

exposition

Geneviève Cadieux
Parfum, 1991
2 épreuves couleur, 1/2
152,5 x 579 cm
Coll. Musée départemental d'art
contemporain de Rochechouart,
Rochechouart, France
Photo : Gerhard Koller

James Lingwood, conservateur invité à
l'Institute of Contemporary Arts à
Londres, s'entretient avec Geneviève
Cadieux. Cette entrevue a été réalisée
dans le cadre de l'exposition Geneviève
Cadieux qui s'est tenue du 29 juillet
au 6 septembre 1992, au ICA.



31 mars au 30 mai 1993

Entrevue avec Geneviève Cadieux

James Lingwood : La première question que j'aimerais vous poser porte sur l'échelle de vos œuvres. Ce sont de gros plans à une échelle cinématographique. Quelle est votre relation avec le cinéma?
Geneviève Cadieux : Mon père était propriétaire d'un cinéma

lorsque j'étais adolescente. J'ai donc pu visionner à ma guise quantité de films, autant européens qu'américains. Pour moi, il est normal que l'image photographique prenne la dimension d'un écran. Avec des photographies de cette dimension, le spectateur est pratiquement écrasé par l'image. C'est très différent du rapport qui s'établit avec un album de photos...

Je crois qu'il existe une analogie entre lire un livre, feuilleter un album ou regarder un film : étant seuls, nous ne sentons pas la présence des autres spectateurs. Mais lorsque nous sommes dans un musée, l'espace devient très public. Cela explique-t-il pourquoi, lorsque vous installez une œuvre, vous créez comme un vide autour de l'image?

J'aime que le spectateur puisse participer à l'image, avoir un rapport physique avec l'œuvre : que ce soit un véritable tête-à-tête. Il est important que le spectateur se sente physiquement englobé dans l'œuvre et qu'il y participe. Il y a un lien marqué entre l'idée de peau et celle de surface, entre ce que la photo révèle et ce qu'elle cache.

La peau, le miroir et la surface photographique sont semblables : ils sont tous trois sensibles, ils sont équivalents. À l'ICA, le spectateur est confronté à la peau. J'utilise une cicatrice de manière symbolique, car elle est proche du

moment photographique. La cicatrice, tout comme la blessure, se rattache à un moment très précis dans la vie d'une personne — un événement physique ou émotionnel. On n'oublie jamais l'endroit d'une cicatrice ni sa cause. Cela rappelle également le caractère intime de la photo, comme dans l'album de famille où l'on entretient un rapport personnel, voire familial, avec ce qui est représenté.

Dans *La Fêlure*, au cœur des corps, ce qui frappe le plus, c'est que l'image est visuellement puissante tout en étant indéterminée et ambiguë. On peut deviner le sexe des personnes qui s'embrassent, mais sans voir l'endroit où la meurtrissure se trouve sur le corps. Quelle en est la cause? Est-elle le résultat d'un accident ou d'un acte intentionnel orienté vers le plaisir, ou vers la douleur?

Le plaisir et la douleur sont toujours très proches. J'ai volontairement choisi d'utiliser une cicatrice qu'on ne pouvait repérer afin que tous puissent s'identifier avec elle sans que l'énigme des sexes soit résolue. La représentation du baiser, où l'identité sexuelle est ambiguë, était également délibérée, surtout en relation avec le cinéma où

cette image devient très publique. Dans cette œuvre, le baiser est très public, mais il est présenté de façon particulière. Je voulais un baiser neutre.

Quelle est la fonction de cette neutralité?

Je veux que tous puissent communiquer avec l'œuvre. Nous vivons dans un monde rempli d'images où l'on impose l'information et la façon de regarder les choses. Je désire transgresser cela, utiliser ces références traditionnelles d'une manière qui nous permette de regarder et de penser différemment. Le spectateur est ici confronté à des images très privées dans un espace très public. Vous parlez d'une œuvre qui refuse de se laisser décrypter en termes d'identité sexuelle ou de relations définissables...

Le spectateur essaie toujours de localiser la cicatrice : il se sent alors rassuré. S'il ne peut le faire, un sentiment d'insécurité s'installe. Le fait de ne pouvoir la localiser ramène le spectateur à la notion de paysage. Il se trouve happé par l'image, mais c'est aussi quelque chose de très abstrait. Le baiser est la représentation de quelque chose de sexuel, il évoque une cicatrice sexuelle. Le baiser représente aussi la proximité entre deux êtres humains : c'est également une expérience que chacun connaît.

Vos œuvres précédentes étaient issues d'une déconstruction d'images et de stéréotypes. Depuis quelque temps, vous vous rapprochez. Vos œuvres utilisent des disjonctions et des juxtapositions inattendues.

(voir suite, page 2)

Je crois que le destin de l'artiste est de changer. Son travail s'ajuste au discours qui l'aide à trouver sa place dans ce qui l'intéresse personnellement en termes d'histoire de l'art, et dans ce qui l'intéresse au niveau de la présentation formelle.

Au sujet du titre de vos œuvres, n'y a-t-il pas lieu de parler de disjonction? Certains titres invitent à pousser plus loin la lecture.

Le titre est le lieu où les mots existent. *La Fêlure* a une connotation médicale, car elle signifie une fracture très fine. Ainsi l'œuvre est-elle fêlée. Elle est physiquement en pièces : c'est une image coupée en trois...

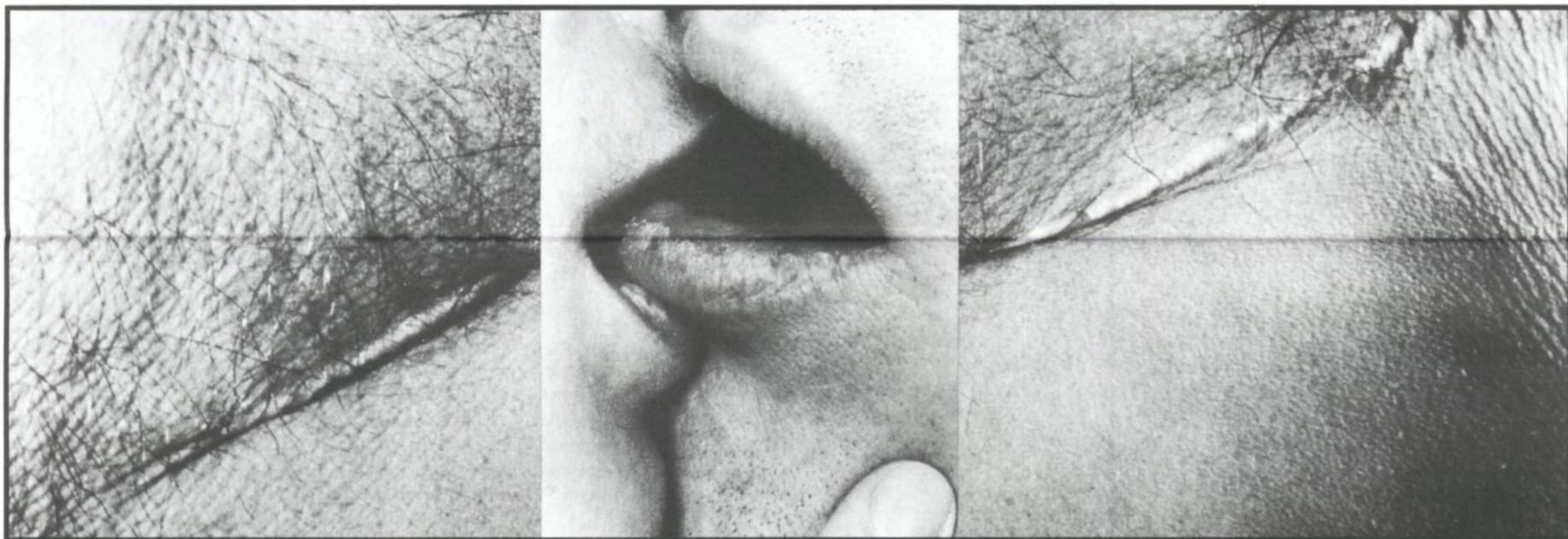
C'est une image perturbée. Parfum est un titre plus secret, plus énigmatique...

