'image par le biais du texte, mais aussi comment l'on parvient à réduire le sens de l'image par l'introduction du texte. La représentation du regard, du visage, constitue un élément important de l'œuvre de Baldessari, et à plus forte raison lorsqu'elle est oblitérée par des cercles colorés dans les travaux plus récents, ou accentuée par des flèches et regroupée en une séquence spiralee comme dans *A Movie: Directional Piece Where People Are Looking* de 1972-1973. L'intervention sur le cadrage de l'image, resserré ou rendu flou par l'application d'un cache, accentue le moment dramatique, comme c'est le cas des *Violent Space Series*, réalisées en 1976.

Inversement, le livre *Close-Cropped Tales* (1981) crée des situations à la limite du comique en retranchant l'espace «vide» autour des sujets. L'intensité dramatique est pour ainsi dire emprisonnée dans une bulle d'impuissance; sa répétition page après page entraîne un appauvrissement qui fait ressortir les limites de l'entreprise des médias. Le catalogue préparé par Coosje van Bruggen pour le Museum of Contemporary Art de Los Angeles nous montre à plusieurs reprises

Produce New Photographs de 1981.

En préparant ce texte, j'étais curieux de voir quelle avait été la diffusion de l'œuvre de Baldessari au Québec et au Canada. On se souviendra probablement de l'inclusion d'une pièce de 1984, *Soldier and Starving Person*, dans le choix d'œuvres réunies par Roger Bellemare pour l'exposition *Stations* à Montréal, en 1987. L'année suivante, Baldessari contribuait à l'exposition torontoise *Waterworks* avec un magnifique projet: les portraits en silhouette de certains employés de l'usine de filtration où avait lieu l'exposition étaient, dans l'espace occupé par les bassins, confrontés aux photographies dont ils déviaient.

La présence de Baldessari au Canada, signalée dans la documentation relative à son œuvre, remonterait au début de 1970, avec l'exposition itinérante *995,000*, présentée à la Vancouver Art Gallery par le Seattle Art Museum Pavilion et le Seattle Civic Center. L'année suivante, le projet «I Will Not Make Any More Boring Art» était réalisé au Nova Scotia College of Art and Design. Baldessari écrit ce qui suit à ce sujet, ainsi que le rapporte le catalogue de Coosje van Bruggen: «Comme il n'y avait pas assez d'argent pour payer mes déplacements en Nouvelle-Écosse, j'ai proposé que les étudiants écrivent bénévolement "I Will Not Make Any More Boring Art" ("Je ne ferai plus d'art ennuyeux") sur les murs de la galerie, en manière de punition. À ma surprise, ils

Musée des beaux-arts du Canada.

Par ailleurs, des travaux de Baldessari avaient été inclus dans l'exposition *Narrative in Contemporary Art*, présentée à l'Université de Guelph en 1975. Des œuvres vidéographiques de Baldessari furent également montrées dans le cadre de Video Culture Canada à Toronto en 1984, par le biais du programme «New American Video Art: A Historical Survey, 1967-1980», coordonné par le Whitney Museum of American Art. Une présence relativement discrète, tout compte fait, ce qui pourrait surprendre en raison de la grande affinité du travail de Baldessari avec celui d'artistes québécois et canadiens tels que Ian Baxter de Vancouver, Pierre Boogaerts et Serge Tousignant, pour leurs travaux plus conceptuels des années 70, et Dominique Blain, par le choix des images, l'échelle des œuvres et les procédés de juxtaposition.

L'humour de John Baldessari s'étend jusqu'à sa propre vie, comme en témoigne l'entrevue publiée dans le catalogue produit en 1981 par le New Museum et qui s'ouvre sur deux «définitions» de cet être bien particulier qu'est Baldessari l'artiste. Alliant les qualités d'appropriation et d'association image/texte présentes dans son travail de création, de pair avec son propre vécu, Baldessari avait en outre préparé pour le catalogue *Ni por ésas* une «biographie en images» dans laquelle il revisite les jalons de son existence en rehaussant certains détails qu'on pourrait croire inutiles ou à propos desquels on sourit, en face d'une vraisemblance vacillante. Voilà encore un peu de ce Baldessari que j'aime.

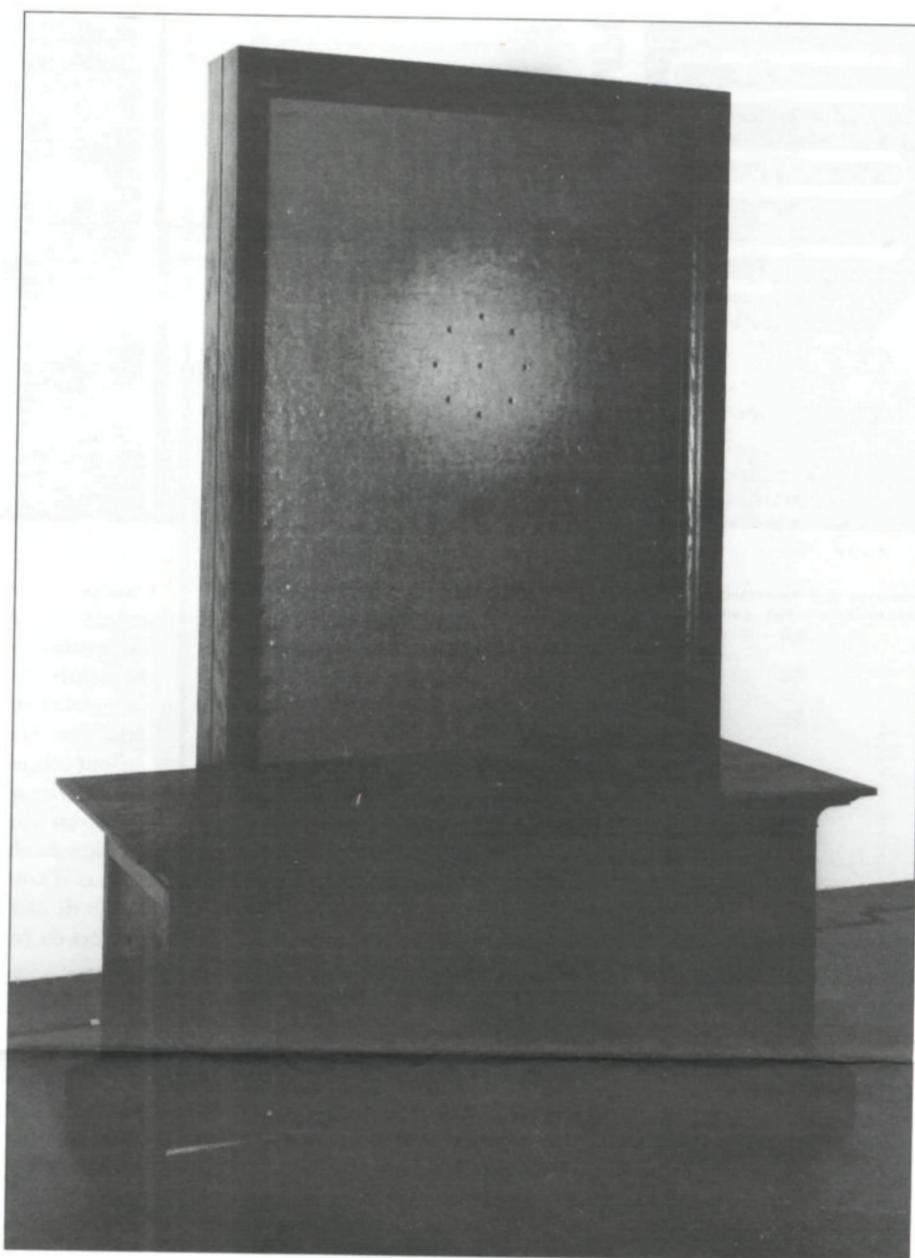
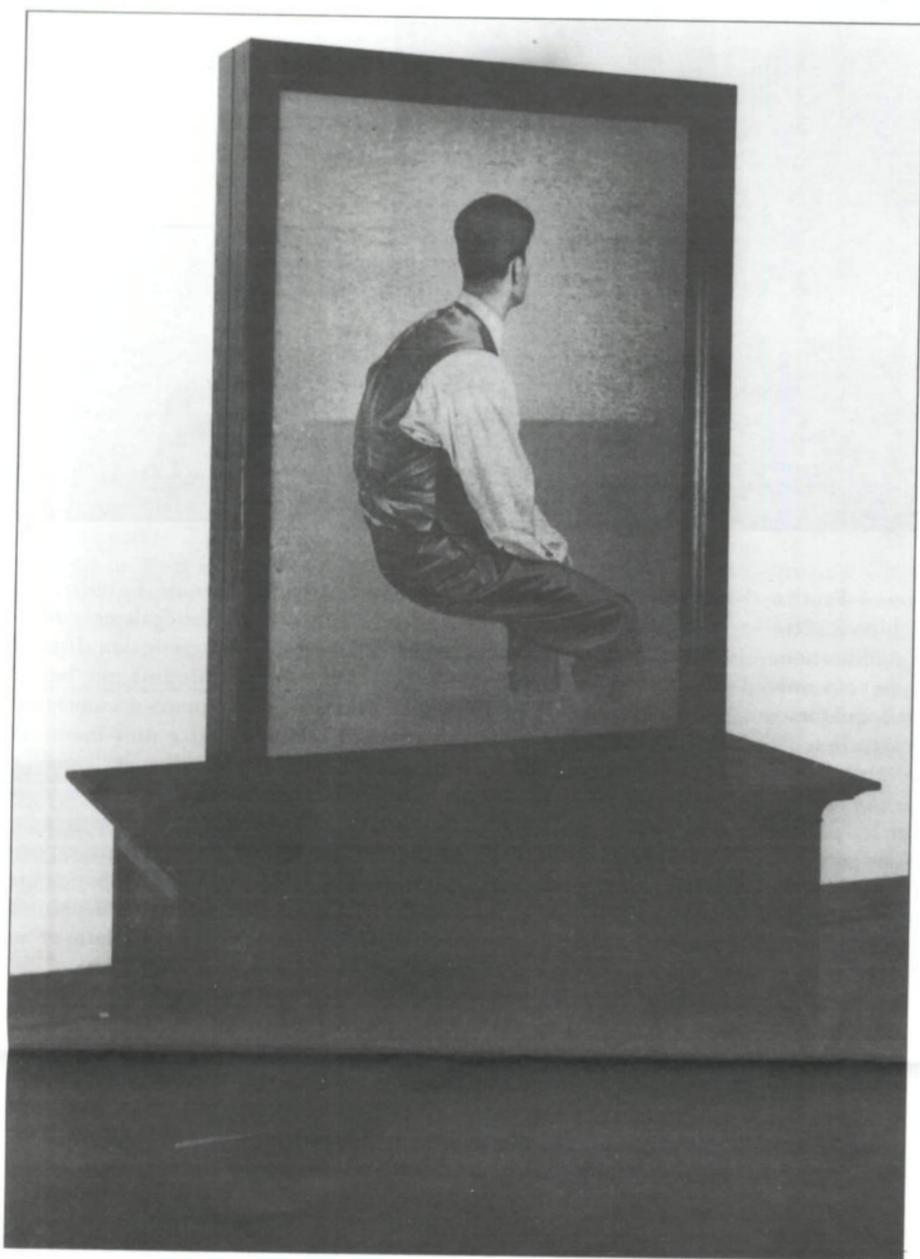
Chez Baldessari, l'aspect virtuel et le dépouillement laissent beaucoup de place à l'imaginaire du spectateur.

