

Cahiers 9

des arts visuels au Québec

printemps 1981

\$2,25

Sommaire

Volume 3 Numéro 9 Revue trimestrielle

- 3 ÉDITORIAL
- 4 LA GRAVURE — UN CHOIX
Francine Beauvais
- 8 IVRE D'IMAGES
Roland Giguère
- 10 IMAGE ET VERBE
René Bonenfant
- 12 POÈME/GRAVURE: LES ÉDITIONS DE LA MAISON
Hélène Ouvrard
- 14 TÉMOIGNAGE D'UN BURINISTE SYMBOLISTE
Sylvie Deslandes
- 16 DENIS DEMERS: L'ABSTRACTION SYMBOLIQUE
Louise Beaudry
- 18 POUR UNE FÉDÉRATION DES ARTS VISUELS
Claude-Paul Gauthier
- 20 IN MEMORIAM
Francine Simonin
- 24 FRANCINE SIMONIN — UNE PEINTURE DE SANG
Normand Biron
- 24 COULURES, DÉCHIRURES ET PAPIER
Hedwidge Asselin
- 27 MÉMOIRE AU RAS DU SOL
Denyse Gérin
Claire Meunier
- 30 SUITE ARCTIQUE
Pierrette Mondou
- 34 EXPOSITIONS
- 38 CALENDRIER
- 38 BILAN FINANCIER 1980



Cahiers est subventionné par le Ministère des affaires culturelles du Québec et le Conseil des arts du Canada. Il est l'opinion libre de ses auteurs qui conservent l'entière responsabilité de leurs textes.

Francine Simonin dans son atelier.

CINQ OUVRAGES D'ANDRÉ BÉGUIN:

Liste de prix (janvier 81)

Dictionnaire technique de l'estampe: 110,00 \$

Dictionnaire technique de la peinture:

3 volumes parus; environ 400 pages chaque, 38,00 \$ le vol.

Mémento pratique de l'artiste peintre: 20,00 \$

L'Aquatinte à l'aérographe: 17,00 \$

A Treatise on Aquatint: 13,00 \$

Dictionnaire technique et critique du dessin:

58,00 \$

N.B. Ces prix sont sujets à être augmentés sans préavis les cinq premiers titres ne sont pas disponibles en librairie; ils peuvent être vus en tout temps à La Galerie L'Aquatinte 4933 rue de Grand-Pré à Montréal. Les commandes postales sont honorées le plus tôt possible.

RÉGIS FOURNIER

Courtier en arts

4933, rue de Grand-Pré

Montréal H2T 2H9

VIENT DE PARAÎTRE

André Béguin

Dictionnaire technique de la peinture

VOLUME 3

F·H



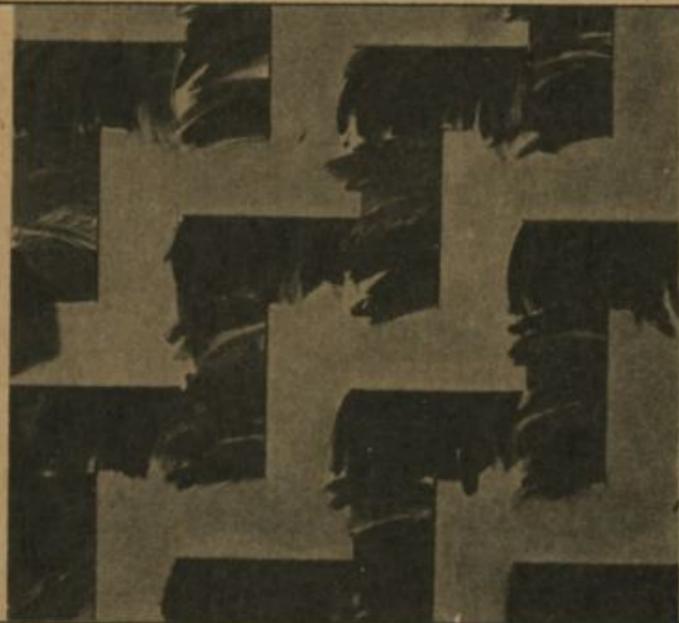
Chez l'Auteur

PIERRE MONAT

ÉCRAN DE TRAVAIL # 4

du 3 au 31 mai

CENTRE Université
CULTUREL de Sherbrooke



L'AQUATINTE

4933, rue de Grand-Pré
Montréal H2T 2H9
Tél.: (514) 849-6527



1er avril - 3 mai
MÉMOIRE AU RAS DU SOL
exposition de Denise Gérin

6 - 31 mai
DOMINIQUE GAGNON
aquarelles récentes

1er - 28 juin
DES GRAVEURS GRAVENT POUR GRAVER
(manifestation spéciale dans le cadre de la semaine de la gravure organisée par le Conseil de la Gravure du Québec)

éditorial

Face à l'apathie généralisée des média envers les arts visuels, *Cahiers* réunit des créateurs venant de tous les coins du Québec. Fondé, administré, rédigé et largement financé par des artistes, il tente d'améliorer le sort du créateur, de diffuser des informations ailleurs inaccessibles et d'éclairer les nouvelles oeuvres et les diverses démarches de jeunes artistes. Bref, en "promouvant" l'art le plus récent et en publiant les paroles de ceux qui font, *Cahiers* est le forum privilégié des artistes depuis maintenant deux ans.

Parmi ses textes les plus percutants, mentionnons ceux sur l'avenir du Musée du Québec, les propositions pour un Cabinet des estampes au Québec, les numéros spéciaux sur la sculpture (avec son appui au Symposium international de sculpture environnementale) et sur l'estampe, le dossier sur la politique du 1% ainsi que celui de l'édition des livres d'artistes paraissant dans le présent numéro. Et combien de textes où les artistes, ou ceux qui les connaissent bien, ont parlé de leurs productions, de leurs dernières réalisations.

Nous aurions pu parler des fonctionnaires à la tête du comité de ceci ou de cela qui, tout en insistant sur la communication en art, condamnent pour incompréhensibilité l'art abstrait tout entier et qualifient de "coquette de papier" une sculpture, d'ailleurs fort bien réussie, d'un de nos collègues. Faut-il en déduire que l'art abstrait, pratiqué depuis bientôt quatre-vingts ans, est uniquement ésotérique, cérébral et incommunicable? Nous aurions également pu mentionner les directeurs n'ayant même pas daigné répondre à nos questions sur le 1%, et ceux qui, bien que nous assurant que le ministère établira incessamment de nouveaux règlements, nous avisent trois mois plus tard par téléphone que le projet est lettre morte et qu'il n'y a aucun commentaire officiel. Ce sont pourtant eux qui sont chargés de veiller et d'administrer ces politiques.

Ces changements, ce renouvellement tant annoncé, ne semblent pas plus imminents aujourd'hui qu'il y a deux ans. Et puis le recueil, volume abondamment illustré des oeuvres réalisées dans le cadre du 1% et dont le lancement était prévu pour la mi-octobre dernier? Le gardait-on pour souligner le regain du programme de 1%, sa mise en veilleuse ou sa mort?

On aurait pu parler de ces choses-là; mais nous avons préféré parler des réalisations concrètes et des possibilités réelles des projets qui, il faut bien l'avouer, ont un potentiel énorme et des ramifications importantes pour les créateurs. Reste la question de cachets ou d'honoraires pour les artistes lorsqu'ils exposent dans les galeries, centres d'expositions et musées subventionnés par la Direction des musées et centres d'expositions, question que nous aborderons dans un numéro prochain. Quand viendra le jour où le travail de l'artiste sera accepté comme étant aussi important que celui des chansonniers? Quand reconnaitra-t-on la valeur éducative d'une exposition dans les lieux publics où il n'est aucunement question de marché ni de marchands? Et quand comprendrons-nous, les artistes québécois, que nous devons nous battre pour obtenir les droits que nos collègues canadiens ont déjà fait accepter à Ottawa il y a belle lurette?