Ici encore, il y a rupture. Cette fois, ce sont les sens, l'odorat peut-être. Il y a souvent dans mon œuvre ce genre de rupture.

Il y a une intimité dans La Fêlure, qui renvoie à l'intimité entre le spectateur et l'image. Parfum livre moins d'information qui permettrait au spectateur d'élaborer une trame narrative. Quelle était votre intention en juxtaposant l'image en noir et blanc et l'image en couleur?

Je m'intéresse à l'aspect formel du passage de la photo en noir et

Geneviève Cadieux
La Fêlure, au cœur des corps, 1990
Epreuve photographique couleur
228 x 662 cm
Coll. : Musée du Québec
Photo : Louis Lussier



blanc à la photo en couleur. Aussi ai-je photographié un grand nombre d'yeux au cours des 15 dernières années, mais jamais en couleur. Dès qu'ils sont en couleur, les yeux deviennent plus réels. Dans *Parfum*, je trouve intéressant que l'image en noir et blanc côtoie l'image en couleur : on peut dire que cela en complexifie la lecture.

Est-ce que vous photographiez les yeux pour fouiller la «politique» du regard?

Oui, quant au regard. Mais dans *Parfum*, les yeux ressemblent à des blessures.

Vous avez parlé tout à l'heure de transgression. Les surréalistes ont beaucoup étudié les possibilités de la transgression à l'intérieur de l'image et entre les images. Comment votre travail se rattache-t-il au surréalisme? Man Ray a photographié des têtes, des yeux en mouvement, des bouches et des lèvres.

Je ne crois pas avoir connu ces œuvres dans les années 70. Je connaissais davantage les photographes américains comme Stieglitz. Ce n'est que tout récemment que j'ai compris qu'il y avait un lien direct entre mon travail et celui de Man Ray. C'est ensuite de cela que j'ai créé, à Montréal, une œuvre où j'ai placé des lèvres sur le toit d'un musée : il s'agissait de

ma version de la peinture de Man Ray, *À l'heure de l'Observatoire — Les Amoureux* (1932-1934). J'ai utilisé les lèvres, en fait celles de Lee Miller, d'une façon lisible. Mais, dans mon œuvre, les lèvres étaient transgressives en ce sens qu'elles étaient vieillissantes et que le travail était réalisé par une femme. C'était comme si je revendiquais une voix. Les surréalistes travaillaient à une échelle beaucoup plus réduite, et souvent pour des publications. L'expérience du spectateur est très différente dans un musée.

Les images des surréalistes étaient de nature privée dans une sphère privée, mais ici les images sont livrées au domaine public. Le surréalisme s'intéressait aussi à l'idée du tranchant — certaines de vos œuvres me rappellent le film de Buñuel. Un chien andalou, en particulier la scène où l'œil est sectionné. Cela doit être une des images de transgression les plus violentes de l'histoire du cinéma.

Le fait de prendre des images équivaut à les couper : on choisit les images, on les travaille, mais elles ne se suivent pas. L'idée de coupure est très importante dans mon œuvre : il y a la coupure physique, qui est très technique et se justifie à partir de limites telles que le format du papier offert uni-

quement en certaines dimensions. Je ne coupe pas mes œuvres au hasard : au contraire, mon travail se rapproche du surréalisme par le placement des images. Dans les films surréalistes, on est toujours surpris par la scène suivante, par la rupture de la trame narrative... *En ce sens que cela reflète le subconscient qui a la faculté de sauter plutôt que l'esprit rationnel qui essaie de faire une narration plus linéaire. La tradition de la peinture, le tableau, voilà ce qui renferme l'action.*

Peut-être nous rapprochons-nous d'une forme poétique. Je crois que lorsque nous regardons des peintures, c'est comme si tout était contenu dans l'image. Dans mes œuvres, une grande partie se passe à l'extérieur de l'image. ■

Cette entrevue a été traduite en français et elle est reproduite avec l'aimable permission du ICA à Londres.

La Médiathèque faisait récemment l'acquisition du fonds Gérin-Lajoie. Guerra/OVO, collection documentaire importante, témoin des activités reliées à la publication des 62 numéros du périodique spécialisé en photographie contemporaine OVO Photo (1970-1977), devenu par la suite Le Magazine OVO (1977-1987). Nommé d'après Denyse Gérin-Lajoie et Jorge Guerra, directeurs de la revue de 1974 à la fermeture, ce fonds documentaire important est divisé en deux parties : la collection du centre de documentation OVO et les archives administratives.

L'essentiel du fonds regroupe la documentation de travail constituée par les collaborateurs de la revue, plongés au cœur même de la photographie actuelle de ces années. Cette position privilégiée a permis à OVO de regrouper des documents dont l'importance se révèle aujourd'hui. Toute la collection concerne la photographie, et les pièces en provenance du Canada, des États-Unis et d'Europe datent surtout des années 1965-1985. On y recense 730 titres de livres, dont 150 du Québec et du Canada; 170 titres de périodiques pour 2883 numéros, dont 317 du Québec et du Canada; 353 affiches, dont 191 du Québec et du Canada; 108 catalogues et brochures; 50 dépliants; 1 010 communiqués et pochettes de presse; 300 cartons d'invitation et 250 cartes postales.

Le fonds Gérin-Lajoie. Guerra/OVO vient combler des lacunes importantes dans la collection de la Médiathèque pour ces années d'activité exceptionnelle dans le domaine de la photographie. ■ M. G.