John Baldessari, *Double Man and Seal*, 1988. Photos noir et blanc montées sur panneau. 121,9 x 281,3 cm (l'ensemble).
Collection: Bob et Linda Gersh, Los Angeles. Photo: Fredric Nilsen (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles)

D E N I S L E S S A R D

DENIS LESSARD est un artiste multidisciplinaire qui vit à Montréal. Il a présenté des performances et exposé son travail visuel au Québec et au Canada. Il est également l'auteur de textes de catalogues et d'articles pour des revues telles que *Parachute*, *Vie des Arts* et *Vanguard*.

RELIQUAIRE (1990) de Pierre Dorion, dont le Musée d'art contemporain de Montréal s'est porté acquéreur le 27 mars 1991, présente avec force et acuité cet espace critique de l'œuvre où confrontation et échange sont mis en scène par les dispositifs



de l'autoreprésentation. ■ L'œuvre se présente comme un autel et son retable. Surmontant un coffret «précieux», le tableau est peint recto verso. D'un côté, l'artiste est vu de profil, assis dans l'espace, ses pieds s'effaçant dans la matière picturale, la tête tournée vers l'horizon. Son regard nous invite au piège de l'œuvre, soit à voir l'autre côté du tableau. Là, il n'y a que peinture et représentation de craquelures de peintures anciennes et, au centre, un halo bordé de trous percés dans la toile et son support. La composition attire notre regard, infiniment, comme la fascination trompeuse d'un miroir aux alouettes. ■ Depuis près d'une dizaine d'années, Pierre Dorion nous convie, notamment, à cette esthétique de la référence, ce travail de manipulation du rapport entre l'art et son extérieur. Ses actions et ses moyens nous engagent de manière

persuasive tant à la critique du lieu d'exposition qui devient matériau, support et allégorie¹ qu'à celle de la représentation réaliste et illusionniste² et de la peinture et de son histoire³. Quant à sa série des autoportraits de 1990, elle questionne, entre autres,

sa propre pratique et sa force de production par les jeux de l'autoreprésentation. ■ *Ce Reliquaire* «conserve» les souvenirs de l'artiste comme autant de discours sur l'art et sur l'histoire. De ce fait, l'œuvre met en perspective les fonctions et la symbolique même du musée. ■ Pierre Dorion est né à Ottawa en 1959. Il vit et travaille à Montréal. L'œuvre *Reliquaire* a été exposée pour la première fois à la Jack Shainman Gallery, New York, du 8 septembre au 9 octobre 1990. Elle a également été présentée à Bologne du 28 mai au 8 septembre 1991, à la Galleria Comunale d'Arte Moderna lors de l'exposition *Aminovanta*. L'œuvre a été acquise de la Galerie René Blouin à Montréal. ■ 1. *Peintures/ Paintings* avec Claude Simard en 1983, *Installation* avec Sylvie Bouchard en 1984. 2. *Portrait des échevins de Paris*, 1985. 3. *Paysages urbains* de 1987, 1988.

Nouvelle acquisition

Une œuvre de Pierre Dorion

MICHEL HUARD

À GAUCHE ET À DROITE : Pierre Dorion, *Reliquaire*, 1990. Bois laqué, huile sur toile, 240,7 x 176,6 x 75,3 cm. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Louis Lussier

Journal cinq textes d'auteurs différents, qui nous présentent le travail de Barbara

Steinman, Gilbert Boyer, Dominique Blain, Irene F. Whittome et Melvin Charney; ces

derniers comptent parmi les sept artistes québécois participant à l'exposition d'ouverture

Pour la suite du Monde. Nous avons déjà présenté Geneviève Cadieux dans le vol. 1,

n° 1, 1990 de même que Martha Fleming et Lyne Lapointe dans le vol. 2, n° 4, 1991.

TEL UN MONUMENT, l'œuvre de Barbara Steinman s'impose par le poids de l'absence qu'elle évoque, laquelle pourrait tout autant être désignée comme perte, voire comme anéantissement. En effet, une des considérations récurrentes dans le travail de l'artiste porte sur ce que l'Histoire a ignoré et ignore encore, sur ce que l'Histoire a liquidé aussi. Comme si le quidam, celui ou celle qui ne fait pas histoire, n'était rien, que du vide, du néant. En somme, c'est de l'indifférence face à la vie humaine qu'il s'agit chez Steinman. Personne n'est pointé, aucun nom n'est donné, c'est plutôt l'anonymat, un anonymat de groupe, de nation, de peuple qui, précisément parce qu'il est montré ainsi, rejoint, à un moment ou à un autre, les travers de notre conscience.