Comme nous venons de le dire, *Cahiers* débute avec ce numéro sa troisième année de production. Nous publions à la page 38 le bilan financier de l'année 1979-80, croyant que nous avons tout à gagner à jouer jeu ouvert. Nous avons bénéficié de subventions du Conseil des arts du Canada et du Ministère des affaires culturelles du Québec l'année passée, comme nous en bénéficierons encore cette année, et nous tenons à remercier ces deux organismes pour leur appui, tout en tenant compte du fait que ce que les deux gouvernements offrent aux créateurs est minimisé par rapport aux

subventions à l'industrie et aux entreprises. Dans cette même période, les artistes que nous sommes et ceux avec qui nous sommes associés offrent une contribution de \$4,400. pour frais de fonctionnement et de publication de la revue. S'ajoutent à cela les heures consacrées bénévolement à cette tâche, temps dont la valeur se chiffre à environ \$10,000. De plus, il faut calculer les honoraires pour les textes, écrits pour la plupart par des artistes, que *Cahiers* n'a pas les moyens d'offrir, si modestes soient-ils. Ailleurs dans ce numéro, Claude-Paul Gauthier parle des vicissitudes d'une tentative de réunion des forces des artistes, tentative qui démontre bien les limites de notre action collective et le manque d'envergure de nos diverses démarches. Au lieu de nous battre pour obtenir des miettes, il va falloir que nous apprenions à nous réunir pour obtenir une part plus équitable de l'argent et des média. Autre dossier à suivre.

En somme, la priorité que donne *Cahiers* aux artistes à s'exprimer, à éclairer leurs démarches respectives, à approfondir leurs pensées et à éclaircir la situation des arts visuels est unique parmi les périodiques touchant à ce secteur. Nous définissons un champ d'action bien différent des autres et nous commençons de surcroît à nous tailler une place importante dans le domaine: plus de neuf cents abonnés et un tirage qui atteint cinq mille exemplaires avec ce numéro. Et de plus notre rayonnement déborde maintenant du Québec jusqu'en Suisse, en France, en Angleterre ainsi qu'aux États-Unis et en Ontario.

Mais le problème du financement est de taille. Nous appuyant d'abord sur nos propres ressources, nous comptons beaucoup sur nos abonnés et sur nos annonceurs pour la survie de la revue. Ceux-ci deviennent ainsi complices et bénéficiaires, nous aidant à maintenir *Cahiers* sans attache et d'opinion libre.

COMITÉ DE RÉDACTION

Francine Beauvais
Lorraine Bénic
Graham Cantieni
Régis Fournier
Jean-François L'Homme
Paul Lussier
Pierre Monat
Guilhemme Saulnier
Francine Simonin
Christian Tisari

RÉVISION

François Québec'hdu

GRAPHISME

Nuit Blanche

TYPOGRAPHIE

Ateliers de typographie Collette inc.

IMPRESSION

Imprimerie René Prince

PUBLICATION

Éditions Cahiers

ADRESSE

C.P. 1715
Succursale St-Laurent
Montréal H4L 4Z3

ABONNEMENT

1 an: \$8.00
Europe (2 ans seulement): \$24.00

Cahiers est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.

ISSN 0707-9346

DÉPÔT LÉGAL 1er trimestre 1979
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Forthcoming 1981:

ANDRÉ BÉGUIN

A technical dictionary of print making

volume 1

A paraître en 1981

La gravure — un choix

Francine Beauvais

Au Québec, l'estampe originale est peu connue. Sa tradition, jeune de quelques trente années, ne lui a pas encore donné les moyens de diffusion nécessaires à son implantation dans notre vie culturelle.

C'est donc par choix, par passion et non dans un but de rentabilité que des artistes québécois pratiquent le métier de graveur car il est difficile de vivre de sa gravure au Québec.

Malgré tout, et si aujourd'hui, on peut quand même parler de "gravure québécoise", il faut penser à former une relève qui saura, elle aussi, par l'excellence de sa formation artistique et professionnelle, continuer et élargir le champ de rayonnement de l'estampe auprès du public tout en contribuant à la formation et au perfectionnement des jeunes graveurs.

La formation de jeunes graveurs est la condition prioritaire pour assurer une continuité d'excellence. C'est à cette fin, que nous allons survoler la situation de l'enseignement des arts plastiques au niveau supérieur et regarder de plus près la formation spécialisée en gravure.

Depuis 1970, l'enseignement supérieur est dispensé dans deux établissements distincts: le CEGEP et l'université. En ce qui nous concerne, les cinq années de formation artistique préalablement dispensées dans nos deux Écoles des Beaux-Arts (Montréal et Québec) se trouvent maintenant réparties sur deux années au CEGEP et trois années à l'université.

L'apprentissage du métier de graveur est à peu près inexistant dans les CEGEP. Il se limite, en général, à une initiation aux techniques d'impression tout comme cette initiation se situe dans le cadre des cours généraux et dépend des disponibilités des professeurs engagés.

Notons aussi, en passant, que le CEGEP duquel relève la formation professionnelle n'a même pas à son programme la formation d'artisans imprimeurs — personnes ressources indispensables dans le domaine de l'édition d'art.

L'étudiant qui veut se spécialiser en gravure doit donc s'inscrire dans l'une des trois universités suivantes pour

l'obtention d'un "Bacc. spécialisé en gravure":

Université du Québec à Montréal (UQUAM)

Université Laval (École des Arts Visuels)

Université Concordia

L'Université du Québec à Chicoutimi et à Trois-Rivières donne dans le cadre du bacc. spécialisé en arts plastiques et en environnement, une initiation à la gravure. Des cours de gravure, sans l'obtention de diplôme sont aussi donnés à l'Université McGill, à l'Université de Montréal, au Campus Loyola, et au Centre Saidye Bronfman. De toutes ces institutions, l'Université du Québec à Montréal est de loin la mieux équipée et la plus diversifiée dans ses techniques. On y offre des cours de lithographie, de relief (bois gravé et linogravure), de gravure en creux (taille douce et eau-forte) et de sérigraphie. À l'automne 1980, 165 étudiants se sont inscrits à des cours de gravure; sur ce nombre environ 90 continueront à se spécialiser en vue de l'obtention d'un baccalauréat avec spécialisation "arts d'impression".

À première vue, il nous semblerait qu'une importante relève est en train de se former. Pourtant, il nous faut nous demander combien de ces jeunes graveurs continueront à pratiquer leur art après l'université.

Regardons la situation de plus près. Parmi les 90 étudiants qui se spécialiseront en gravure, très peu poursuivront leur recherche dans une seule technique; très peu suivront par exemple le maximum de 12 cours de 45 heures prévus au programme en lithographie. Par contre, la plupart toucheront à l'intérieur de leurs douze cours, aux différentes techniques offertes. Cette situation est due au système de crédits et à l'objectif du programme "arts plastiques" de ce même module.

Dans le *Mémoire sur la Gravure*¹ Angèle Beaudry et Francine Beauvais ajoutent une autre dimension: "À partir du secondaire, l'accent est mis sur la technique et non sur le contenu. Les étudiants apprennent et sont intéressés par les cours en autant qu'ils expérimentent des matières et des appareils nouveaux. Poursuivre une

recherche picturale ne présente aucun intérêt pour eux. L'expérimentation et la réflexion ne les touchent pas. Cet esprit qui est l'esprit de consommation est entretenu à la fois par les fournisseurs qui font des pressions pour vendre leurs "gadgets" aux universités, et par le système de crédits qui encourage les étudiants à faire ce qu'eux-mêmes appellent du "magasinage", c'est-à-dire survoler le plus grand nombre possible de techniques et de procédés sans en approfondir aucun"².

Cet "esprit de consommation" pousse un grand nombre d'étudiants à croire qu'il est plus facile de gagner sa vie en gravure, à cause de l'édition, qu'en peinture ou en sculpture. Mais il y a aussi cet autre aspect qui découle d'une part de la mauvaise application ou compréhension de la démocratisation de l'enseignement et du même fait, de l'importance que la société accorde à un diplôme. Trop d'étudiants viennent au secteur des arts pour obtenir un diplôme universitaire en pensant que les études y sont moins exigeantes et plus faciles qu'ailleurs. Du côté des admissions et des évaluations qui s'en suivent, l'université n'a pas encore défini des critères justes. Il s'en suit que trop souvent les meilleurs étudiants quittent ou continuent tout en subissant le peu d'engagement face à la création d'un trop grand nombre de leurs collègues. Et pourtant, l'art est sans contredit la discipline la plus difficile et la plus exigeante. Et la pratique du métier de graveur exigeante et complexe.