Un «petit» magazine dans un contexte élargi : Les archives OVO

Il n'existe pas de substitut à la tradition critique, qui est un procédé continu d'entendement aux assises anciennes. □ HUGH KENNER, *The Pound Era* (1971)

C'est un fait — regrettable mais indiscutable — que jusqu'aux années 70, la photographie était sans tradition critique. Les 125 dernières années ont vu la production et la mise en circulation d'un nombre incalculable d'images photographiques. De temps à autre, certaines personnes, pour la plupart sérieuses et perspicaces, ont pris la plume dans l'intention de composer avec les images, avec le médium qui a permis leur production et avec la culture qui leur a donné naissance et qui les contient. Mais le «procédé continu d'entendement» dont parle Kenner brillait par son absence. Et, comme le laisse entendre notre auteur, ce procédé ne peut être créé rétroactivement. C'est, à l'intérieur d'une période donnée, une réponse collective aux œuvres créées simultanément; soit elle s'articule et s'écrit, soit elle s'enfonce dans les brumes du passé.

Heureusement, cette situation a commencé à changer vers la fin des années 60. Deux aspects essentiels de l'essor subséquent de la photo dans les années 70 se dégagent clairement : en premier lieu, l'émergence d'un dialogue riche et varié — parfois sous la forme d'images, parfois comme écrits critiques — sur la photographie en tant que médium, qui

s'est manifestée principalement dans les pages de «petits» magazines et journaux; en second lieu, le début de l'internationalisation de la scène photographique qui a favorisé l'éclosion de rencontres telles que le FotoFest de Houston aux États-Unis, la Primavera Fotográfica en Espagne, le Festival d'Arles et le Mois de la photo en France, le Mois de la photo au Québec, sans compter d'autres formes d'échanges interculturels.

Le magazine trimestriel OVO a reflété ce double phénomène, pratiquement depuis le début. Si je ne peux me prononcer sur l'impact qu'a eu OVO sur la scène canadienne, je suis certainement en mesure d'attester de sa valeur à nos yeux d'Américains qui tentaient d'échapper à leur esprit de clocher national en suivant ce qui se passait au nord de la frontière. Le magazine OVO nous apportait non seulement un compte rendu des activités des photographes canadiens et des institutions qui les soutenaient, mais il recensait aussi d'autres activités reliées à la photo au Canada (comme l'importation d'œuvres de l'étranger, y compris des États-Unis). De plus, les numéros thématiques du magazine — sur des sujets comme les prisons, l'immigration, la Photo League — livraient des enquêtes en profondeur sur les principaux domaines de la pratique photographique et de sa théorie. Enfin, en apportant son soutien à des expositions et à des événements divers, OVO s'est nettement positionné au cœur de la scène

et visionnaires de Denyse Gérin-Lajoie — directrice et coéditrice du magazine — en vue de préserver les archives d'OVO, d'annoter leur contenu et de leur trouver un abri permanent, ont abouti. Le précieux matériel relève désormais de la responsabilité du Musée d'art contemporain de Montréal, qui s'est engagé à conserver ces archives dans leur intégrité. Le fait que M^{me} Gérin-Lajoie ait lutté sans relâche pour préserver ces documents prend ainsi une valeur historique importante pour la communauté des chercheurs. Certes, il s'agit là d'un fonds de renseignements remarquable : il pourrait constituer la source la plus complète qui soit encore intacte et disponible sur ce qui entrainait au Canada, en sortait et s'y faisait en photographie à l'époque où le magazine était publié.

Les spécialistes ont déjà commencé à se pencher sur les années 60 : qu'il suffise de mentionner le colloque organisé sur ce sujet, il y a quelques années, par l'International Museum of Photography à la George Eastman House. Il ne s'écoulera pas dix ans avant qu'on ne porte une même attention aux années 70. Le Musée d'art contemporain de Montréal a donc fait preuve d'une vision remarquable en ouvrant ses portes aux archives OVO et en facilitant l'accès aux chercheurs de toutes les disciplines. Pour avoir assumé cette responsabilité, l'institution se vaudra, dans un avenir assez rapproché, la gratitude du monde de l'art et de la photographie — ainsi que des chercheurs dans les divers domaines des études culturelles.

Les documents témoignant du rôle d'OVO et de ses réalisations

La Médiathèque acquiert
Le fonds

Gérin - Lajoie. Guerra / OVO

acquisition récente

photographique canadienne de cette époque.

Pour toutes ces raisons, en qualité de journaliste, de professeur et de chercheur, je considère qu'il est essentiel de préserver les archives OVO dans leur intégrité sous un même toit. Je répugnerais à l'idée de voir se disperser et se vendre à la pièce cette collection de photos, comme cela s'est produit pour d'autres archives du même genre. Parce que les pièces de correspondance, les maquettes et les notes sur les expositions, les dossiers relatifs au financement et autres documents revêtent une grande importance — et que le tout, en tant que reflet d'un foisonnement d'activités aussi intenses, est certainement plus grand que la somme de ses parties. Parmi les nombreux magazines de photos spécialisés, organismes de services et espaces parallèles gérés par des artistes qui sont apparus et se sont épanouis avant de disparaître entre 1967 et le milieu des années 80, très peu ont vu leurs bibliothèques, dossiers, correspondance et autres documents utiles à la recherche ainsi préservés. À l'exception d'*Afterimage* — qui est encore publié au Visual Studies Workshop — je ne connais aucune entreprise comparable de cette époque dont les activités puissent être étudiées à fond à partir de documents originaux.

Je me réjouis particulièrement de savoir que les efforts détermi-

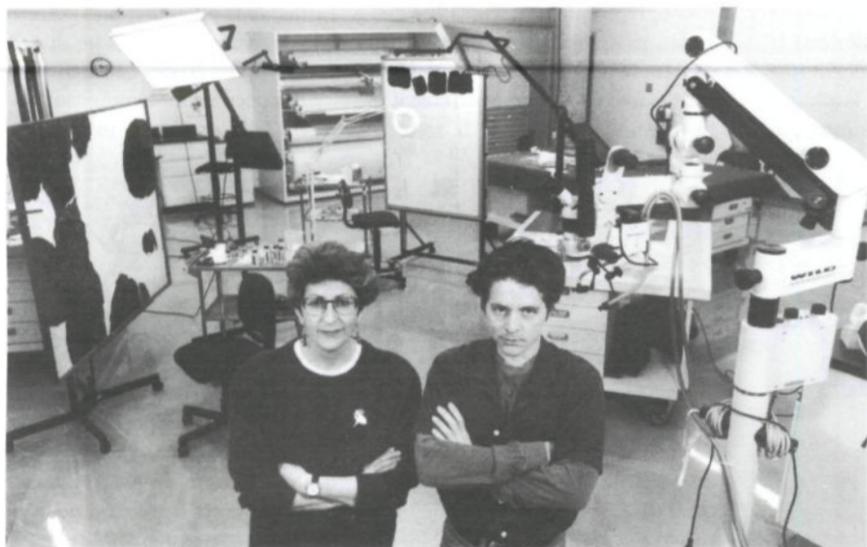
nés dans le développement de la photographie canadienne, nord-américaine et internationale méritent à juste titre d'être préservés. Mais OVO est également représentatif d'une pléthore de petits magazines de photos de cette période et de la décennie précédente : *Contemporary Photographer*, *Fox*, *Photograph*, *Boston Review of Photography*, *Album*, *New York Photographer* et, au Canada, *Image Nation* et *Impressions*. Tous ceux-ci, et bien d'autres, ont depuis longtemps disparu. Certains n'ont paru que pendant quelques mois et seulement pour quelques numéros; plusieurs, comme OVO, ont résisté plus longtemps. Entretemps, d'autres sont apparus pour les relayer et pour construire sur cette base. Ainsi, même si la tradition critique de la photographie — ce «procédé continu d'entendement» — n'a démarré que tardivement, on peut affirmer qu'elle existe de façon ininterrompue depuis les années 70 grâce à tous ces magazines.