Dans cet esprit, c'est la solitude et l'isolement qui occupaient l'espace de *Chambres à louer*, produit en 1980. En angle, deux scènes, à peu près identiques: deux fauteuils recouverts d'un drap blanc sont devant une fenêtre et un calorifère; devant la fenêtre, un store vénitien; dans la fenêtre, un moniteur vidéo où l'on peut voir dans un cas des activités quotidiennes de la rue en temps réel et dans l'autre un montage d'images champêtres. Mis à part le rapport intérieur/extérieur, privé/public, une certaine forme de passivité du regard est également mise en cause qui, appuyée par le tissu blanc et le titre de l'œuvre, traduit l'abandon et le désœuvrement. C'est, en effet, à la maison désertée ou à celle occupée par le «chambreur», reconnaissable, entre autres, par le caractère transitoire de son gîte, que l'on fait ici référence évoquant alors le passage d'une vie humaine dont il ne reste seulement le fait, précisément, qu'elle soit passée et inaperçue. De façon plus percutante, c'est à nouveau l'anonymat qui est pointé dans *Cenotaph* (1985), œuvre que l'artiste a réalisée et présentée la même année aux Cent Jours d'art contemporain. Dans une petite pièce, où les murs sont noirs et mats et l'éclairage réduit, s'impose un obélisque de bois dont la pointe, en plexiglas et en miroirs, renferme l'image projetée d'une flamme. À la base de l'obélisque sont posées trois plaques de granite sur lesquelles est gravée une phrase tirée du *Système totalitaire* de Hannah Arendt: «The radicalism of measures to treat people as if/they had never existed and to make them disappear/is frequently not apparent at first glance.» Au sol, le reflet de cette phrase; au mur, deux arches/fenêtres, où se trouvent projetés des visages de personnes inconnues et disparues, entourent le monument. Or, ces visages, justement parce qu'ils nous sont inconnus, exposent l'écart qui sépare la grande Histoire de la mémoire individuelle et, de fait, laissent ressurgir la douleur occul-

tée, la douleur de l'oubli. C'est de disparition, ou même de suppression, cette forme d'absence provoquée et, selon Steinman, anormale, que nous entretenons l'œuvre, disparition qui, malgré l'ambiance de sanctuaire, s'exprime sur un ton non feutré. Dans un éclairage, en effet, qui n'a pour toute source que la projection vidéo de la flamme dans la pyramide de plexiglas et la projection des photos, apparaissent péniblement mais en force ces visages inconnus, dont le grain photographique rappelle celui des pierres tombales, ce monument noir et imposant et cette même phrase qui, répétée par son reflet, renforce le caractère politique et social de l'œuvre. En fait, c'est ici non seulement les inconnu(e)s, mais les écarté(e)s de l'histoire officielle qui constituent le cœur même de l'œuvre dont le propos évoque l'absurde et immonde dépeuplement.

C'est peut-être d'ailleurs dans ce même esprit que l'artiste aura

réalisé *Day and Night* pour la Biennale d'art contemporain à Ottawa en 1989. Au-dessus d'une cour intérieure et dans les quatre baies de deux galeries qui se font face, quatre photos légèrement

Artiste québécoise

**BARBARA
STEINMAN**

THÉRÈSE ST-GELAIS

EN BAS: Barbara Steinman, *Icon*, 1990. Installation: 195,6 x 165 cm. Avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin.

différentes d'une personne itinérante que l'on ne peut voir en totalité que si l'on passe d'une galerie à l'autre. Réfléchissant sur la façon dont le musée nous montre ses objets et devant lesquels, généralement, nous demeurons

figés, cette présentation nous oblige à circuler et, de fait, à répéter l'action quotidienne de l'itinérant qui, contrairement à ce qui le définit, se trouve ici fixé. À ce renversement des rôles s'ajoutera le retournement de situation où ce qui se trouve habituellement occulté – l'itinérance – est ici exposé.

Chez Steinman, il est fréquemment question de territoire; celui-ci est absent, perdu ou transitoire, en tout cas toujours déplacé. De là, ces œuvres où domine l'idée de passage. Ainsi, dans *Borrowed Scenery*, œuvre conçue en 1987 et montrée à Aperto, à Venise en 1988, le déplacement prend forme, entre autres, dans trois vocables accompagnés chacun d'une photographie où l'embarcation est le point commun qui les relie. Aux mots «immigrant», «tourist» et «refugee» sont joints trois types de bateaux différents qui évoquent la relative précarité de chacun des statuts. Devant ces images, une large

table sur laquelle se trouve du sel ratissé; incorporés dans la table, cinq moniteurs vidéo laissant tous voir des images d'eau; projetées sur la table, des cartes et des diagrammes. Parlant de déplacement, *Borrowed Scenery* évoque à la fois les limites territoriales, mais aussi celles du langage où, dans les deux cas, s'exerce un pouvoir qui, à la fois, les contrôle et les fragilise.

Il y a, dans ces dernières œuvres de Steinman, un arrangement d'images et de textes qui, non seulement projette un éclairage nouveau sur un sujet donné, mais comprend la source même de la lumière. C'est, en effet, de la photo projetée ou de la vidéo que provient l'éclairage permettant de saisir les sens possibles de l'œuvre, dont celui du commentaire sur les compétences médiatiques de la photo et de la vidéo.

Plus récemment, et concernant davantage cette fois-ci l'histoire esthétique, l'artiste a réalisé *Icon* (1990) pour une exposition du Musée d'art moderne de New York. Toujours dans l'esprit de lier un certain passé – une certaine histoire donc – à un présent manifesté par le technologique, Steinman expose l'agrandissement photographique du bas-relief d'une madone du XVI^e siècle fixée par une caméra sophistiquée qui scrute l'état de santé de l'œuvre. Dans la même galerie se trouvent deux verres givrés placés devant des écrans vidéo et un transparent d'étalage montrant un détail de la première image, où l'on voit la figure de la madone dédoublée. Seule la partie ovale centrale de chacun des verres est transparente, laissant apparaître deux éprouvettes. Celle de gauche est vide, celle de droite se remplit et se vide d'un liquide foncé qui a l'apparence du sang bien que les projections soient en noir et blanc. Un indice quant à cela: une voix qui répète régulièrement «Take a deep breath» et qui nous renvoie au contexte de la prise de sang. Ici, les sciences de la restauration et de la médecine se côtoient par le biais du regard microscopique posé sur leur objet, laissant entendre le semblable caractère sérieux des deux professions. L'éprouvette, le sang, la médecine, la vidéo, la photo, l'art, des termes aussi qui, maintenant et de telle façon associés, font penser au dépeuplement que connaît la communauté artistique et que la médecine n'arrive pas encore à stopper.

Itinérance, dépeuplement, quête d'un territoire toujours déplacé ont leur place dans les espaces de Steinman que la lumière photographique et vidéographique rend non seulement présents mais expose sous un angle jusqu'alors caché.

Thérèse St-Gelais enseigne à l'Université du Québec à Montréal; elle est aussi adjointe à la rédaction à la revue *Parachute* et collabore à différentes revues.



Artiste québécois

Gilbert Boyer

ROBER RACINE

ON DIT DES CHATS qu'ils ont plusieurs vies. Je soupçonne Gilbert Boyer d'exposer chacune d'elles par une œuvre spécifique. Depuis 1974, l'artiste présente des installations dans maintes galeries du Québec. Mais c'est en 1986, avec le projet *350 degrés autour de l'objet conçu et réalisé* avec Louise Viger, qu'une première vie de chat... s'offre à nous.

Il s'agit pour ces artistes de montrer et de démonter, par une subtile mise en scène, les mécanismes du système de l'art: carton d'invitation, affiche, article de revue, catalogue, exposition, encart publicitaire, etc., «des accessoires», diront-ils.

Or, tout au long de l'élaboration de ce projet, de ce jeu, un personnage habite, stimule et inspire les deux créateurs: *Le Chat Murr*, écrit par E.T.A. Hoffman en 1819; l'histoire d'un chat-écrivain qui veut devenir célèbre en publiant ses mémoires.

Dès lors, la poésie s'installe et ne quittera plus Gilbert Boyer: «Une nuit d'été. Je suis à la recherche de mon chat disparu. À Pointe Saint-Charles, sous le jet de lumière de ma lampe de poche, surgit une plaque sur un mur. On y commémore le massacre d'un père missionnaire par les Iroquois. Il y a là un point de vue et un silence qui me troublent. Je retournerai souvent voir ce souvenir à vif!»

Ainsi naît le projet *Comme un poisson dans la ville*, réalisé à Montréal en 1988. Il s'agit de 12 plaques de marbre sur lesquelles l'artiste grave de courtes phrases: secret, histoire, observation personnelle, climatique, géographique, poétique. Chacune est fixée sur une façade de maison choisie par l'artiste dans le quartier du Plateau Mont-Royal. L'artiste est donc passé du Chat Murr à son propre chat qui lui fait découvrir une plaque au... mur.

La ville devient alors un cahier ouvert dans lequel le lecteur-promeneur découvrira, s'il regarde haut, des rêves discrets, énigmes du temps; cadrans solaires donnant l'heure arbitraire de la rêverie. Dans ses textes, l'artiste utilise le je. Le propos devient vivant, présent, incarné. Il ne commémore plus la demeure d'un valet du roi, l'inauguration d'un monument ou la mémoire d'un missionnaire sacrifié, mais plutôt l'interrogation de l'instant, la réflexion du passant devant une lettre ouverte à tous. Le lecteur est ce qu'il lit.



Gilbert Boyer, *L'Abri*, 1991. Disque de granit. Photo: André Clément. Collection de l'artiste. Avec l'aimable permission du CIAC.