Pour revenir au système de crédits, si ce système satisfait les autres matières universitaires, il en est autrement en art. Il y a une nette incompatibilité entre le système de crédits et le processus de création en arts plastiques. Le temps nécessaire à l'exploration, à la réflexion et à la maturation, qui constitue la démarche artistique peut difficilement se comptabiliser en nombre de crédits. On ne peut donc remplacer ce temps de création par l'addition gratuite de crédits-cours diversifiés afin de satisfaire les demandes administratives d'équivalences crédits-heures-cours totalisant les 90 crédits-heures-cours requis pour l'obtention d'un baccalauréat spécialisé.

"Le système de crédits sur lequel est basé l'enseignement actuel est inapplicable aux arts et nocif." "On ne peut mesurer et évaluer une expérience de création à l'intérieur d'un système de crédits."³

Ce système de crédits a aussi considérablement réduit le nombre d'heures passées en atelier, en comparaison avec le système des Écoles des Beaux-Arts. Que sont en réalité 12 cours de 45 heures répartis sur les deux dernières années universitaires pour une formation professionnelle? À peu près 15 semaines de 5 jours en tout et partout. Peut-on former un graveur professionnel en si peu de temps?

"Le système de crédits sur lequel est basé l'enseignement actuel est inapplicable aux arts et nocif."

"Le morcellement des cours et la réduction du temps accordé à la pratique picturale empêchent les étudiants de se concentrer et de fournir un travail suivi. Alors que la pratique picturale remplissait trois jours complets dans les Écoles des Beaux-Arts, le système universitaire n'en offre que deux. Les cours de dessin auxquels étaient consacrés tous les après-midi, sont maintenant répartis une fois la semaine."⁴

Plusieurs autres raisons peuvent être avancées pour expliquer cette situation, qui n'est d'ailleurs pas particulière à l'UQAM mais domine l'enseignement des arts dans la structure universitaire.⁵

Par exemple, à l'Université Laval, le professeur Marc Dugas évalue ainsi la situation: "toute la réflexion picturale liée à l'apprentissage des métiers de la gravure a été mise de côté par une nouvelle école sur le "propos et le concept". Tous les aspects sémiologiques, sociologiques, historiques, du pourquoi de l'existence de l'art y passent."

La même attitude semble se développer à l'Université du Québec à Trois-Rivières où l'on offre un Baccalauréat en environnement. D'après les informations que j'ai obtenues de Francine Simonin, les étudiants ont demandé à plusieurs reprises la création d'une option spécialisée en gravure. Jusqu'à maintenant ils n'ont pu obtenir qu'un seul cours d'initiation aux techniques d'impression. Quant à l'Université du Québec à Chicoutimi, il y aurait, selon Lauréat Marois, beaucoup d'améliorations à apporter au niveau des cours qui ne seraient pas assez spécialisés.

Il ressort de ce qui précède, que l'UQAM mise à part, les universités québécoises n'accordent pas d'importance à la formation d'artistes-graveurs. Hélène Ouvrard, dans son "Mémoire sur la Gravure"⁶ peut dire que "l'on ne considère pas (la gravure) comme un langage propre mais que l'on voit comme "folklorique" par rapport à la peinture qui serait, elle, le langage international. Suspecte à cause de l'importance de son appareillage technique, la gravure est ravalée au rang de métier qu'il est dégradé et dégradant pour l'artiste de vouloir acquérir et on accorde peu de crédits à l'apprentissage de sa technique."

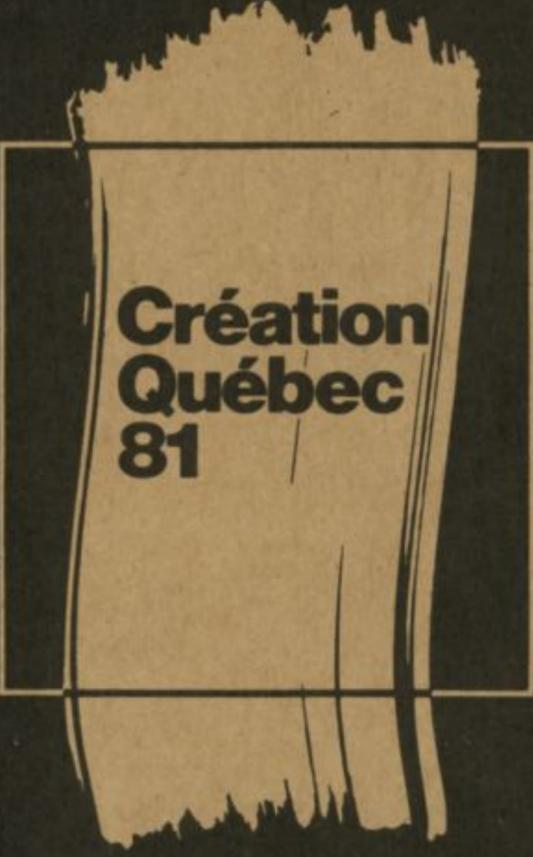
Si nous venons de constater d'une part, que l'intégration des Écoles des Beaux-Arts au système universitaire a diminué de plus de la moitié le temps de la formation professionnelle, et si, d'autre part nous avons été à même de constater le peu d'importance accordé à l'enseignement de la gravure, il n'en reste pas moins que paradoxalement, l'estampe au Québec devient de plus en plus connue.

Ceci est dû à l'excellence des oeuvres de nos graveurs formés à l'École des Beaux-Arts et qui ont pu continuer leur formation soit dans les ateliers européens ou dans les ateliers collectifs dont: GRAFF, Atelier de recherches Graphiques, Atelier de l'Île, etc... On peut aujourd'hui se demander si nos jeunes graveurs issus des universités avec le peu de formation qu'on leur aura donné sauront avoir le désir de vouloir poursuivre?

L'UQAM mise à part, les universités québécoises n'accordent pas d'importance à la formation d'artistes-graveurs.

D'où viendra la relève?

Face à cette situation déplorable, il nous semble urgent de changer le mode de fonctionnement de l'enseignement de la gravure dans les universités. À quoi servirait d'amplifier l'enseignement de la gravure dans les autres universités quand nous nous rendons compte qu'à l'UQAM, malgré nos ateliers bien équipés, le temps universitaire s'est démontré inefficace. Nous sommes forcés de reconnaître que l'étudiant en gravure, au terme de ses études de premier cycle, est insuffisamment préparé à faire face



Création Québec 81

du 17 mai au 5 juillet
**3e Biennale
de la peinture**

6 000\$ en prix



**Centre
Saidye Bronfman
Montréal**

du 7 juin au 28 août
**3e Concours
d'estampe et de dessin**

10 000\$ en prix



**Centre culturel
Université de Sherbrooke**

**INSCRIPTION AVANT
LE 20 MARS 1981**

Renseignements et formulaires
disponibles aux endroits suivants:

Centre Saidye Bronfman
5170, chemin de la
Côte Ste-Catherine
Montréal H2W 1M7
Tél: (514) 739-2301

Centre culturel
Université de Sherbrooke
Sherbrooke J1K 2R1
Tél: (819) 565-5446

aux exigences de la vie professionnelle qu'il a choisie.

N'ayant pas suffisamment développé sa vision et son langage par la pratique des techniques de la gravure, il entreprendra soit des études de 2e cycle, souvent mal préparé et mal entraîné à une discipline de recherche, ou tout simplement ne poursuivra plus la pratique de la gravure. Selon Patrick Landsly, professeur à l'université Concordia, après cinq années d'études seulement 4% environ des étudiants continuent en art. La situation est d'autant plus critique, que ce sont ces mêmes étudiants insuffisamment formés qui constituent dès maintenant une grande partie du jeune corps professoral à différents niveaux d'enseignement. Ensemble, nous devons trouver dans notre système d'enseignement d'autres modèles plus efficaces pour que les jeunes passionnément intéressés à la gravure puissent se former professionnellement. Le Conseil de la Gravure du Québec fera des pressions en ce sens pour qu'au niveau universitaire de 1er cycle l'on repense la formation donnée aux futurs graveurs.