En acquérant les archives OVO, le Musée d'art contemporain de Montréal crée un précédent notable, et devient par là un exemple pour les détenteurs d'autres fonds, ailleurs dans le monde. ■

A. D. COLEMAN

A. D. Coleman est critique de photo pour le *New York Observer*, et chroniqueur pour *Camera & Darkroom*, *Photo Metro*, *Photography in New York* et le *British Journal of Photography*. Il donne des conférences et enseigne aux États-Unis, au Canada et à l'étranger. Ses écrits ont été traduits en 17 langues.

Marie-Noël Challan-Belval
et Serge Collin
Photo : Serge Collin



L'Atelier de restauration

musée

Un tableau peut-il en cacher un autre? Réflexion saugrenue, mais c'est effectivement ce qui nous est arrivé au laboratoire de restauration en examinant une peinture de Pellan. Examen presque de routine d'une petite huile sur carton, *Les Œufs*, v. 1933. Cependant, un détail nous intrigua : le dos était légèrement plus petit que le devant. Nous l'avons alors désencadrée pour découvrir... un autre Pellan! Une petite huile sur toile en très bon état, qui avait été superbement protégée à notre insu pendant des années par *Les Œufs*¹. Belle découverte par son caractère tout à fait exceptionnel.

C'est sous le dôme de la sculpture de Pierre Granche que se trouve le laboratoire de restauration, dans un local de 260 m², avec son équipe — une petite équipe : deux personnes, Marie-Noël Challan-Belval et Serge Collin. L'art contemporain aime les grands formats et il était important d'avoir un espace qui permette de traiter toutes les œuvres, quelles que soient leurs dimensions. Nous bénéficions ici non seulement d'un espace beaucoup plus vaste que dans l'ancien musée, mais aussi de nouveaux équipements qui répondent mieux à nos besoins.

Toutes les œuvres qui entrent et sortent du musée sont examinées, qu'il s'agisse de nouvelles acquisitions ou de pièces destinées à une prochaine exposition. Nous déterminons à ce moment-là si elles sont en bon état ou si un traitement est nécessaire. (Nous commençons en fait à travailler pour une exposition plusieurs mois, voire quelques années à l'avance.)

Très souvent, la surface est encrassée : notre travail commence par un nettoyage. C'est un traitement qui peut être fort simple ou s'avérer extrêmement difficile, et même parfois impossible selon le type de médium et la technique d'application. Certaines pièces ont une surface si fragile qu'elles ne peuvent même pas être touchées. D'autres ont besoin de traitements plus complexes : consolidation des couches de peinture, remplissage de lacunes, retouches, modification du châssis pour les peintures sur toile ou consolidation du support rigide, par exemple.

Par ailleurs, l'art contemporain emploie une telle variété de matériaux qu'il faut bien souvent mettre au point des traitements adaptés aux techniques inusitées employées par les artistes : ballons en vinyle, sculptures en plexiglas, cire, installations avec néons, téléviseurs immergés,

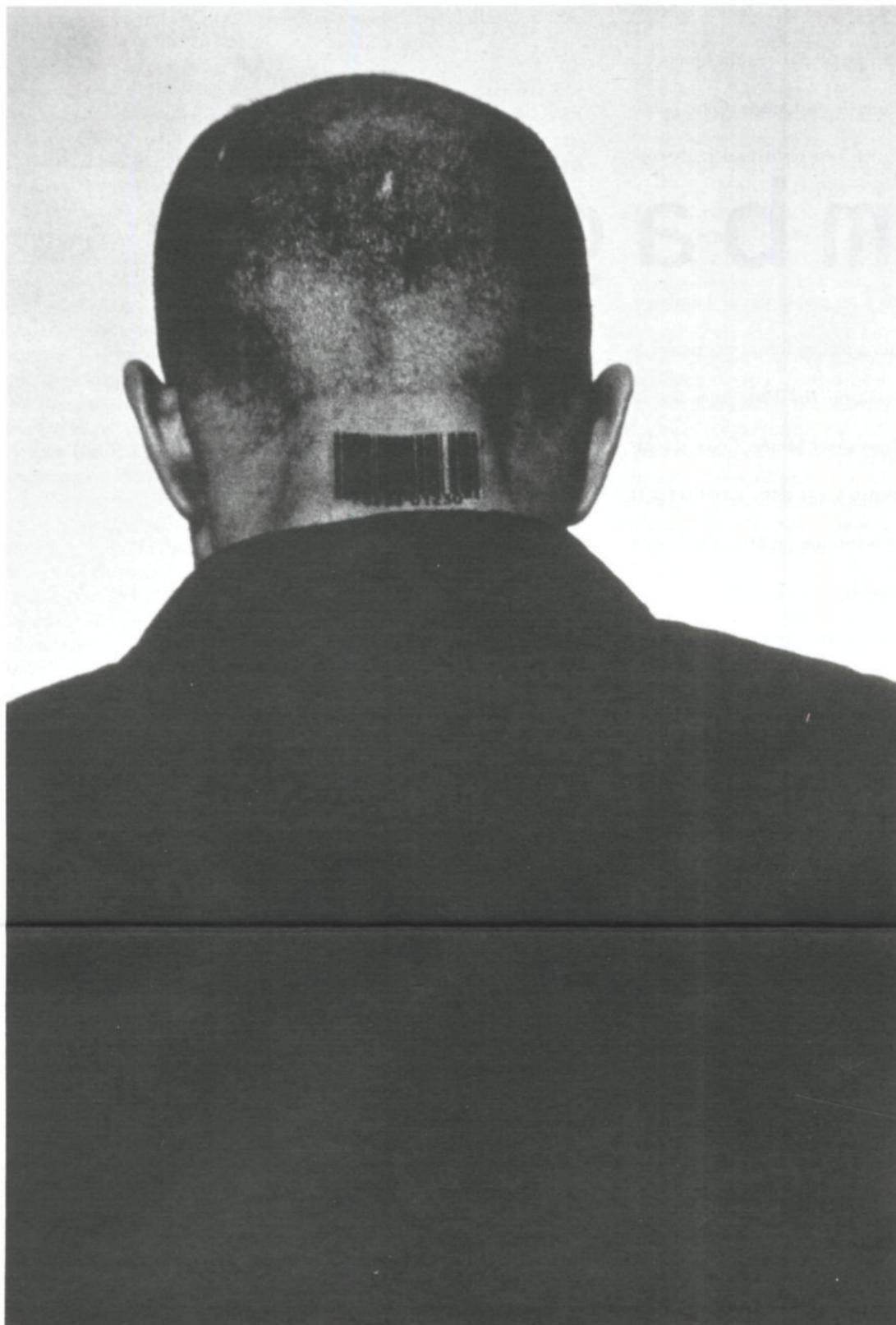
photographies sur métal, végétaux, etc., sont l'objet de bien des cauchemars pour le restaurateur! Beaucoup de matériaux modernes ne sont pas conçus pour durer longtemps et n'ont aucune compatibilité avec la grande variété d'adhésifs déjà utilisés en restauration.