La matière a une histoire. Les mots ont la leur. La réunion de ces deux histoires en créera une troisième, quatrième, centième, millième. Il y a des mots qui valent mille images. Ceux utilisés par Gilbert Boyer en font partie. Pour les découvrir, il faut marcher, se promener, se perdre, rencontrer sa propre ville en bouquinant de rue en rue, de maison en bâtiment. Il faut écouter la résonance de Montréal, ville en ré majeur, indiquer l'onde à suivre pour frémir devant la hauteur du ciel, parallèle au blanc des mots.

Aujourd'hui, l'art public est spectaculaire, incontournable, parfois en disharmonie avec le lieu qui l'accueille. On dirait quelqu'un qui parle trop fort. À cela, Gilbert Boyer propose des murmures et chuchotements d'une infime discrétion. La retenue de la civilité. La confiance de l'intimité. Dès lors, la différence qu'il y a entre l'ocre de la brique et le bleuté du marbre tient tout juste dans le gravé de l'inscription, la taille douce de l'idée. Les 12 plaques de cette installation permanente, à l'image des 12 tons du système tempéré musical sont les vocables d'une éthique du secret.

Ces mots encore chauds. Une petite fille emmitoufflée relit une phrase gelée sur le mur. G. Boyer, 1988, coin Saint-André et Cherrier.

Après cette œuvre, l'artiste poursuivra sa réflexion sur le marché et l'histoire de l'art avec plusieurs installations dont *L'Art de la parade* (1989), *Amérique poste restante* (1990), *L'Art de galerie* et *La Collection de galeries*, présentées respectivement à Montréal et à Paris en 1991. Mais ces pièces

concernent davantage Gilbert Boyer l'artiste que l'écrivain. La phrase gelée posée à l'angle des rues Saint-André et Cherrier, à l'image des «paroles gelées qui dégèlent» évoquées par Rabelais dans *Le Quart Livre*, ne cesse de fondre en lui pour laisser échapper sa teneur, son souffle chaud.

Les paroles gelées de Rabelais seraient l'ancêtre légitime du cylindre phonographique et du disque. L'idée de circularité est d'ailleurs une constante dans le travail de Gilbert Boyer.

Dans vos rêves,

quelle langue

parlez-vous?

Le Chat Murr.

Avec le projet *La Montagne des jours* présenté sur le mont Royal pour Les Cent Jours d'art contemporain de Montréal 1991, l'artiste utilise cinq disques en granit d'un diamètre de cinq pieds. Encore là, il grave sur chacun des mots des phrases qui fonctionnent par cercles concentriques. Phrase-sillon; phrase-boucle à lire de droite à gauche, de gauche à droite, du centre vers l'extérieur et inversement. Les disques sont couchés sur le sol, répartis le long du chemin, à peine perceptibles de loin. Le paysage de la montagne est inchangé. Contrairement aux plaques de *Comme un poisson dans la ville* qui obligeaient le lecteur-promeneur à regarder haut, ici il doit fixer le sol. Mais l'artiste n'insiste pas. Aucune

signalisation n'indiquera au flâneur solitaire qu'il y a, ça et là, des *flaques* de mots qui se fondent avec la terre, le gazon, les feuilles colorées, bientôt tous recouverts de neige et de glace. Les textes réagiront aux saisons, aux lumières, au climat. Ils s'offriront à nous comme de lointains échos rabelaisiens. Mais les récits de Gilbert Boyer n'ont rien à voir avec l'auteur du *Gargantua*. Ils font scintiller le quotidien, des bribes de conversation, des rondes enfantines, l'univers onirique de nos jeux d'enfant, tel ce disque placé près du lac aux Castors: «[...] Veux-tu aller te balancer? Le premier arrivé. Mais je peux monter plus haut que le ciel. Aeiouy.»

Lire debout, les mains dans les poches, tourner autour d'un texte, en bordure de la route, dans l'air frais du matin, écoutant le vent dans les feuilles, le chant des oiseaux, à proximité du souffle d'un coureur ou du crissement léger des pneus de bicyclette sur le gravier, tout cela crée une façon différente de communiquer avec un texte. Le sol, la montagne deviennent une immense reliure où les pages du livre ont pour signets des êtres humains.

Du Plateau Mont-Royal au mont Royal, Gilbert Boyer nous fait cheminer à travers la ville. À la recherche de ses rêves de chat.

1. Extrait du feuillet *Comme un poisson dans la ville* remis au public, dans lequel l'artiste explique son projet ainsi que le parcours à effectuer pour repérer les 12 plaques de marbre fixées aux bâtiments de la ville.

Rober Racine est un artiste qui vit à Montréal.

SIX ANNÉES se sont écoulées entre les premières manifestations remarquées de Dominique Blain et sa participation à *Un archipel de désirs*. Avec l'ambition d'orchestrer leur consécration, cette exposition rassemblait au Musée du Québec, pour sa réouverture, des œuvres québécoises appréciées à l'étranger, particulièrement au cours des années 80¹. Si consécration il y a, elle arriverait prématurément pour cette artiste de 34 ans qui est loin d'avoir déployé tout son talent. Cependant, un parcours sans faute dans les arcanes du circuit international aurait pu lui valoir l'intérieur du pavillon canadien à la Biennale de Venise 1990, aussi légitimement que le pourtour vitré vers l'extérieur fut octroyé à Geneviève Cadieux. Rappelons que ce parcours l'a menée d'un musée à l'autre, de France en Belgique et en Allemagne (*Médium: Photocopie et Montréal-Berlin*), du Centre Saidye Bronfman (1986, 1987) aux Cent Jours d'art contemporain (1989, 1990), de Los Angeles à Chicago où ses *Primitive Rooms* installaient une sorte de musée de l'Homme (septembre-octobre 1991).

Le rapprochement entre l'exposition de 1991 à Québec et celle de 1985 au Musée d'art contemporain de Montréal s'impose du fait que c'est la même œuvre qu'on y retrouve, augmentée de cinq unités, les «drapeaux» emblématiques de la suite *Stars and Stripes*, laquelle

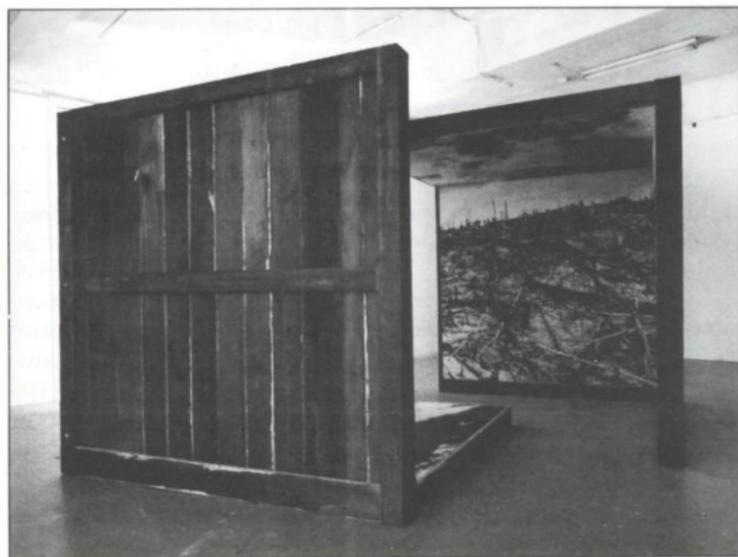
«Aujourd'hui doit être méthodiquement mis en doute le principe même de la méthode cartésienne, la disjonction des objets entre eux, des notions entre elles (les idées claires et distinctes), la disjonction de l'objet et du sujet.» ■ Edgar Morin, «La Nature de la nature», dans *La Méthode I*.



Artiste québécoise

DOMINIQUE BLAIN

Un art de l'idéologie douce



EN HAUT ET EN BAS: Dominique Blain, *Empty Box*, 1989. Techniques mixtes. 213,3 × 213,3 × 213,3 cm. Collection de l'artiste. Photo: Richard-Max Tremblay

constituait selon moi, avec la pièce de Laurie Anderson, le point fort d'*Écrans Politiques*². La revoir à Québec avec le recul de ces six années, et surtout avec la distance très éloignante instaurée par l'entrée dans la présente décennie, qui a d'ores et déjà changé la face du monde, obligeait à repenser la place et la signification du travail de Dominique Blain, en situation dans l'art actuel.