**On peut aujourd'hui
se demander si nos jeunes
graveurs issus des universités
avec le peu de formation
qu'on leur aura donné
sauront avoir le désir de
vouloir poursuivre?**

Comme une des solutions envisagées, nous considérons qu'une maîtrise professionnelle en gravure (Étude de 2e cycle) devrait être sérieusement étudiée par les universitaires. Dans le cas d'un atelier d'édition bien équipé sous la direction d'un maître-imprimeur, ce laboratoire de recherche pourrait être un lieu privilégié de collaboration entre artistes-graveurs, écrivains, poètes, et jeunes graveurs. Ceux-ci seraient en mesure de perfectionner leurs connaissances, de connaître les normes d'organisation d'un atelier et les exigences du métier face à la vie professionnelle. Des artistes-graveurs, et écrivains devraient être invités chaque année à venir faire une édition d'art dans ce laboratoire de recherche et à travailler avec les étudiants de maîtrise. Une autre expérience intéressante pourrait être étudiée pour les étudiants de premier cycle: créer un atelier expérimental

**Après cinq années d'études
seulement 4% environ
des étudiants
continuent en art.**

d'édition, placé sous la direction d'un chef d'atelier et sous la responsabilité des étudiants de gravure; ce qui les initierait à l'organisation pratique d'un atelier, à la responsabilité collective, à l'initiation aux budgets, coûts de fonctionnement, achat de matériel. Porter à l'attention des étudiants ces aspects financiers ne peut que les habituer à éliminer le gaspillage et le mauvais entretien. Ces ateliers pourraient tenir des expositions annuelles.

Afin de faciliter le perfectionnement, le Conseil de la Gravure a mis sur pied un service de renseignements sur les bourses offertes par le gouvernement du Québec et le Conseil des Arts du Canada; les formules d'inscription sont disponibles au secrétariat, de plus une liste des meilleurs ateliers et écoles spécialisés en gravure à l'étranger sera complétée sous peu et mise à la disposition des graveurs. En ce qui regarde les stages de perfectionnement au Québec, le Conseil de la Gravure mettra à la disposition des jeunes graveurs une liste de graveurs professionnels disponibles à recevoir des stagiaires pour une période de 6 mois à un an.

Bourses de perfectionnement:

Le Ministère de l'Éducation et le Ministère des affaires culturelles du Québec, ainsi que le Conseil des Arts du Canada, offrent plusieurs bourses de différentes catégories pour le perfectionnement et la recherche aux jeunes artistes qui débutent une carrière en arts visuels: Création et recherche / Étude et Perfectionnement / Projet d'exposition.

BOURSES OFFERTES PAR LE MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION DU QUÉBEC

Bourses d'études et de perfectionnement de l'enseignement supérieur: (bourses de perfectionnement dans les "arts")

Concours B4:

Bourses d'études offertes aux étudiants en arts de tous les niveaux, de même qu'aux artistes qui ont complété leur formation de base, mais qui ne sont pas reconnus comme professionnels, afin de poursuivre des études

supérieures ne menant pas à un diplôme universitaire, dans un établissement spécialisé ou une école, un atelier, ou auprès d'un maître reconnu.

Valeur de la bourse: jusqu'à concurrence de \$6,000.00. Les demandes doivent être faites et soumises à la DGES avant le 1er février.

Pour un renouvellement: avant le 1er mars.

Annnonce des résultats: 15 mai.

Concours B1 — B2:

B1: \$4,500.00 B2: \$6,500.00

Ce programme s'adresse aux étudiants qui désirent être admis à un programme universitaire en arts de 2^e ou 3^e cycles, maîtrise ou doctorat. Seuls sont admissibles les artistes qui ont terminé leur formation de base et qui ne sont pas considérés comme des professionnels.

Date d'admissibilité: 31 janvier

Date de renouvellement: 1er mars

Annnonce des résultats: 15 mai

Concours C2:

Bourses de perfectionnement offertes à des étudiants qui ont terminé leur formation de base, et qui ont fait preuve de grandes dispositions ou à des jeunes artistes qui pratiquent leur art depuis au moins trois ans et qui désirent réaliser un programme d'études ou de stages de perfectionnement avec des professeurs privés, ou dans des ateliers de maîtres, ou dans des écoles d'enseignement spécialisé.

Valeur de la bourse:

maîtrise: \$6,000.00

doctorat: \$8,000.00

Date d'inscription: 31 janvier

Date de renouvellement: 1er mars

Annnonce des résultats: 15 mai

N.B. pour obtenir les formulaires d'inscription à ces concours s'adresser à:

Conseil de la Gravure du Québec

420 est, rue Ontario

Montréal H2L 1M6

Tél.: 842-2634

Services des Bourses dans les Universités du Québec

Ministère de l'Éducation

Direction générale de l'enseignement supérieur

1035, rue de La Chevrotière

Québec G1R 5A5

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC

Programme d'aide aux Créateurs: Bourses de production

Ces bourses s'adressent aux créateurs qui ont acquis une solide formation de base ou une compétence reconnue, qui font de leur métier leur principale occupation professionnelle de façon continue depuis au moins un an et qui ont des réalisations rendues publiques à leur actif. Ce programme veut avant tout permettre aux créateurs d'alimenter leur travail en expérimentant de nouvelles techniques, de rencontrer d'autres créateurs québécois ou étrangers, de prendre le temps de se ressourcer. Pour être admissible à ce programme, un stage, ou un séjour de perfectionnement doit avoir une durée minimale d'un mois. Sont admissibles les projets présentés par un groupe réuni temporairement (par exemple pour une exposition, un événement ou un projet à caractère multidisciplinaire). Toutefois le groupe confie à une seule personne la responsabilité de la subvention, mais tous les membres du groupe doivent signer le formulaire. Le service d'aide à la création forme un jury composé de spécialistes reconnus, à qui il revient de recommander l'attribution de subventions à certains candidats. Le programme d'aide à la création offre deux types de subventions:

A — Subvention pour la réalisation:

D'un montant de \$12,000, ces subventions contribuent à assurer les frais de subsistance d'un créateur et d'exécution de son projet. Elles s'appliquent également aux frais d'inscription ou de cotisation à un stage, à une école ou un atelier.

B — Subvention pour les frais généraux:

D'un montant maximal de \$3,000.00, ces subventions couvrent l'achat de matériaux, les frais de voyage, la location d'un studio ou d'un local, les frais d'exposition.

C — Aide aux expositions:

Montant maximal de \$2000.00 pour une exposition au Québec, \$3000.00 pour une exposition à l'extérieur du Québec. Cette aide couvre les encadrements, le transport et l'assurance des œuvres, les frais de séjour et le déplacement de l'artiste si l'exposition a lieu dans un endroit autre que sa ville de résidence, les cartes d'invitation et les publications reliées à l'exposition.

Date d'inscription:

1^{er} décembre au 31 janvier

1^{er} avril au 1^{er} juin

Pour obtenir les formules d'inscription s'adresser au:

Conseil de la Gravure

420 est, rue Ontario

Montréal H2L 1M6

Tél.: 842-2634

Ministère des Affaires culturelles
Direction Générale des Arts et Lettres
Service de l'aide à la Création
225, Grande Allée est
Québec G1R 4C6

CONSEIL DES ARTS DU CANADA

Bourse A:

Ces bourses s'adressent aux artistes qui, ayant plusieurs années de carrière fructueuse, sont toujours

suite à la page 19

Un abonnement de soutien de 50\$ à Cahiers vous donne une gravure gratuitement.

Ces œuvres sont réalisées sur papier d'un même format: 25 cm x 32,5 cm. Les dimensions de l'image varient selon l'artiste et la technique. Toutes sont tirées à seulement 30 exemplaires.

Inclus un abonnement de 4 numéros à la suite de votre abonnement actuel.

Cet offre se termine le 31 mars 1981.

Cocher votre choix

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| <input type="checkbox"/> BEAUVAIS | <input type="checkbox"/> LUSSIER |
| <input type="checkbox"/> BÉNIC | <input type="checkbox"/> SIMONIN |
| <input type="checkbox"/> CANTIENI | <input type="checkbox"/> TISARI |

Tous les six au prix de 240\$.

Chèque inclus

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| <input type="checkbox"/> 50\$ | <input type="checkbox"/> 240\$ |
|-------------------------------|--------------------------------|

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code _____

Cahiers

des arts visuels au Québec.

C.P. 1715

Succursale St-Laurent

Montréal H4L 4Z3



Furnace dispute

Neg

ETCHERS' INK

the Bay

VISA

ST-BRUNO 653-4455 CHICOUTIMI 545-3160
Monday to Wednesday 9:30 a.m. to 5:30 p.m.
Thursday and Friday 9:30 a.m. to 9 p.m.
Saturday 9 a.m. to 5 p.m.

Photographie Charlotte Rosshandler.

Les éditions d'artistes ont pris, depuis quelques années un nouvel essor. Dans leurs textes, Roland Giguère, René Bonenfant et Hélène Ouvrard célèbrent les heureuses retrouvailles du poète et du graveur dans une forme d'édition nouvelle, plus ouverte.