Enfin, un des aspects importants de la restauration est la conservation préventive. Il s'agit de mesures qui visent à éviter tout accident qui pourrait survenir aux œuvres. Nous nous assurons que les œuvres sont correctement emballées avant tout transport, ou encore nous vérifions le maintien des meilleures conditions de conservation dans les réserves et dans les salles d'exposition. En fait, nous sommes le 911 de la collection du Musée. ■

MARIE-NOËL CHALLAN-BELVAL

1. Histoire à suivre...

Jana Sterbak



Jana Sterbak
Generic Man, 1987-1989
 Diapositive d'étagage Duratran
 et caisson lumineux
 213,4 x 152,4 cm
 Coll. : Musée d'art contemporain
 de Montréal

Jana Sterbak a grandi à Prague, dans une famille d'intellectuels très actifs dans la vie culturelle et politique tchèque. C'est à la suite de la répression du printemps de Prague par l'invasion d'août 1968 qu'elle immigré avec ses parents au Canada. Aussi les références de l'artiste à la littérature et au surréalisme de son pays d'origine sont fort nombreuses. L'humour, l'absurde et un certain esprit dada constituent la trame de l'œuvre de Sterbak.

Son travail s'articule autour de la thématique de la contrainte, c'est-à-dire de la tension entre la dépendance et l'autodétermination des individus et des peuples. Que sommes-nous et qu'avons-nous appris à être? De quoi avons-nous besoin et que nous a-t-on appris à désirer? L'artiste aborde ces questions par le biais du corps humain, de sa représentation ou de son intégration à l'œuvre. Le corps, dans le travail de Sterbak, est un corps politique ou politisé qui évoque les grands débats sur la liberté de l'être humain. L'artiste nous parle de l'emprisonnement du corps par le corps lui-même. Ces idées s'incarnent dans une diversité d'images et d'objets que Sterbak répète d'une manière presque obsessionnelle. Les médiums et les techniques sont extrêmement variés. Leur choix procède du souci d'établir un rapport expressif entre le matériau et le concept, préoccupation directement héritée de l'esthétique minimaliste.

Generic Man, une œuvre de 1987-1989, récemment acquise par le Musée d'art contemporain de Montréal grâce à la générosité des employés, s'inscrit dans cette démarche. Il s'agit d'une diapositive d'étagage Duratran noir et blanc, de grandes dimensions, montée dans un caisson lumi-

neux. Elle représente un homme au crâne rasé, vu de dos, et dont la nuque est marquée par un code à barres, telle une marchandise dans un grand magasin.

L'artiste pense à 1984 et à un poème de W. H. Auden, *The Unknown Citizen*, dans lequel l'homme moderne est réduit à un ensemble de statistiques¹. Ces références littéraires aux connotations sociales et politiques extrêmement fortes font de *Generic Man* une critique du conformisme et de la société de consommation. Cependant, le goût du dérisoire et la recherche de l'insolite sont à l'origine de l'œuvre :

[...] *L'homme générique est le résultat d'une erreur de perception. Je marchais sur Canal Street à New York derrière un homme qui avait la tête rasée et j'ai cru voir sur son cou un code à barres. C'était en réalité une étiquette qui sortait de son t-shirt. Mais j'ai quand même trouvé l'idée fantastique*².

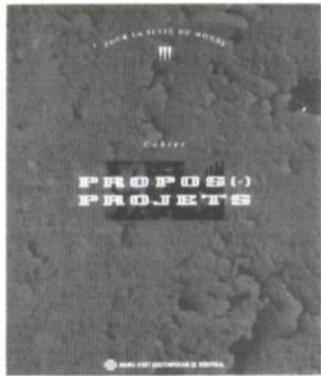
Il existe plusieurs versions de *Generic Man*. L'image est d'abord présentée à Regina, en 1987, sur panneau d'affichage public. Puis l'artiste en réalise une édition

photographique. Enfin, en 1990, au New Museum of Contemporary Art à New York, l'image est intégrée à un caisson lumineux et exposée en transparence dans les vitrines du Musée. Cette multiplication de l'œuvre par différentes techniques est caractéristique de la démarche de Sterbak.

Dans *Generic Man*, toute illusion de profondeur et de relief est soigneusement annulée. Le sujet est aplati, réduit à deux dimensions. Cet aspect formel est accentué par l'utilisation du caisson lumineux, médium d'ailleurs emprunté à la publicité. L'œuvre ne montre que l'extérieur des choses, comme si seule l'apparence révélait la vérité. Rien ne retient l'attention. Le regard du spectateur glisse sur la surface lisse et uniforme de l'image. Pourtant, *Generic Man* attire l'œil inmanquablement; sa présence à la fois monumentale et intangible provoque finalement le malaise. ■

ANNE BÉNICHOU

1. - Jana Sterbak, un entretien avec Milena Kalimovska, in *Jana Sterbak, Corps à corps*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 50.
 2. *Idem*.



Le catalogue *Cahier propos et projets* de l'exposition *Pour la suite du Monde* a remporté un prix à *L'événement design graphique 1992*, un concours organisé par la Société des graphistes du Québec à l'échelle du Canada. Cette publication a été réalisée selon une con-

Lumbago

ception graphique de Lumbago, qui a mis en forme récemment le catalogue *Bill Viola*, ainsi que *Le Journal du Musée*. Cette récompense vient donc s'ajouter à la soixantaine de prix que Louise Marois et François Picard se sont vu attribuer depuis leurs débuts. □ Lumbago se verra d'ailleurs consacrer une exposition particulière au Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, du 27 mai au 27 juin prochain.