À l'émergence d'une génération d'artistes née avec la société de consommation et la Révolution tranquille, qui se démarque autant du formalisme que de l'art engagé, sans rejeter ni l'apport de l'un ni la motivation de l'autre, on avait repéré cette tendance à «produire une interrogation artistique du politique [distinct de la politique] en tant que pratique artistique [et] de manières indirectes... sans militantisme ni activisme³». Il m'apparaît aujourd'hui que l'œuvre de Dominique Blain est l'une des premières manifestations artistiques de ce que l'on nomme depuis la «soft ideology», qui recoupe, sans la recouvrir exactement, la fin des idéologies. Les bannières de toile souple de *Stars and Stripes* servent d'emblème à cette idéologie «soft» qui met en équation l'alignement souriant de starlettes en herbe et l'ordre militaire

d'une escadrille d'avions. Cette équivalence assimile les titres de Miss Monde et de garant de la «paix» mondiale (voir aussi *Peaces*, 1985) aux mêmes stratégies de domination idéologique «dure».

Art efficace sans agressivité ni violence, alors même que l'agressivité et la violence des comportements constituent la motivation et la raison profonde de l'œuvre. La mise en forme et la mise en place projettent d'autant plus efficacement leur dénonciation vers le spectateur qu'elles opèrent une mise à distance, une réserve qui éveille dans son inconscient le désir de la franchir, de l'abolir, donc d'y voir de plus près. En ce sens, les symboles spéculaires, et plus précisément le traitement des regards comme points forts de l'image, mériteraient un examen détaillé. Baissés, bandés, détournés, les yeux fixent rarement le spectateur. Quand ils le font, la force de l'image est décuplée: l'œil unique de l'Indien dans *Empty Box* (1989) exerce une fascination hypnotisante.

À la manière de la publicité commerciale et de la propagande idéologique, mais en retournant contre elles leurs moyens et leur technique pour débusquer le principe pub-totalitaire qui régit tous les systèmes, y compris ceux du monde de l'art, le travail de Dominique Blain consiste à manipuler des images fortes et de grandes idées simples: contre le racisme, le sexisme, le colonialisme, pour la paix, la nature, la vie... Mais alors que la pub omnipotente cultive, complique ses narrations et son iconographie pour toujours passer le même message simpliste – «achetez ça», produit ou promesse –, les métaphores et les icônes⁴ de Dominique Blain articulent un art signifiant sans message explicite, une œuvre ouverte, jusqu'à paraître ambiguë, à l'interprétation du regardant. On y trouve ce qu'on y met soi-même, qu'on sait mais qu'on a oublié, comme lorsqu'on retrouve inopinément des documents rangés dans des boîtes ou des photos dans de vieux albums. Son travail sollicite la mémoire autant que l'inconscient.

C'est pourquoi l'aura conférée par le recul du temps à ces illustrations en noir et blanc des magazines d'actualité de naguère (Deuxième Guerre mondiale, guerres coloniales, guerre froide) fonctionne comme un embrayeur de l'imaginaire pour télescoper passé lointain (1945), passé proche (1961 au Viêt-nam) et présent (1991 et Guerre du Golfe). Le matériau de l'œuvre est puisé dans le stock emmagasiné des journaux de toute provenance géographique et idéologique, devenus documents socio-historiques, témoignages sur la civilisation de l'image mass médiatique. L'artiste les soumet à des manipulations transposantes: découpés hors contexte, agrandis, collés, photocopiés, retouchés,

rephotographiés, colorés, avant de les structurer formellement selon des figures de rhétorique qui leur attribuent des sens nouveaux par contiguïté, juxtaposition, opposition (CIAC 1990), symétrie, substitution, répétition (*Parchemin*, 1987). Le mode d'élocution est métaphorique, sémiotique, proxémique, car, contrairement à Barbara Kruger ou à Jenny Holzer, Dominique Blain s'en tient à l'iconographie et laisse le texte à la littérature.

Respectueuse sans le vouloir peut-être de l'*Ut pictura poesis*, l'œuvre plastique de Dominique Blain est au sens littéral une «poésie muette» composée de métaphores, emblèmes et symboles. Elle crée ses propres allégories: par exemple, la tribune hérissée de microphones reproduisant une masse agglutinée de visages sans bouche stigmatise la communication mass médiatique. À cet exercice de pouvoir et d'aliénation collective, qui en fait bâillonne l'individu (*South African Gold*, 1987), Dominique Blain oppose la communion intérieure dans la concentration et le silence. Les mots, les textes, les livres importent pour elle dans la mesure où ils sont sortis de leur contexte, détournés de leurs propos sémantiques par la syntaxe plastique qui les transfère dans un autre code de valeurs ou du moins qui déconstruit le code dominant.

C'est pourquoi la mise en scène, l'encadrement, la mise en boîte, «l'emballage» constituent la part essentielle du travail de Blain, où s'instaure la distance critique, où s'opère le retournement du code initial (*Colonial Box*, *Empty Box*, la malle *Bikini*, etc.). L'installation trouve ainsi une nécessité intérieure qui la justifie, «parergon» sans quoi l'«ergon» ne serait pas. L'artefact ici n'est pas un artifice: il confère au document une signification autre et une autre fonction. Il transcende la source originelle en œuvre d'art originale qui devient monument dans *Model for Memory*.

La civilisation occidentale est mise en procès dans l'œuvre de Dominique Blain. Il faut voir comment elle s'ajustera au contrecoup de son implosion actuelle, à sa complexité mouvante, sans succomber à la tentation simplificatrice. Ses *Primitive Rooms* abordent la question des réfugiés⁵, le retour des grandes migrations humaines. Elles proposent, plutôt qu'un «musée de l'Homme», un «musée de l'Humanité» (dans ses deux acceptions d'«ensemble des êtres humains» et de «bienveillance morale», à réapprendre...).

Historienne et critique à Vie des Arts depuis 1974, Monique Brunet-Weinmann a collaboré à plusieurs magazines internationaux et publié deux monographies, *Médium: Photocopie* (1987) et *Louis Jaque* (1989). Commissaire indépendante, elle travaille pour la Galerie de l'UQAM et aux États-Unis.

1. Propos de Mme Louis Déry, Colloque «L'Art québécois et les perspectives internationales», Musée du Québec, 21 septembre 1991. *Un archipel de désirs: Les artistes du Québec et la scène internationale*. 7 mai-29 septembre 1991. 2. *Écrans Politiques*, Musée d'art contemporain de Montréal, 17 novembre 1985-12 janvier 1986, France Gascon conservatrice. 3. René Payant, «Dérives», *Vedute*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 529. 4. Voir Monique Brunet-Weinmann, *Médium: Photocopie*, Stuttgart, Georg Mühleck éditeur, 1987, p. 58. 5. De même Barbara Steinman, avec son installation dans *Un archipel de désirs*, intitulée: *Borrowed Scenery (Paysage d'emprunt)*, 1987.

IRENE F. WHITTOME

Du mouvement à la transgression

LAURIER LACROIX



Irene F. Whittome, 36 = 9/1981-1991 (détail), 1991. Photographies, bois, métal, corde, papier moulé, fil. 36,8 x 43,2 x 20,3 cm chacune. Photo: Richard Max Tremblay. Avec l'aimable permission de la Galerie Samuel Lallouz.

POUR IRENE F. WHITTOME, artiste originaire de Vancouver et installée à Montréal depuis 1968, l'essentiel de l'acte créateur se définit par le fait de rendre, transformé, ce qui a été prélevé. C'est sur cette certitude que reposent ses réalisations depuis maintenant près de 30 ans. Dessins, tableaux, estampes, sculptures-assemblages, installations témoignent de cette démarche de la restitution. Il ne s'agit pas d'une restauration, car il ne nous parvient du monde que des bribes, des fragments, évocateurs certes, mais dont les significations partielles échappent. L'artiste doit réinvestir le sens de ce qu'elle trouve ou de ce qu'elle retient parmi ce qui l'assaille. Dans cette manipulation, il ne saurait y avoir que rupture, rupture qui donne aux traces de nouvelles informations, qui les charge de messages autres.

Cet investissement du sens emploie différentes stratégies, il utilise différentes images. Il prend pour base l'examen de ce qui fonde le sens initial: le code, les lois, les règles. Whittome a fait, des notions de série, de classement et de taxinomie, les métaphores de son investigation. La boîte, le dictionnaire, l'encyclopédie et le musée deviennent les espaces et les lieux de simulation les plus propices à la création de nouvelles significations. La boîte *Objets trouvés = objets*² (1975) présente neuf longs tubes de verre contenant des fils métalliques pliés, alignés sur un fond de ouate. Ces objets anciens – les étiquettes usées en font foi – produits dans un contexte scientifique sont, à partir d'un milieu fonctionnel, transposés et réactualisés dans un univers où la signification par la contemplation est seule possible. L'œuvre est déjà dans le choix de ces *objets trouvés*, leur transformation en statut d'*objets*, c'est-à-dire

capables de performer indépendamment de leur découverte, comme des objets qualifiés à recevoir et à porter les significations qui surgissent de leur nouvelle mise en situation. L'alignement parallèle des éprouvettes sur la ouate, leur nombre et leur répétition, leur identification, deviennent le substrat porteur d'un nouveau récit où le souvenir et l'allégorie sont appelés à jouer les premiers rôles.