Ivre d'images

Roland Giguère

Le livre est le lieu privilégié où se rencontrent le poète et le graveur. Gens de lettres et gens d'images se retrouvent en terrain vierge: la feuille de papier où tout est permis, où tout peut arriver, où tout naît. Le texte appelle et l'image vient appuyer, souligner, orner, illustrer même; ou alors, c'est le poète qui s'inspire de la gravure et qui brode sur le motif, interprète, imagine. Un dialogue qui ne trouve sa fin que dans l'objet imprimé, cousu et relié.

Gens de lettres et gens d'images se retrouvent en terrain vierge: la feuille de papier où tout est permis, où tout peut arriver, où tout naît.

On n'est jamais seul à faire un livre. Bien sûr, le texte est la matière première, mais viennent après les artisans — gens de métiers — qui vont faire de cet écrit un objet lisible et sensible: le typographe qui *compose*, lettre à lettre, dans un Garamont ou un Bodoni; l'imprimeur qui met en pages sur un papier vélin ou vergé en soignant les marges; le relieur qui taille l'habit de cuir pour la sortie de cérémonie. Et l'éditeur, chef d'orchestre, qui voit à ce que tout arrive à temps, sans fausse note, sans faute.

La gravure, on le sait, est née par et pour le livre, afin d'accompagner ou d'illustrer le texte. L'estampe — telle qu'on la connaît aujourd'hui — est d'origine plutôt récente; les peintres s'étant emparés de ces techniques pour faire proliférer leurs oeuvres. Je ne vois rien là de malencontreux puisqu'ils ont permis un nouvel essor à ces métiers en perdition, mais il reste que le véritable graveur, pour moi, est encore dédié au livre.

Un dialogue qui ne trouve sa fin que dans l'objet imprimé, cousu et relié.

Il n'empêche que l'on peut faire des albums ou porte-folios de gravures parfois accompagnés d'un texte liminaire ou pré-texte à gravures... Mais nous n'avons plus affaire ici au livre auquel je tiens.

Quand, à l'École des Arts Graphiques, j'entrepris d'imprimer mes premiers livres, c'est dans cet esprit que je voulais oeuvrer, c'est-à-dire établir une collaboration intime entre le graveur et le poète pour en arriver à un objet commun: un livre où la part de l'un valait celle de l'autre. Les résultats ne furent pas toujours probants, mais le désir, la volonté et le plaisir y étaient. Il faut dire que ce n'étaient là que balbutiements, expérimentations graphiques, ouvrages faits de bouts de ficelles, mais avec tellement de ferveur.

Établir une collaboration intime entre le graveur et le poète pour en arriver à un objet commun.

Lorsque l'accord se fait et que l'inattendu arrive, c'est la merveille qui s'ouvre.

Aujourd'hui, les Éditions Erta continuent ce travail amorcé en 1949. Nos livres *sont* des livres, fidèles à la tradition en ce sens que l'objet est un tout indivisible. Les exemplaires sont signés par l'auteur et l'artiste, mais non les planches, afin que l'on ne puisse détruire le livre et vendre — dilapider — les gravures aux quatre vents de la spéculation. Les vrais amateurs, les amoureux du livre, les bibliophiles savent cela.

Il est sûr que le poème vaut par lui seul, qu'une gravure vit par elle-même, mais lorsque l'accord se fait et que l'inattendu arrive, c'est la merveille qui s'ouvre.

Roland Giguère, qui habite Montréal, est poète et graveur.

étoiles

une grande blonde
 montagne Montagne
 eau bleue
 pieds nus

VA OÙ VOUS RÉVEZ D'ALLER

Après-midi, j'ai dessiné un oiseau de Jacques Thisdel; éd. du Noroît.

Image et verbe

René Bonenfant

J'emprunte ce titre à un livre d'Irène Chiasson¹ car il nous place d'emblée dans le vif du sujet: comment allier en édition l'oeuvre visuelle et le poème?

Je ne suis ni historien d'art, ni critique, ni spécialiste de l'esthétique. Je me contenterai donc de parler d'une pratique, celle du Noroît.

Le Noroît existe depuis dix ans. Le premier recueil, *Calcaires*, paru en 1971, était le fruit de la collaboration d'Alexis Lefrançois pour les textes et de Miljenko Horvat pour les dessins.

Et depuis, une cinquantaine de livres sont parus, des livres signés par Michel Beaulieu, Geneviève Amyot, Jacques Brault, Francine Déry, Marie Uguay, Jean Charlebois, Denise Desautels, Pierre Laberge, Jean Chapdelaine Gagnon... Des livres signés aussi par Madeleine Morin, Léon Bellefleur, Janine Leroux-Guillaume, Lorraine Bénic, Célyne Fortin, Lucie Laporte, Anne-Marie Samson...

Des livres qui ont été le lieu de rencontre d'un écrivain et d'un artiste

et qui, pour le lecteur, présentent un double intérêt et un double défi: pénétrer l'univers intérieur d'un écrivain (le verbe) et d'un artiste (l'image).

"On doit voir la poésie, pas seulement la lire."

Cette phrase de Christian Dotremont² qui me semble exprimer très clairement le propos principal de son oeuvre résume peut-être aussi un peu le but que s'était fixé le Noroît. Un peu inconsciemment peut-être, car nous aimons dire: "Le Noroît souffle où il veut." Il reste que nous avons toujours attaché beaucoup d'importance à la présentation visuelle de nos livres. Présentation qui tient compte aussi bien du format que du papier, de la typographie, de la relation du blanc par rapport à la surface imprimée... et aussi de l'apport d'un artiste quand les circonstances s'y prêtent.

Cette conception de l'édition nous a souvent amenés à solliciter la collaboration d'artistes comme aussi elle a souvent poussé les poètes à s'intéresser davantage à l'aspect visuel de leur oeuvre. C'est ainsi que Michel Côté, par exemple, a réussi à intégrer dans *Dixième lunaison* son texte et ses propres images, le tout indissociable et

absolument nécessaire. C'est ainsi aussi que Jacques Thisdel qui a une formation en beaux-arts nous a donné *Cet après-midi, j'ai dessiné un oiseau* et *Roses* qui laissent les chroniqueurs littéraires pantois et qui embêtent les critiques d'art car texte et images sont si étroitement imbriqués que les pauvres ne savent plus trop comment étiqueter de pareilles "choses".

Des livres qui ont été le lieu de rencontre d'un écrivain et d'un artiste et qui, pour le lecteur, présentent un double intérêt et un double défi: pénétrer l'univers intérieur d'un écrivain (le verbe) et d'un artiste (l'image).

"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu."

Le Noroît n'a rien inventé. Il y a longtemps que poètes et artistes établissent ces mystérieuses "correspondances" dont parlait Baudelaire et que Rimbaud a illustré dans *Voyelles*. Ceux qu'intéresserait vraiment cette question de la relation texte-image liront

avec intérêt *La lettre et l'image*³ de Massin, longtemps directeur artistique chez Gallimard et qui a à son crédit des réalisations exceptionnelles comme une édition illustrée de *La cantatrice chauve* d'Ionesco. Un article bref comme celui-ci ne permet pas de traiter d'œuvres aussi diverses que celles des *Calligrammes* d'Apollinaire, des *Épiphanies* d'Henri Pichette ou des *Logogrammes* de Christian Dotremont. Je ne peux encore moins m'attarder sur l'édition d'art proprement dite dont la tradition en France est mieux établie qu'ici et qui, bien souvent, nous inspire.⁴

**Tout est possible.
Il n'y a pas de "droit canon".
Seule importe l'harmonieuse
complémentarité de
l'image et du verbe.**

Du "pocket book" à l'édition d'art

Un texte, aussi classique ou aussi débridé soit-il, peut recevoir un traitement "visuel" très différent. J'ai en bibliothèque une édition de poche de *L'art d'aimer*⁵ d'Ovide, dont la qualité de présentation correspond tout à fait au prix d'achat. J'ai aussi, du même texte, une édition⁶ pour bibliophiles, à tirage limité, sur papier Marais-Crève-cœur, avec des lithos de Derambure. Ceci dit pour souligner que tout est affaire de goût... et de public. C'est ainsi qu'au Noroît nous avons publié *Mais en d'autres frontières, déjà* d'Alexis Lefrançois avec cinq lithographies de Miljenko Horvat. Le texte de cette édition originale limitée à 60 exemplaires sur papier BFK Rives, nous l'avons repris dans *Rémanences* afin de lui assurer une plus large diffusion. C'est ainsi aussi que nous reprendrons éventuellement en édition courante les poèmes de *Vingt-quatre murmures en novembre* de Jacques Brault. Mais, il restera toujours que l'édition originale sera celle qui est accompagnée de vingt-quatre gravures en eau forte et taille douce de Janine Leroux-Guillaume, une édition limitée à 60 exemplaires et tirée sur papier pur chiffon.