Photo : Tilt

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 en mai 1993. □ 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 admissibles au concours, les personnes intéressées doivent répondre aux critères suivants : ① avoir au plus 35 ans le 1^{er} janvier 1993; ② avoir participé à trois expositions collectives à l'extérieur des institutions universitaires ou autres établissements scolaires; ③ avoir à leur 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'envoyer le tout au plus tard le 15 avril 1993 à l'adresse suivante :

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

Musée d'art contemporain de Montréal

185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8

Pour information, tél. : (514) 343-6182

Calendrier mars - avril mai



M A R S

EXPOSITIONS

BILL VIOLA
Jusqu'au 14 mars 1993
L'artiste américain Bill Viola élabore depuis le début des années soixante-dix une œuvre vidéographique des plus significatives questionnant, à travers des images tantôt familières, tantôt déroutantes, les différents niveaux de la conscience et les limites de la perception. Les notions de mémoire, d'espace et de temps s'interpellent au sein de bandes et d'installations vidéo qui déconstruisent le champ des apparences. L'artiste propose une réflexion poétique et percutante sur la fonction rituelle, philosophique et sociale de l'art. Dans sa quête esthétique, il conjugue et oppose les émotions et les paradoxes, la science et l'expérience.

Organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, l'exposition Bill Viola présente, entre autres, l'installation vidéo *Slouly Turning Narrative*, une œuvre commandée conjointement par l'Institute of Contemporary Art (Philadelphie) et le Virginia Museum of Fine Arts (Richmond), grâce au soutien financier apporté par The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, par le National Endowment for the Arts, un organisme fédéral, et par les Circuit City Stores.

GENEVIÈVE CADIEUX
31 mars au 30 mai 1993
Geneviève Cadieux travaille depuis plus de douze ans maintenant. Cette exposition, qui rassemble une quinzaine d'œuvres s'échelonnant sur l'ensemble de sa carrière, constitue pour Geneviève Cadieux la première manifestation d'importance à lui être consacrée. S'élaborant autour du médium photographique qu'elle utilise de diverses façons et dans des stratégies variées, le travail de cette artiste interpelle fortement le spectateur, tant sur le plan physique que psychologiquement. Faisant appel à un choix d'images relatives au corps et dont la charge symbolique s'impose, ces œuvres, qui exercent une séduction manifeste, résistent d'emblée à une première lecture. Cette exposition, qui rassemble une quinzaine d'œuvres s'échelonnant sur l'ensemble de sa carrière, constitue pour Geneviève Cadieux la première exposition d'importance à lui être consacrée. Sera ainsi proposée une première lecture de l'ensemble d'un travail dont la réputation dépasse maintenant largement nos frontières.



Geneviève Cadieux, *Blue Fear*, 1990
Épreuve photographique couleur, 185 x 292 cm
avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin
Photo : Louis Lussier

JOSEPH BRANCO
Nature morte (Projet 3)
Jusqu'au 11 avril 1993
Depuis la première moitié des années 80, l'artiste québécois Joseph Branco poursuit une démarche où la peinture — c'est-à-dire tout autant son histoire que les diverses propriétés matérielles de cette discipline — occupe une place prépondérante. Prenant souvent la forme d'installations, ses travaux récents abordent, entre autres, les notions de cadre, de support, de surface, de motif... et ce, dans leurs rapports réciproques tout autant qu'au regard de l'histoire de la peinture — en particulier du genre pictural bien précis que constitue la nature morte.

LA COLLECTION : SECOND TABLEAU
Jusqu'au 25 avril 1993
Depuis 1964, date de naissance du Musée d'art contemporain créé par le ministère des Affaires culturelles du Québec, le Musée s'est doté d'une collection unique : quelque 3 300 pièces privilégiant d'abord l'art québécois, tout en assurant un complément canadien et international. L'exposition *La Collection : second tableau* propose un parcours d'œuvres principalement québécoises de 1939 à aujourd'hui, ponctué, en synchronie, d'œuvres canadiennes, européennes et américaines; 322 œuvres, réunissant 247 artistes, sont assemblées en 15 corpus distincts, selon une approche historique, d'une part, et thématique, d'autre part. La collection ainsi découpée en segments articule des problématiques précises. L'exposition à caractère thématique retrace le cheminement de préoccupations esthétiques depuis l'éclatement de la modernité au Québec au cours des années 1930 jusqu'aux tendances les plus actuelles, provoquant une confrontation élargie des œuvres.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

LEGS RENÉ PAYANT
14 mars au 25 avril 1993
Musée du Bas-Saint-Laurent,
Rivière-du-Loup (Québec)
Critique et professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal, René Payant, décédé en 1987, a fortement marqué le milieu québécois de l'art contemporain. Par le biais de son enseignement, des conférences qu'il a prononcées tant au Canada qu'à l'étranger et des nombreux articles qu'il a écrits, Payant a su porter sur les arts visuels un regard à la fois sensible et rigoureux. La mise en circulation des œuvres (peintures, dessins photos...) qu'il a léguées au Musée d'art contemporain de Montréal offre donc au public la possibilité d'un contact direct avec une collection, constituée principalement d'œuvres réalisées au Québec entre 1975 et 1986. Parmi les artistes représentés dans cette exposition, mentionnons Raymonde April, Pierre Boogaerts, Louis Comtois, Michel Goulet, Serge Lemoyne, Richard Mill, Guy Pellerin et Louise Robert.



Tess imaginaire, 1991. Photo : Mario Boucher

CRÉATIONS MULTIMÉDIAS

TESS IMAGINAIRE
10 au 21 mars 1993.
Sous la direction artistique de Mario Boivin, la compagnie montréalaise Tess imaginaire nous propose un spectacle de théâtre d'anticipation sur l'urgence de s'opposer aux manipulations génétiques à des fins purement militaires. Intitulée *Métamorphoses, un monde sans fin*, cette nouvelle création, qui s'inspire de l'expressionnisme cinématographique de Fritz Lang et de l'univers «bédéiste» de Bilal, cherche à nous sensibiliser aux conséquences d'une utilisation détournée et abusive de la génétique.

RENCONTRES AVEC LES ARTISTES

PIERRE GRANCHE
Comme si le temps... de la rue, 1992
3 mars, 12 h

SOREL COHEN
Après Bacon/Murbridge, 1978
10 mars, 12 h

IRENE F. WHITTOME
Creativity: Fertility, 1985
17 mars, 12 h

GILLES MIHALCEAN
Le Voyage, 1979
24 mars, 12 h

RAYMOND LAVOIE
Poème abandonné, 1987
31 mars, 12 h

ATELIERS D'ARTS PLASTIQUES

DRÔLE DE TÊTE
S'inspirant de l'œuvre de Karel Appel intitulée *Drôle de tête*, les participants sont invités à peindre des visages rigolos.

A V R I L

EXPOSITIONS

JOSEPH BRANCO
Nature morte (Projet 3)
Jusqu'au 11 avril 1993

GUILLERMO KUITCA
Les Lieux de l'errance (Projet 4)
16 avril au 6 juin 1993

Cette exposition présente pour la première fois au Canada le travail du peintre argentin Guillermo Kuitca. Cet artiste élabore depuis déjà plusieurs années une peinture qui manifeste ses préoccupations pour la condition humaine. Déployant un vocabulaire iconographique constitué de lits, de chaises, de décors de théâtre, de plans d'appartements puis, par

la suite, de plans de villes et de cartes routières, Kuitca développe une œuvre qui, à travers les notions d'espace et de temps, révèle les marques de la mémoire, de la passion, de la distance et de la peur. Cette exposition, qui réunit une douzaine d'œuvres, rend compte du travail de l'artiste au cours des dernières années et permet d'en favoriser la compréhension.