L'œuvre se fonde sur une autre œuvre, sur un contenu, une épaisseur dont elle mimera, répétera certaines des caractéristiques pour les démonter, les exacerber et les transformer. La multiplication des gestes, l'insistance et la reprise quasi rituelle des mêmes formes et des mêmes mouvements ont fourni plusieurs des créations des années 70 et du début des années 80. Les séries *Musée blanc* et *Paperworks* de même que les travaux à l'encaustique cherchaient, par l'intermédiaire de la densité,

des textures, des manipulations et du nombre, à imposer le sens par des transferts et de subtiles modifications.

Ce travail est suivi par des interventions moins prononcées qui, en restant plus proches de la nature originelle des éléments prélevés, cherchent à restituer moins les significations des traces que l'énergie dont elles sont porteuses. Une attitude animiste – ou est-ce une approche plus écologique ? – tend à remonter vers les forces initiales des objets qui feront sens sans être nécessairement inscrits dans une série. L'œuvre se base plutôt sur des paires, sur des confrontations de forces complémentaires.

Ainsi les objets ou les formes, qui ont valeur d'archétypes ou qui constituent des symboles, sont-ils recherchés et soumis à des opérations qui, par comparaison, en font ressortir toute l'importance. Chantal Pontbriand analysait ainsi le *Musée des traces* (1989)

«*Toute création est inévitablement la transgression d'une émotion, à travers couleur, forme, matière: une communication vers le récepteur, le mouvement d'un niveau de conscience vers un autre*¹.»

alors en cours de réalisation: «L'histoire collective, dont témoignent les sémiophores de la vie urbaine industrialisée, et l'histoire personnelle de l'artiste sont superposées l'une à l'autre, conférant ainsi à la notion abstraite et linéaire de l'histoire traditionnelle l'épaisseur du vécu, restituant à l'histoire une réelle dialectique nullement basée sur un sentiment de nostalgie ou de mélancolie³.» *Creativity; Fertility*⁴ (1985) montre, à l'endos des pages d'un dictionnaire latin-anglais, imprimé sur un seul côté, des gestes graphiques qui rappellent la forme des sexes humains; les dessins, à la mine de plomb et au crayon gras et acrylique, alternent par groupes de quatre et sont insérés dans quatre rangées de dix dessins chacune. Cette frise de sexes emmêlés apparaît comme le renversement, la contrepartie essentielle du savoir, des mots rigoureusement empilés par colonnes. Formes géométriques

simples et assemblages organiques complexes coexistent dans des montages où leur opposition fait apparaître un dualisme qui serait le propre de toute création.

Dans 36 = 9/1981-1991 (1991), Whittome examine justement les principes qui ont soutenu sa production au cours de ces dix années. Des fragments d'œuvres, des photos de ses installations sont combinés à des objets fétiches, objets autres, «objets trouvés», qui sont devenus avec le temps partie intégrante de l'œuvre. Alors que les œuvres citées font principalement référence à l'installation de la rue de la Gauchetière (1982), dominée par la croix présentée dans une lumière rasante, expérience de contemplation pure, quasi mystique, les autres éléments renvoient à des formes à la fois simples, mais exubérantes et complexes comme la tresse d'un cordage ou l'articulation des parties d'une palme (voir illustration).

Ces œuvres-installations, qui se présentent dans l'étalement et la frontalité, s'organisent selon un rituel. Le spectateur est invité à participer à cette offrande. L'art pour Irene F. Whittome est un geste de générosité. S'il tire sa réalité de la capacité de capter et de recevoir, il n'existe que par le geste d'offrir, de rendre⁵.

Laurier Lacroix est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal où il dirige le programme conjoint de maîtrise en muséologie. Il est régulièrement invité en tant que commissaire d'expositions. Il a préparé Espace/Dessin au Centre Saidye Bronfman à l'été 1991, participé à la préparation de l'exposition *Nouveaux regards* Nouvelles perspectives qui se tient présentement au Musée du Québec et il collabore à l'accrochage de la collection permanente du Musée d'art de Joliette qui rouvrira ses portes en juin 1992.

1. Propos d'Irene F. Whittome recueillis par Annie Molin Vasseur pour le dossier «Art et guerre. Le Golfe», *ETC Montréal*, n° 15 (août 1991), p. 8. 2. Reproduit (p. 12) dans le catalogue de l'exposition *Irene Whittome 1975-1980*, préparée par Jacqueline Fry pour le Musée des beaux-arts de Montréal en 1980. 3. Chantal Pontbriand, *La Rose historique: L'art à Montréal*, Toronto, The Power Plant, 1988, p. 40. 4. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, l'œuvre a été présentée par Paulette Gagnon dans le vol. 1, n° 5 du *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. 5. Voir à ce sujet le texte de Sandra Paikowsky «The Gift», dans le catalogue *Irene F. Whittome*, publié en 1990 lors d'une exposition à la Galerie Samuel Lallouz (p. 65-68).

ARCHITECTE de formation, Melvin Charney élabore depuis une quinzaine d'années une œuvre qui s'articule à partir d'un dialogue entre l'architecture et les arts plastiques (plus spécifiquement le dessin et la sculpture). Il utilise ainsi, comme il le dit lui-même, «les référents dits architecturaux dans un contexte artistique»; et il ajoute, précisant davantage: «disons que mes moyens sont plus ceux d'un romancier que d'un architecte. Pour écrire ce roman, j'emploie toute les images que l'architecte emploie mais je les déplace totalement, et, dans mon royaume d'architecte-romancier, il est impossible d'épuiser le sens de la forme¹». Les œuvres *in situ* de Charney sont constituées à partir de certains éléments ou dispositifs historiques, institutionnels et domestiques de l'architecture urbaine: elles se composent ainsi d'un réseau de formes signifiantes déjà données et réorganisent celles-ci de façon à constituer de nouveaux réseaux de sens.

Lors de sa première manifestation d'importance à Montréal en 1976, dans le cadre du controversé projet *Corridor* qu'il coordonne, Melvin Charney élève deux façades de maisons reproduisant les demeures victoriennes de la rue Sherbrooke, demeures largement sacrifiées à la spéculation ou à une conception outrée du modernisme urbain (de même, mais pour des raisons autres, l'administration municipale de l'époque détruira de nuit, sans préavis ni explications, le «corridor d'art» que devait constituer l'alignement d'œuvres de la rue Sherbrooke pour l'ouverture des Jeux olympiques). Cette installation de Charney, si elle s'inscrit dans une perspective explicitement critique, ne prend pas l'aspect, néanmoins en première instance, d'un discours contestataire de

pendantes des lois du marché. Ici se révèle déjà l'intérêt de Charney pour une architecture dite «ordinaire» ou non monumentale, de même qu'apparaît l'idée d'une responsabilité de l'artiste, qui se traduit, pour Charney, par la nécessité éthique de «faire voir». D'où, à travers l'ensemble de son œuvre, cet exigeant travail de

Charney se développent à partir d'une réflexion sur la constituante sociale et historique de l'architecture, sur la relation des gens avec leur milieu bâti: cette conception attaque de biais l'idéologie du modernisme selon laquelle l'architecture (à travers le «style international») se développe dans une optique fonctionnaliste, sans

se situe le jardin et qui sont devenues parties constitutives des sculptures. Cette œuvre illustre bien le travail de Charney, en ce qu'elle tire sa cohérence, et sa valeur, d'une rigoureuse maîtrise de l'artiste sur l'ensemble des données mises en jeu, autant que sur le réseau singulier de significations qui découle de leur «mise en œuvre». C'est précisément cette habileté qui explique que les dessins accompagnant presque toujours les installations de Charney ne seront pas définis comme des plans de projet autonomes qui prévaudraient sur la réalisation technique et qui condenseraient à eux seuls l'essentiel du projet: les dessins élaborent plutôt une façon de dégager et de pousser plus loin certaines articulations de volumes, certains concepts inhérents à l'installation ou au bâtiment investi.