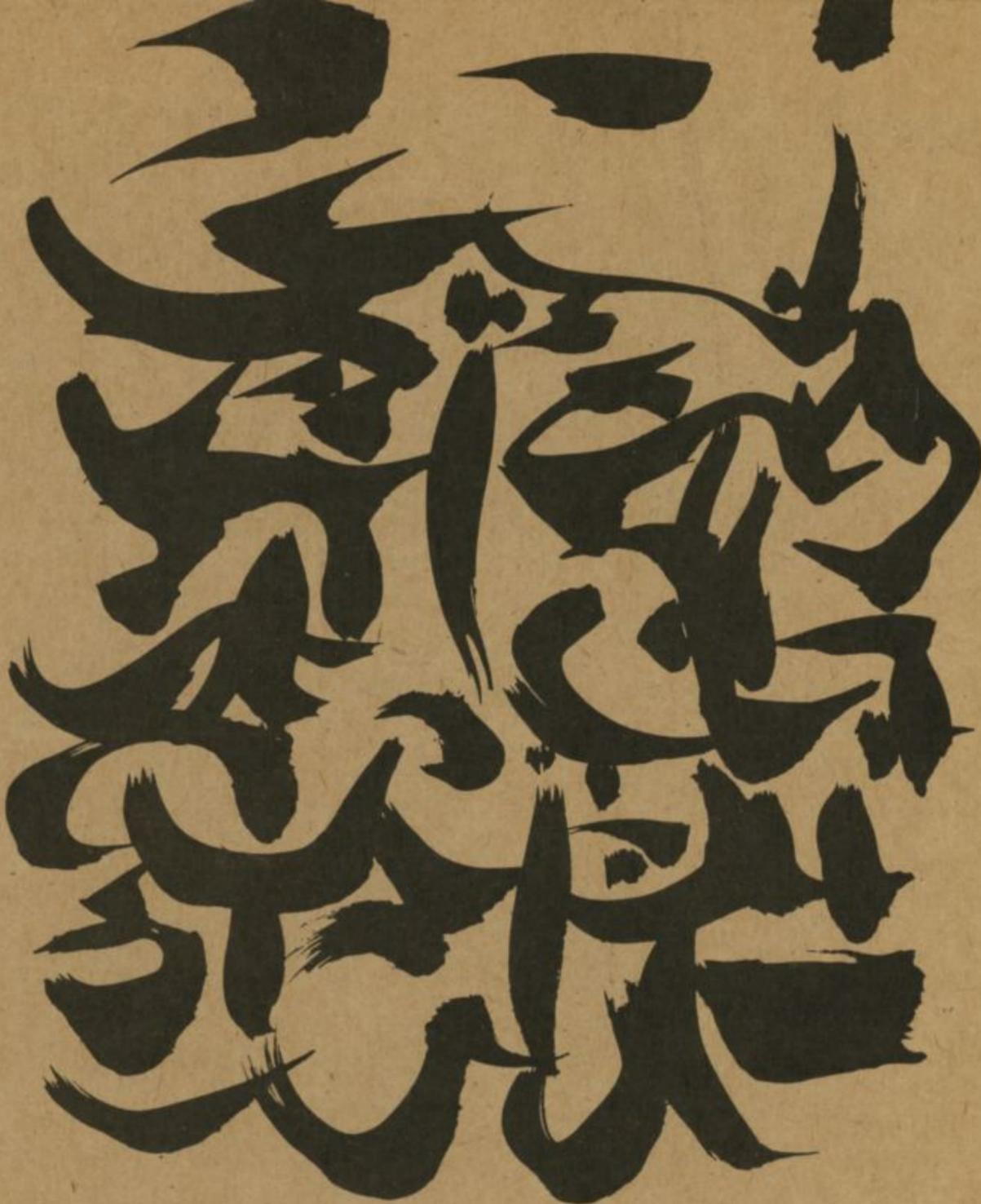
Tout est possible

À côté de ces livres d'artistes dont la diffusion est forcément restreinte, il existe bien d'autres occasions pour les artistes et les écrivains de collaborer. Dans certains cas, l'auteur soumet son

Christian Dotremont, *Ceci que j'écris est cela que j'ai écrit*, 1978; logogramme.

texte à un artiste et celui-ci crée des "illustrations" pour accompagner ce texte. Ce fut le cas, par exemple, de Denise Desautels avec Léon Bellefleur ou de Francine Déry avec Célyne Fortin. Mais il arrive aussi qu'un poète choisisse une œuvre graphique créée antérieurement par un artiste et sans référence à l'œuvre littéraire. Ce fut le cas, par exemple, de Jean Chapdelaine Gagnon qui a retenu des dessins de Lorraine Bénic pour son recueil "*L' d'ites lames*". Parfois aussi, le poète se fait artiste: Brault avec ses *Poèmes des quatre côtés*, ou c'est l'inverse, par exemple dans le cas de Thisdel. Ou encore, plus rarement, l'artiste crée ses images et le poète y puise son inspiration. Ce fut le cas pour *Le prince et la ténèbre*⁷, gravures de Lucie Lambert et texte de François Ricard.

Tout est possible. Il n'y a pas de "droit canon". Seule importe l'harmonieuse complémentarité de l'image et du verbe. À chacun, poète ou artiste, d'inventer les "correspondances".



1. Chiasson, Irène, *Image et Verbe*, Longueuil, Image et verbe, éditions, non daté, 66. p.
2. Loreau, Max, *Dotremont — Logogrammes*, Paris, Éditions Georges Fall, 1975, p. 20.
3. Massin, *La lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1970, 286 p.
4. Le catalogue de l'exposition *Le livre et l'artiste 1967-1976* publié en 1977 par la Bibliothèque nationale (Paris) constitue une mine précieuse de renseignements sur l'édition d'art en France au cours de cette décennie. Pour ce qui est du Québec, on peut consulter le *Répertoire des livres d'artistes au Québec 1900-1980* (Cahiers d'histoire de l'art III, UQAM) préparé par Claudette Hould.
5. Ovide, *L'art d'aimer*, 1963, Paris, Nouvel office d'édition, 174 p.
6. Ovide, *L'art d'aimer*, 1948, Paris, Éditions Athéna, coll. Athéna-Bibliophile, 282 p.
7. Ricard, François, *Le prince et la ténèbre*, St-Sévère, Aux dépens de Lucie Lambert, 1980. Lambert, Lucie, 7 gravures unissant eau-forte, burin et pointe-sèche, en noir, signées et numérotées par l'artiste.

René Bonenfant anime, avec sa femme Célyne Fortin, les Éditions du Noroît. Il est aussi directeur des Éditions Héritage-Plus et président de l'Association des éditeurs canadiens.

Poème / Gravure

Les Éditions de la Maison

Hélène Ouvrard

"De la Maison". C'est le nom qu'ils lui ont donné. Le sceau, imprimé en creux sur chacune des plaquettes, est constitué d'un carré surmonté d'un triangle, comme il se doit. Symbole d'une maison accueillante, ouverte. Et qui, pourtant, favorise l'intimité, les rencontres, la chaleur humaine. La création. Les liens de travail et d'amitié. Fondées en 1978 par Robert Wolfe et Lucie Laporte, tous deux peintres et graveurs, les Éditions de la Maison se distinguent de leurs consœurs en éditions d'art par la primauté qu'on y donne aux relations qui s'établissent entre poète, graveur et éditeur à l'occasion de la réalisation d'une plaquette. Communication, désir de travailler ensemble entre artisans de l'image et artisans du mot qui, ont cru les deux éditeurs, pouvaient être à l'origine d'une stimulation mutuelle, d'une découverte de l'autre, d'un double cheminement personnel capable de se fusionner, à la fin du compte, en une oeuvre conjointe dans laquelle l'apport de l'un serait indissociable de l'apport de l'autre, le poème de la gravure, la gravure du poème.