LA COLLECTION : SECOND TABLEAU
Jusqu'au 25 avril 1993

GENEVIÈVE CADIEUX
Jusqu'au 30 mai 1993

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

**GIVERNY, LE TEMPS MAUVE :
ŒUVRES DE SUZANNE GIROUX**
2 avril au 22 mai 1993
Cleveland Center for Contemporary Art,
Cleveland, Ohio
Bien que sa carrière soit encore jeune, Suzanne Giroux s'affirme comme une figure incontournable d'une nouvelle génération d'artistes québécois, et ses créations suscitent un intérêt enviable à l'étranger. *Giverny, le temps mauve* présente une sélection de cinq projections vidéographiques de l'artiste québécoise qui crée ce qu'elle appelle des vidéo-peintures. Ces œuvres récentes ont pour thème commun d'inspiration le célèbre jardin du peintre impressionniste français Claude Monet, dans sa propriété de Giverny. *Giverny, le temps mauve* continue l'exploration des limites de la vidéo. Suzanne Giroux affirme et met en relief certaines spécificités de son médium. Il est d'abord question du temps et de la durée. Les œuvres montrent littéralement le temps qui passe.

RENCONTRES AVEC LES ARTISTES

CHARLES DAUDELIN
La Colonne, 1973-1978
7 avril, 12 h

RAYMONDE APRIL
Debout sur le rivage, 1984
14 avril, 12 h

ABRAMOVIĆ/ULAY
Modus Vivendi, 1985
Par José Béliste
21 avril, 12 h

PIERRE GAUVREAU
Oblongue évalène, 1947
28 avril, 12 h

CONFÉRENCES

JACINTO LAGEIRA
Derrière le miroir sans teint
7 avril, 18 h
Conférence du philosophe et critique Jacinto Lageira dans le cadre de l'exposition *Geneviève Cadieux*

FILMS ET VIDÉOS

**CE QUE FONT LES MAINS SEULES,
GÉRARD GAROUSTE**, 1990
21 avril, 12 h et 18 h
24 et 25 avril, 14 h et 15 h
Vidéo couleur, 8 min, français,
réalisé par Roger Marius Delattre.
L'œuvre de Gérard Garouste résiste à son temps. Les formes et les figures qu'il nous propose nous font basculer dans un univers insolite.

THE REALITY OF KAREL APPEL, 1961
21 avril, 12 h 10 et 18 h 10
24 et 25 avril, 14 h 10 et 15 h 10
Vidéo couleur, 15 min, anglais,
réalisé par Jan Vrijman.
Ce court métrage traduit la liberté énergique du geste pictural dont fait preuve Appel.

ATELIERS D'ARTS PLASTIQUES

DRÔLE DE TÊTE
S'inspirant de l'œuvre de Karel Appel intitulée *Drôle de tête*, les participants sont invités à peindre des visages rigolos.

M A I

EXPOSITIONS

LA COLLECTION : SECOND TABLEAU
13 mai au 24 octobre 1993

GENEVIÈVE CADIEUX
Jusqu'au 30 mai

GUILLERMO KUITCA
Les Lieux de l'errance (Projet 4)
Jusqu'au 6 juin 1993

CRÉATIONS MULTIMÉDIAS

**FESTIVAL DE THÉÂTRE
DES AMÉRIQUES**
27 mai au 12 juin 1993

RENCONTRES AVEC LES ARTISTES

CHARLES GAGNON
Enquête n° 2, 1968
5 mai, 12 h

ROLAND POULIN
Quadrature, 1978
12 mai, 12 h

FILMS ET VIDÉOS

ANTONI TAPIÈS, 1983
19 mai, 12 h et 18 h
22 et 23 mai, 14 h et 15 h
Vidéo, couleur, 52 min, français,
réalisé par André S. Labarthe.
«Le secret de l'atelier découvre un temps suspendu, une médiation, l'intensité de la peinture de Tapiès : de grands espaces de matière irrégulière où s'inscrivent des empreintes. Du plus grand dénuement surgit l'éternité.»
A. S. Labarthe (Extrait de l'article «Entretiens» in *Cahiers du cinéma* n° 308, février 1980.)

ATELIERS D'ARTS PLASTIQUES

TOURBILLON D'ÉTOILES
Après avoir observé l'œuvre de Paterson Ewen intitulée *Star Traces Around Polaris*, nous expérimenterons la cartogravure (gravure sur papier).

VISITES

Visites interactives de la collection permanente et des expositions temporaires, pour les individus et les groupes de tous les âges. Les droits d'entrée au Musée incluent la visite.

Horaires des visites :
Mercredi soir : 18 h 30 et 19 h 30
Samedi et dimanche : 12 h, 14 h et 16 h

Visites pour les groupes :
Il est nécessaire de réserver en téléphonant au 847-6253.
Du mardi au dimanche, entre 11 h et 18 h et le mercredi soir, entre 18 h et 21 h

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 1Z8
Tél. : (514) 847-6226
Métro Place-des-Arts

Droits d'entrée dans les salles
Adultes : 4,75 \$
Aînés : 3,75 \$ (avec carte)
Étudiants : 2,75 \$ (avec carte)
Enfants : entrée libre (moins de 12 ans)
Familles : 11,50 \$
Groupes : 2,75 \$ (minimum 15 personnes)

Heures d'ouverture du Musée
Lundi : fermé
Mardi : 11 h - 18 h
Mercredi : 11 h - 21 h
(entrée libre de 18 h à 21 h)
Jeudi au dimanche : 11 h - 18 h

Heures d'ouverture de la Médiathèque
Dimanche et lundi : fermé
Mardi, jeudi et vendredi : 11 h - 16 h 30
Mercredi : 11 h - 21 h
Samedi : 12 h - 18 h

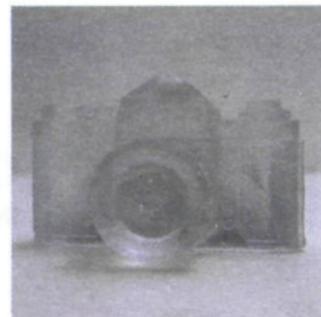
Heures d'ouverture de la Boutique
Lundi : 16 h - 20 h
Mardi, jeudi au dimanche : 11 h - 20 h
Mercredi : 11 h - 21 h

Fondation des Amis du Musée
La Fondation des Amis du Musée est un organisme à but non lucratif qui joue 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, incluant l'envoi gratuit du *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* : 50 \$ (étudiants et aînés : 37,50 \$; familles : 87,50 \$; souscripteurs : 100 \$; sociétés : 250 \$; groupes : communiquer avec le bureau des Amis). Renseignements : (514) 847-6270.