Le travail de Charney a toujours été perçu comme un travail d'une grande exigence, en raison de cette maîtrise tant de l'esthétique globale de ses œuvres que des réseaux de formes et de sens (de sens par la forme) qui les gouvernent. Dans une installation comme celle du *Jardin du Centre Canadien d'Architecture*, de par la fragmentation/multiplication des points de vue et des lieux de référence constitutifs de l'œuvre, on pourrait être amené à se représenter le travail de Charney comme un collage synthétique, de même que son travail sur les façades pourrait être envisagé comme une exploration théorique, abstraite, d'un thème architectural majeur. Mais ce serait faire abstraction de l'essentiel de son propos qui tient autant à la nature du travail *in situ* qu'à la conception que s'en fait Melvin Charney, conception où l'architecture est considérée en tant que lexique d'images, répertoire de formes, où l'œuvre en conséquence est pensée comme *discours*.

Expositions individuelles majeures de Melvin Charney non mentionnées dans le texte: 1991 – Paraboles et autres allégories: L'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990, rétrospective au Centre Canadien d'Architecture. ■ 1986 – A construction in Venice: Visions of the Temple, Biennale de Venise. ■ 1985 – A Lethbridge Construction, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge. ■ 1983 – A Kingston Construction, Agnes Etherington Centre, Kingston.

déconstruction, déconstruction du regard porté sur ces formes architecturales dont le caractère usuel entraîne l'effacement de leur valeur propre.

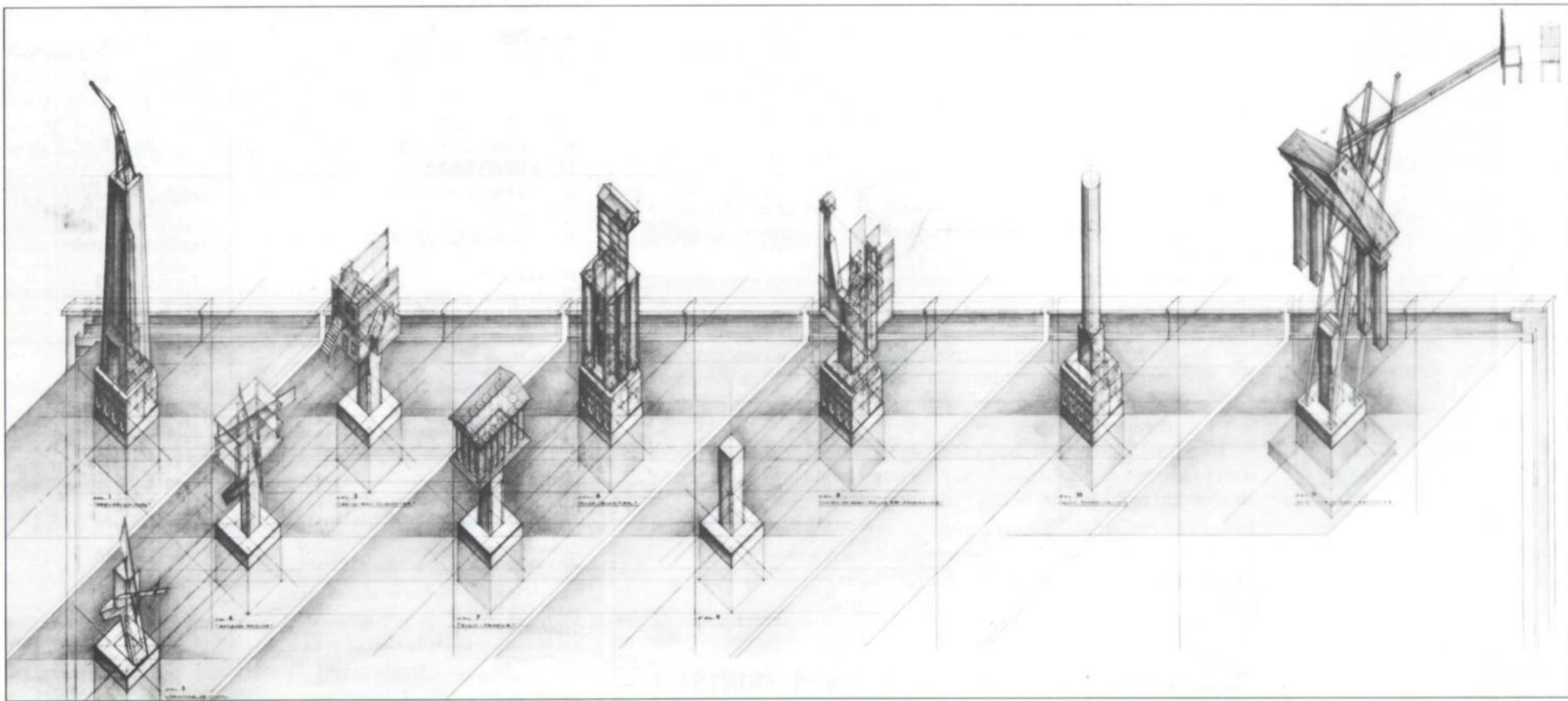
Dans la plupart des œuvres de Charney, l'importance conceptuelle accordée à la façade tient à ce que cet élément se présente comme dispositif d'introduction: la façade possède la particularité d'exposer, en plan et frontalement, les grandes lignes d'un volume en quelque sorte sous-jacent, tout en procédant, de façon intrinsèque et structurelle, à l'édification proprement dite de ce volume. Ce travail sur la façade, en tant qu'elle révèle ce qu'en même temps elle constitue, se poursuit subséquemment au

se soucier d'établir un rapport contextuel au site. Cette «contestation», accordée à la volonté de «faire voir», est constante dans l'œuvre de Charney; elle se retrouve de façon évidente dans *Le Jardin du Centre Canadien d'Architecture* (1990), son œuvre la plus récente, qui présente la synthèse, pourrait-on dire, de l'ensemble de sa démarche: entreprenant de refondre la conception traditionnelle du jardin public (un havre de verdure), l'architecte-sculpteur mettra ainsi à contribution les concepts principaux de ses travaux antérieurs. Pour définir son jardin, Charney, dépassant l'opposition ville/nature, reprend et intègre divers éléments citationnels: ceux pro-

Artiste québécois

Melvin Charney

CHRISTINE
DUBOIS



Melvin Charney, *Le Jardin du Centre Canadien d'Architecture: Colonnnes allégoriques*, 1988. Crayon de couleur et encre sur vélin. 91,4 x 212,7 cm. Collection: Centre Canadien d'Architecture. Tous droits réservés, Melvin Charney, 1988.

nature sociale ou politique. Dans la mesure où cette construction procède par évocations, elle se veut *indicielle*: par les moyens d'un propos retenu, à la limite ironique, elle souligne – et assume d'un même mouvement – la rhétorique sociale et émotive qui soutenait, articulait ces demeures qui se révèlent alors autre chose que des «boîtes» anonymes, dé-

Musée d'art contemporain de Montréal (1979), au Museum of Contemporary Art of Chicago (1982), et lors de la *Documenta 7* de Cassel (1982), où Charney dresse une réplique de la «façade» du camp d'Auschwitz, qui sera par la suite réinstallée à Stuttgart (*Better they think they are going to a farm... The Stuttgart facade*).

Les travaux *in situ* de Melvin

pres à l'urbanisme des jardins (des arbres, des axes de promenade et de «vue», une esplanade avec des sculptures), les éléments liés à l'histoire «naturelle» de ce site (un ancien verger de pommiers, un pré, le cadastre agricole qui régissait autrefois le développement de Montréal) et, enfin, des données rattachées à l'histoire architecturale de la ville basse où

1. Extrait de l'interview menée par Louis Martin, «Melvin Charney, l'architecture comme roman», *Parachute*, n° 56 (numéro thématique: «Sur ma manière de travailler», oct.-nov.-déc. 1989) p. 11.

Christine Dubois est critique d'art et vit à Montréal. Elle collabore à la revue *Parachute* et rédige une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris.

La Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal

CRÉE EN 1983, la Fondation réunit un groupe d'hommes et de femmes qui désirent contribuer au succès du Musée dans sa double mission: conserver et diffuser l'art contemporain.

Grâce à ses activités de financement et à l'organisation d'activités-bénéfiques, la Fondation a, ces trois dernières années, fait don de 264 000 \$ au Musée. On notera que les dons de la Fondation permettent au Musée de se constituer un fonds d'acquisition destiné à enrichir sa collection.

Au cours des dernières années, la Fondation a consolidé ses assises en dirigeant son action autour de trois grands pôles: la vente aux enchères, la campagne de souscription postale et le Bal des arts contemporains. Elle a aussi collaboré avec le Musée à la tenue de diverses autres manifestations.

Il n'y a pas de doute que le déménagement du Musée à Place-des-Arts contribuera à agrandir notre cercle d'amis et permettra à la Fondation d'étendre encore son rayonnement, d'offrir des services et des avantages de plus en plus appréciables. En devenant ami aujourd'hui, vous contribuez à l'action de la Fondation et comptez parmi les alliés les plus précieux du Musée.