Pourtant, de leur propre aveu, avant de se lancer dans l'aventure éditoriale, ni Robert Wolfe ni Lucie Laporte ne connaissaient particulièrement le milieu des poètes. Pourquoi alors ont-ils senti le besoin de créer leur propre maison d'édition? "Dans ce type d'édition, explique Robert Wolfe, il n'existait que des produits assez luxueux, auxquels seul un public de connaisseurs et de collectionneurs pouvait s'intéresser. Nous voulions produire un livre fait main, avec un texte inédit et une gravure originale, et toucher un public plus large en maintenant un prix abordable." Pour y arriver, les deux apprentis éditeurs ont convenu de faire la plus grande partie du travail eux-mêmes. Ce sont donc eux qui impriment, qui plient, qui assemblent les feuillets de chaque édition, dont l'emboîtement est confié à Pierre Ouvrard, et qui s'occupent de la publicité, du lancement, de la vente. Sans compter le financement, le choix du caractère typographique, l'achat

des fournitures. Il s'agit donc véritablement d'éditions artisanales, faites avec tout le professionnalisme et l'amour du métier que l'on connaît à Robert Wolfe et à Lucie Laporte.

Mettre en regard sur les deux côtés d'un feuillet un poème et une gravure comme la traduction de chacun dans la langue d'un autre art, leur est apparu comme la formule idéale. Encore fallait-il faire en sorte que les deux oeuvres ne soient pas dissociées comme cela se voit malheureusement très souvent dans les éditions d'art, la gravure étant découpée et encadrée

**On ne s'affranchit pas
sans risques des interdits
d'un métier, fût-ce pour
réaliser un idéal de création.**

au mépris de la signification qui y est attachée par le poème, et de l'édition elle-même qui perd tout son sens. D'où la décision, courageuse, de soutenir l'indissociabilité du poème, de la gravure et de l'édition en ne faisant signer de la main des auteurs que cette dernière, rendant ainsi sans valeur la gravure hors de son contexte. Toutes simples, toutes naturelles, ces innovations? Allez-y voir ce qu'il en coûte aux éditeurs pour maintenir leur décision contre les pressions, les questions, les refus parfois, des acheteurs éventuels. Courageuse aussi fut celle d'encadrer, dans leur seconde édition, le poème de Nicole Brossard dans la gravure de Francine Simonin, celle-ci, de surcroît, pliée en quatre. On ne s'affranchit pas sans risques des interdits d'un métier, fût-ce pour réaliser un idéal de création.

Avec cette formule originale en tête, Lucie Laporte et Robert Wolfe ont donc conçu, en 1978, que leurs premières réalisations prendraient la forme d'une suite de six plaquettes, à raison d'une par année. Rien de rigide dans cette première élaboration. Le choix des poètes et des graveurs se ferait au fil des années et des rencontres, en tenant compte du jeu des affinités, des désirs, des découvertes. Avec possibilité de sauter une année si, comme ce sera peut-être le cas en 1981, le besoin se fait sentir de ralentir le rythme de production pour mieux organiser la vente et permettre aux éditeurs de récupérer suffisamment leur investissement pour mettre en marche sans difficulté la prochaine édition. Car il n'est pas question ici de subventions,

ni même de remises de la part des fournisseurs. C'est à titre individuel que tout se fait. Y compris la distribution pour sa plus grande part. En effet, si la formule poème/gravure leur donnait accès, en principe, aux librairies comme aux galeries d'art, les deux voies leur sont apparues, à l'essai, impraticables. La librairie parce que sa clientèle n'est pas sensibilisée à l'oeuvre d'art, la galerie parce qu'elle demande un pourcentage trop élevé. Le prix fixé couvre en effet tout juste les frais de production et le pourcentage de 10% accordé également — autre innovation, le poète étant généralement le partenaire pauvre de l'édition d'art — à l'écrivain et à l'artiste. Exception faite de la librairie Flammarion de la rue Saint-Denis dont le gérant, M. Denis Brault, a organisé une exposition-signature au début de décembre, et qui continuera de mettre en montre et en vente les ouvrages des Éditions de la Maison, c'est donc les éditeurs eux-mêmes qui se chargent de la diffusion de leurs plaquettes.

Mais trêve de détails sur le mode de fonctionnement des Éditions de la Maison, passons au plus vite du côté le plus emballant de l'aventure celui qu'a constitué pour chacun des couples graveur-poète de la Maison la création d'une oeuvre en collaboration.

La page de garde

Louky Bersianik/Lucie Laporte

Ce fut un coup de foudre mutuel. Lucie Laporte venait de passer une année dans *L'Euguélonne*, dont elle avait fait sa bible. Elle eut envie de vivre quelque chose avec "l'Euguélonne" elle-même. De son côté, Louky Bersianik raconte ainsi sa première rencontre avec la gravure et la peinture de Lucie Laporte: "J'étais allée à Saint-Jacques-le-Mineur voir ses oeuvres. J'ai tout de suite vu qu'il y avait beaucoup d'écritures là-dedans. Un style calligraphique mais inscrit dans la pierre, la chaux, toutes sortes de matières. Ça m'a fascinée." De cette fascination naît d'abord un article, paru dans *Vie des Arts: Une approche des oeuvres de Lucie Laporte — À propos d'une déesse sumérienne*. Car les oeuvres de l'artiste évoquent, pour l'écrivain, Sumer et les débuts de l'écriture, et l'image de la déesse Inanna qui descendit aux Enfers après avoir franchi neuf portes, mourut et connut une sorte de résurrection, n'est pas sans relation à ses yeux avec les initiations que Lucie Laporte, qui avait

voyagé et vécu en Afrique, avait dû traverser pour en arriver au point où elle était. Perception qui pressentit ou peut-être influença l'évolution de la pensée de l'artiste qui, un peu plus tard, présenta au Musée d'Art contemporain de Montréal, en exposition solo, sept portes gravées. À la fois poème de Louki Bersianik dépouillé jusqu'à l'os, jusqu'au signe, et embossage de Lucie Laporte — simple empreinte sur le papier des mêmes signes dans une gravure sans couleur qui respectait sans consultation préalable le voeu secret de Louki Bersianik aspirant à la page blanche pour avoir été privée de pages de garde dans la première édition de *L'Euguélonne* — cet ouvrage d'art inaugure donc, dans la blancheur de la page de garde où tout le livre se trouve contenu en puissance, la collection des Éditions de la Maison.

D'arcs de cycle la dérive

Nicole Brossard/Francine Simonin

Est-il vrai que tous les graveurs désirent travailler un jour avec un écrivain? Francine Simonin le prétend en invoquant la fascination qu'exerce sur celui — celle — qui travaille avec l'image le pouvoir de verbaliser. Francine Simonin et Nicole Brossard étaient de parfaites étrangères l'une pour l'autre lorsque les éditeurs, trouvant entre elles le dénominateur commun de la puissance créatrice et du féminisme, pressentirent qu'elles pourraient avoir des terrains d'entente et les firent se rencontrer. "De tous ceux qui ont collaboré pour nos éditions, dit Robert Wolfe, ce sont elles qui ont le plus travaillé ensemble." Il s'agit, en fait, d'une véritable interaction. D'abord, l'écrivain se rendit à l'atelier du peintre qui "trembla" qu'elle ne fût pas sensible à son écriture picturale. Puis l'écrivain, "tremblant" à son tour que son interprétation fût mal jugée, présenta au peintre une suite de mots

**"Une telle liberté,
je n'avais jamais vu ça"**

inspirés par ce qu'elle avait vu. S'y trouvait en particulier le mot "spirale". Au cours d'une soirée de discussions très denses, où elles délibérèrent sur le sens qu'elles accordaient aux différents mots qui allaient plus tard constituer le poème, elles parvinrent à faire se rejoindre deux démarches qui, à l'origine s'effectuaient en sens opposé, celle de Francine Simonin étant par

Mais le geste de déplier la gravure est tellement beau.

nature "explosive" alors que celle de Nicole Brossard procédait de l'extérieur vers l'intérieur — vers le centre de la spirale. Un symbole commun prenant la forme de l'arche pour Nicole Brossard, de l'arc pour Francine Simonin, leur permit de réunir l'intérieur et l'extérieur et de l'exprimer dans un même mouvement. Restait à déterminer l'aspect que prendrait l'oeuvre. Une autre rencontre eut lieu, cette fois en présence des éditeurs. Et c'est alors que le principe de liberté qui dominait toutes les créations des Éditions de la Maison, fut appliqué dans toute sa force. Il fut en effet décidé que, contrairement aux usages de l'édition d'art, le poème serait inclus dans l'eau-forte — ce qui respectait la symbolique de l'intérieur-extérieur qui avait rallié les auteurs — et que celle-ci, conformément au voeu de Francine Simonin, serait de grandes dimensions, ce qui obligeait à la plier en quatre. "Une telle liberté, je n'avais jamais vu ça, dit Francine Simonin qui a déjà à son actif plusieurs éditions d'art. "Je ne crois pas qu'elle aurait été possible si les éditeurs n'avaient pas été des créateurs eux-mêmes." — Mais le geste de déplier la gravure est tellement beau", répond Robert Wolfe.