exposition

La série

Projet



Joseph Branco

12 février au 11 avril 1993

Nature morte (Projet 3) ■ Dès ses premières œuvres, des toiles-objets réalisées au milieu des années quatre-vingt, Joseph Branco pose les principaux paramètres à l'intérieur desquels son travail évoluera. Non encadrées, découpées ou moulées de façon à évoquer quelque objet (une table, un cadre...), ces toiles traitent de façon subtile des mécanismes à l'œuvre au sein du travail pictural. La peinture y est donc abordée au regard de ses diverses composantes (cadre, support, surface, motif...), que l'artiste tout à la fois expose et déplace de façon à les faire voir non pas tant sous l'angle de leur matérialité première que sous celui, davantage complexe, de leurs relations réciproques, de leur rapport à l'espace d'exposition et de leurs divers usages au sein de l'histoire de la peinture — et en particulier de la nature morte. □ L'installation présentée au Musée, *Nature morte*, reprend et approfondit la référence à ce genre bien particulier de la peinture. Pour Branco, la nature morte est une sorte de laboratoire, un réservoir d'expériences qui lui permet de se concentrer sur certains aspects de la peinture. Ainsi affirme-t-il, en ce qui a trait à la notion de cadre et à l'usage qu'il en fait au regard de la nature morte traditionnelle : « J'ai beaucoup travaillé à partir de la notion de cadre, qui doit ici être comprise dans son sens le plus large, soit comme un entre-deux... Pour moi, l'espace d'exposition constitue le cadre de mon travail. Le mur devient le support (la table) sur lequel des objets (les tableaux) sont positionnés. D'une certaine façon, je déconstruis la nature morte traditionnelle de façon à lui donner un espace concret et non limitatif où le spectateur peut circuler, un peu comme l'œil dans un tableau¹. » Pierre Landry est conservateur de cette exposition. ■

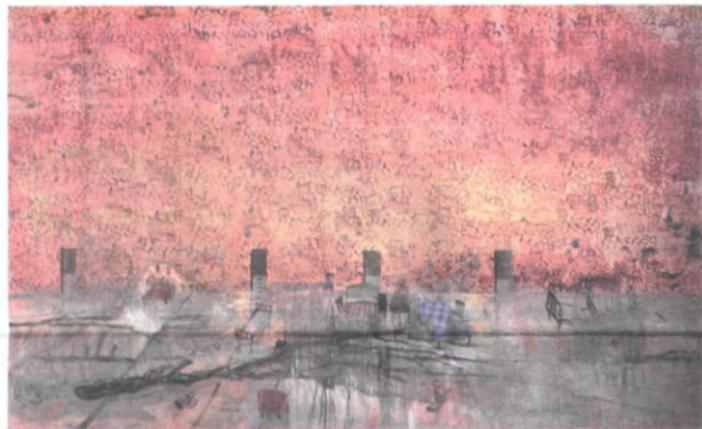
1. Tiré de la brochure qui accompagne l'exposition.

Guillermo Kuitca

16 avril au 6 juin 1993

Les Lieux de l'errance (Projet 4) ■ Cette exposition, consacrée au travail de Guillermo Kuitca, constitue la première manifestation de cet artiste argentin au Canada. Kuitca, qui vit et travaille à Buenos Aires, s'est cependant très rapidement fait remarquer, tant sur la scène européenne qu'américaine au cours de la seconde moitié des années 80. □ C'est d'ailleurs pendant la dernière décennie qu'une attention particulière a été accordée à la vitalité créatrice et au dynamisme de l'art d'Amérique latine. Aussi, grâce à ce regain d'intérêt, plusieurs jeunes artistes ont vu leurs œuvres présentées à l'étranger et ont gagné une consécration internationale. On a pu constater que leur art était bien différent de l'image folklorique ou du moins traditionnelle qu'on pouvait s'en être faite et qu'une grande diversité de styles et de sujets émergeait de ce contexte artistique. □ L'art de Guillermo Kuitca en est un tout singulier, qui réunit en un ensemble indissociable la sensibilité argentine et des éléments issus de la culture européenne. Tout en étant très personnel, il recèle une dimension universelle, car Kuitca traite de la condition humaine, et de façon plus particulière de l'isolement de l'individu, de la solitude. Les sujets qui habitent sa peinture, et qui sont d'ailleurs récurrents, s'imposent comme des figures symboliques du monde de l'enfance, de la quête d'identité, de l'aliénation et de l'émotion trouble. □ Déployant un vocabulaire iconographique constitué de lits, de chaises, de décors de théâtre, de plans d'appartements, auxquels se sont ajoutés par la suite des plans de villes et des cartes routières, Kuitca développe une œuvre qui, à travers les notions d'espace et de temps, révèle les marques de la mémoire, de la passion, de la distance et de la peur. Puisant au sein de son expérience personnelle, l'artiste laisse transparaître dans ses tableaux tant les références biographiques que les influences qui l'ont marqué. □ À l'occasion de cette présentation, une douzaine d'œuvres sont réunies et permettent, grâce à une sélection particulière, de rendre compte du travail de l'artiste au cours des dernières années et d'en favoriser la compréhension. Il va de soi qu'une attention spéciale a été accordée à ce choix, eu égard aux thèmes qui se retrouvent constamment dans son œuvre. □ Né en 1961 et ayant grandi sous l'ancien régime dictatorial, Kuitca est aujourd'hui devenu l'un des artistes les plus importants de sa génération en Argentine. Depuis plus de dix ans, son travail a fait l'objet de plusieurs expositions personnelles et a été inclus dans de nombreuses expositions collectives en Amérique du Sud comme ailleurs à l'étranger. Plus récemment, Kuitca a participé à la *Biennale de São Paulo*, au Brésil, à l'imposante exposition *Metropolis* à Berlin, de même qu'à la dernière *Documenta* à Kassel, en Allemagne. Réal Lussier est conservateur de cette exposition. ■

Haut : Joseph Branco, *Élément pour une nature morte, Caméra*, 1993. Photo : Mario Bélisle
Bas : Guillermo Kuitca, *Idea de una pasión*, 1992, acrylique sur toile, 125 x 198,4 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Sperone Westwater, New York



Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal est publié tous les trois mois par la Direction de l'éducation et de la documentation.

• Directrice : Lucette Bouchard • Editrice déléguée : Chantal Charbonneau • Ont collaboré à ce numéro : Anne Béchou, Geneviève Cadieux, Marie-Noël Challan-Belval, A. D. Coleman, Pierre Landry, James Lingwood, Réal Lussier. • Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin • Traduction : Paul Paiement • Secrétariat : Sophie David • Conception graphique : Lumbago • Impression : Interglobe • ISSN 1180-128X

• Dépôts légaux : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, Imprimé au Canada.

1^{er} trimestre 1993. • 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 distribué gratuitement au Musée. • Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture 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 Ayotte, Luc Beauregard, Vasco Cecon, Léon Courville, Jean-Claude Cyr, Stephen A. Jarislawsky, Louise Lemieux-Bérubé, 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. (*Lui sur les musées nationaux*, art. 24.)