Parmi les privilèges exclusifs aux amis:

- abonnement au *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*;
- abonnement au Bulletin des amis;
- invitation aux vernissages et aux autres événements spéciaux;
- envoi gratuit d'une publication du Musée au renouvellement de la carte de membre;
- rabais de 10 % à la boutique du Musée;
- réduction de 20 % sur les publications du Musée;
- tarif réduit d'entrée au Musée;
- tarif spécial pour les spectacles présentés au Musée;
- abonnement à prix spécial à diverses revues d'art;
- réduction de 10 % à 15 % dans certaines librairies et boutiques d'encadrement.

Vous trouverez dans cette édition du *Journal* un formulaire-réponse postable sans frais au Canada. Vous pouvez recevoir de la documentation et des formulaires supplémentaires. Il suffit d'en faire la demande au (514) 873-4743 ou d'écrire à la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, Montréal (Québec) H3C 3R4.

NOMINATIONS DE LUCETTE BOUCHARD ET CLAUDETTE DIONNE

Le Conseil d'administration du Musée a récemment nommé M^{mes} Lucette Bouchard et Claudette Dionne respectivement directrice de l'éducation et de la documentation et directrice des communications et du marketing.

MEILLEURS VOEUX!



DERNIÈRE EXPOSITION À LA CITÉ DU HAVRE

Le Musée présente sa 507^e et dernière exposition depuis son ouverture en 1965. En effet, l'exposition John Baldessari, organisée par le MOCA de Los Angeles et visitée par plus de 350 000 personnes, mettra un terme, le 19 janvier prochain, à un long séjour à la Cité du Havre.

Nous vous donnons rendez-vous au 185, rue Sainte-Catherine ouest, à compter du mois de mai 1992!



Claudette Dionne et Lucette Bouchard. Photo: Jean-Marc Corbeil

Prix René-Payant

AUX JEUNES ARTISTES EN ARTS VISUELS DU QUÉBEC DU FONDS LES AMIS DE L'ART DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Ce prix sera remis par le Fonds les Amis de l'Art de l'Université de Montréal à la réouverture du Musée au centre-ville.

D'une valeur de 2 000 \$, cette bourse de prestige est destinée à encourager le travail d'un(e) jeune artiste professionnel(le) qui s'est distingué(e) au Québec.

Pour être admissible, les personnes intéressées doivent répondre aux critères suivants:

- avoir au plus 35 ans le 1^{er} janvier 1992;
- avoir participé à trois expositions collectives à l'extérieur des institutions universitaires ou autres établissements scolaires;
- avoir à son actif une exposition collective au cours des deux dernières années.

Toute candidature doit être accompagnée d'un curriculum vitae et d'un maximum de dix diapositives. Il est important d'acheminer le tout au plus tard le 30 janvier 1992 à l'adresse suivante:

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

Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences
Département d'histoire de l'art, C.P. 6128, succ. A
Montréal (Québec) H3C 3J7 Tél.: (514) 343-6182

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Le *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* est publié tous les deux mois par la Direction de l'éducation et de la documentation. Édition: Lucette Bouchard • Conception et réalisation: Chantal Charbonneau • Ont collaboré à ce numéro: Monique Brunet-Weinmann, Christine Dubois, Michel Huard, Laurier Lacroix, Denis Lessard, Rober Racine, Thérèse St-Gelais • Révision et lecture d'épreuves: Jean-Yves Richard • Secrétariat: Sophie David • 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 1991 • La reproduction, même partielle, d'un article du *Journal* doit être soumise à l'autorisation de la Direction de l'éducation et de la documentation 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. 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, Robert Ayoite, Luc Beaugard, Vasco Cecon, Léon Courville, Jean-Claude Cyr, Claude Hinton, Louise Lemieux-Bérubé, Paul Noiseux, Marissa Nuss, Monique Parent, 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. (Loi sur les musées nationaux, art. 24.)

Calendrier

EXPOSITIONS

JOHN BALDESSARI

Jusqu'au 19 janvier 1992

Cette exposition, réalisée et mise en circulation par The Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Angeles, est la plus importante rétrospective du travail de John Baldessari organisée à ce jour. Elle comprend, dans sa version montréalaise, quelque 80 œuvres (peintures, photographies, photomontages, vidéos, livres d'artistes) réalisées entre 1967 et la fin des années 80. Natif de Californie, où il vit et travaille encore aujourd'hui, John Baldessari a joué un rôle clé dans le développement de l'art conceptuel. Son travail, qui se caractérise, entre autres, par de fréquents emprunts aux mass media, nous propose une analyse extrêmement percutante des codes visuels issus tant de l'histoire de l'art que de la culture nord-américaine. En cela, son œuvre s'avère aujourd'hui essentielle à la compréhension des nombreuses démarches qui, depuis le début des années 80, portent sur le sens et les fonctions de l'image au sein de la société contemporaine.

Organisée par The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, cette rétrospective a été réalisée grâce à l'appui financier de la Murray B. and Isabella Rayburn Foundation, de la Lannan Foundation, du National Endowment for the Arts, une agence fédérale américaine, du Pasadena Art Alliance, de Stuart T. et Judith E. Spence et du MOCA Projects Council.

Le Musée d'art contemporain de Montréal bénéficie de la participation financière du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada pour la présentation de cette exposition.

ACTIVITÉS

POINTS DE SUSPENSION

À l'instar de la démarche de l'artiste Baldessari, l'activité *Points de suspension* invite les visiteurs à composer leurs propres histoires associatives à partir d'images et de points. Utilisant des images médiatiques ou créant les siennes propres, Baldessari remplace les visages des personnages par des points ou, les situant dans l'espace de l'image, déplace l'attention du spectateur. Ce faisant, il multiplie et - littéralement - pointe des questions relatives à l'œuvre d'art, au rôle de l'artiste, à l'histoire de l'art, mais aussi à l'histoire et au contexte social en général.

Cette activité est gratuite et se déroule dans le cadre de l'exposition *John Baldessari*. Les enfants de 14 ans et moins doivent être accompagnés par un adulte.

8 décembre de 13 h à 17 h

FILMS

JOHN BALDESSARI

Cremation, 1970, 9 min

Title, 1973, 19 min

Six Colorful Inside Jobs, 1977, 32 min

23, 24 et 30 novembre à 14 h

1^{er} décembre à 14 h

RENCONTRES

PROCHAIN ÉPISODE...

Série de conférences organisées dans le cadre de l'exposition *Pour la suite du Monde*.

Martha Fleming et Lyne Lapointe

En collaboration avec l'UQAM

Au pavillon Hubert-Aquin

local AM 050

13 décembre à 17 h

VISITES

RÉSERVATIONS: (514) 873-5267

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Cité du Havre, Montréal

(Québec) H3C 3R4

tél.: (514) 873-2878

ENTRÉE

mardi: entrée gratuite pour tous

mercredi au dimanche:

2 \$ pour les étudiants, les aînés et les membres de la Fondation des Amis du Musée,

3 \$ pour les adultes,

5 \$ pour les familles.

Tarif spécial pour groupes

Réervations: 873-5267

Gratuit pour les moins de 16 ans en tout temps.

L'argent recueilli ira au fonds d'acquisition 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.

HORAIRE

Les expositions: tous les jours de 10 h à 18 h, sauf le lundi.

En prévision du déménagement du Musée au centre-ville, le centre de documentation est fermé depuis le 24 juin.

La boutique: tous les jours de 10 h à 18 h, sauf le lundi.

Le café: tous les jours de 11 h à 16 h, sauf le lundi.

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 aînés: 15 \$, famille: 45 \$). Renseignements: (514) 873-4743.

déc.

D	1	Film
L	2	
M	3	
M	4	
J	5	
V	6	
S	7	
D	8	Activité
L	9	
M	10	
M	11	
J	12	
V	13	Rencontre
S	14	
D	15	
L	16	
M	17	
M	18	
J	19	
V	20	
S	21	
D	22	
L	23	
M	24	Fermé
M	25	Fermé
J	26	Ouvert et entrée gratuite
V	27	
S	28	
D	29	
L	30	
M	31	Fermé

John Baldessari

jan.

M	1	Fermé
J	2	Ouvert et entrée gratuite
V	3	
S	4	
D	5	
L	6	
M	7	
M	8	
J	9	
V	10	
S	11	
D	12	
L	13	
M	14	
M	15	
J	16	
V	17	
S	18	
D	19	
L	20	
M	21	
M	22	
J	23	
V	24	
S	25	
D	26	
L	27	
M	28	
M	29	
J	30	
V	31	

fév.