Toute cette lumière

Hélène Ouvrard/Robert Wolfe

Contrairement aux deux autres couples graveur-poète, c'est par l'intermédiaire de nos oeuvres, plus que par la parole, que Robert Wolfe et moi avons communiqué et avons trouvé où résidaient nos affinités. Il est vrai que nous connaissions depuis longtemps, moi, sa peinture et sa gravure, lui, mon écriture. Mais dans ce cas-ci, connaître ne suffisait pas. Il était question depuis longtemps de cette collaboration entre nous. De mon côté, outre le fait que je n'écrivais pas de textes courts, la principale difficulté venait de ce que je percevais Robert Wolfe comme relié très puissamment à l'élément "terre" alors que l'eau était depuis toujours ma principale source d'inspiration. Notre accord se trouvait au niveau de l'expression un peu sourde, un peu feutrée, d'une sensibilité tout intérieure. Après un premier essai infructueux, où j'étais retournée malgré moi au thème de l'eau, je reçus en plein Musée d'Art contemporain un

"ultimatum" affectueux de Robert Wolfe qui me riva tout net devant les deux ou trois gravures qu'il y exposait. Je fus alors frappée par l'espèce de tension, d'inachèvement de certaines lignes de ces gravures qui — direction, perspectives ou lignes d'horizon — semblaient appeler comme au dépassement de soi, exprimer un appel vers l'ailleurs auquel j'étais très sensible.

Sans parole, uniquement par l'intermédiaire de l'oeuvre, la communion d'esprit s'était donc produite.

Je retrouvai une symbolique de la terre et de la lumière que j'avais déjà développée dans des Contes, liée à une méditation sur la vie, la mort, la permanence, et l'exprimai d'un seul jet dans des termes qui me semblaient en relation avec une certaine luminosité que dispensent presque toujours les tons de Wolfe, qui sont constitués partie de lumière et partie d'ombre. Il répondit à ce poème par une gravure tout en lumière qui semblait auréoler le texte et magnifier sa signification. À tel point que je changeai le titre pour "Toute cette lumière" que j'avais trouvé, au début, trop éclatant. Sans parole, uniquement par l'intermédiaire de l'oeuvre, la communion d'esprit s'était donc produite.

Trois collaborations, trois aventures au niveau de la communication, trois oeuvres (et non six) où chacun est allé au-delà de ses limites personnelles dans son désir de rejoindre l'autre, et des amitiés durables qui continuent de porter leurs fruits, tel est donc le bilan des Éditions de la Maison à ce jour. Il est certain que Robert Wolfe et Lucie Laporte, qui commencent maintenant à recevoir des demandes de la part de poètes qui ont aimé leurs premières éditions, entendent surtout ne pas renoncer à cet aspect des relations humaines et de l'aventure créatrice qui, dans leur nouveau métier d'éditeurs leur paraît le plus enthousiasmant.

Hélène Ouvrard est l'auteur de cinq romans, dont le dernier, *La Noyante*, a paru à l'automne aux Éditions Québec-Amérique. Elle a publié aux Éditions Art global une adaptation littéraire du film *J.A. Martin, photographe*. Dans le domaine des arts, elle a rédigé la plupart des textes de la Collection Initiation aux Métiers d'art, Éditions Formart, 1970-1975, a préparé un document de travail sur la situation de la gravure au Québec (1979) et collabore cette année à la série d'émissions radiophoniques *L'Atelier*.



Témoignage d'un buriniste symboliste

Sylvie Deslandes

Adriano Lambé buriniste fut en avril dernier un des invités internationaux qui dispensèrent leur art dans différents ateliers de la région de Montréal; ceci dans le cadre de la semaine de la gravure. Adriano pour tous ceux qui n'ont pas eu l'opportunité de le rencontrer à Val-David, dans l'atelier de son ami Michel Tremblay, a bien voulu nous parler de sa propre manipulation et interprétation du burin.

"Pour vous, Adriano, comment l'aventure du burin a-t-elle débuté? Parlez-nous de votre éveil, de votre apprentissage, de vos professeurs."

"La première fois que j'ai pris un burin dans mes mains, je ne savais pas qu'il fallait l'aiguiser. Quelques années plus tard, dans l'atelier 17 à Paris, où je suis resté durant quatre ans, j'ai appris la gravure au burin, sous la direction de S.W. Hayter, mon maître. Ce qu'il a fait pour la gravure est colossal ou plutôt inqualifiable. Dans le cas du burin, Hayter faisait des plaques formées par des lignes libres, sensuelles, gravées de façon inédite. Il recherchait sans cesse de nouvelles techniques. Au début, je suivais mon maître, j'essayais ses méthodes, je laissais le burin me diriger, me suggérer des orientations. Je fis aussi des essais sur le zinc, mais ensuite, je me mis définitivement au cuivre, et j'ai attaqué mes sujets favoris, qui sont mes préoccupations. Par la suite, je me suis stabilisé dans la manipulation du burin. Je ne travaille plus comme au début à couvrir ma plaque, et mon plaisir s'amplifie."

"Il doit être pourtant inhérent à chaque élève de garder dans un petit coin, un reste d'éducation, une ombre de son maître."

"Visuellement il n'y a pas de similitude entre mon travail et celui de mon maître, mais son influence est encore là, se situant tout de même à un autre niveau. Comme lui, je considère que le travail sur une plaque est une concentration visuelle, qui doit dépasser ses propres limites physiques; mais ceci



Photographies de Jocelyne Bélanger.



est un fil directeur de la pensée autant pour la gravure que la peinture, la sculpture, disons toute forme d'art possible. J'ai vraiment découvert ceci, un jour que j'observais le feuillage de la jungle. J'étais couché sur le dos et fixais un petit carré de végétation du sommet des arbres. Dans les limites de mon champ visuel, c'était tout à fait abstrait, mais si l'on regardait plus largement, tout mon petit carré confus et embrouillé, n'était qu'une continuation logique de la nature environnante; les branches, les fleurs, les lianes, les rayons de soleil, arrivaient de quelque part et poursuivaient leur route dans leur direction propre. L'art est donc une abstraction et devant la nature, le pouvoir créatif de l'artiste, ainsi que son instinct, se métamorphosent. Je veux donc que mon oeuvre dépasse le cadre pictural, déclenchant une chaîne de conséquences dans cette métamorphose audacieuse, et qu'un jour elle atteigne une sorte de pureté.

Je veux donc que mon oeuvre dépasse le cadre pictural, déclenchant une chaîne de conséquences dans cette métamorphose audacieuse, et qu'un jour elle atteigne une sorte de pureté.

Au burin, quand on pense commettre une erreur, il serait intéressant, à partir de cette soit-disant erreur, de trouver et de reconnaître de nouvelles orientations. Dans l'eau forte par exemple, si les acides se révèlent trop puissants, il vaut mieux exploiter ce résultat accidentel; et si une autre possibilité se présente, il faut avoir le courage de suivre cette idée, même si le travail est déjà très avancé. Ceci est le contraire de la gravure, qui tent à la reproduction, à la copie de modèles. Il est important de savoir naviguer dans cet espace, il faut faire une exploitation de la plaque en suivant son instinct. Ces

données fondamentales me viennent en grande partie de mon maître Hayter".

"Adriano, au premier coup d'oeil, votre travail est l'antithèse d'une oeuvre diurne, et l'on est effrayé par la prolixité du temps de concentration et de réalisation. Cela parfois ne vous fait-il pas réfléchir? Pensez-vous que vos efforts sont ou seront récompensés?"

"Il est évident que ce travail n'est pas toujours apprécié, car le public souvent ne comprend pas la différence que crée le burin, et pense surtout décoration, quand il s'agit d'acheter le travail d'un artiste. Le graveur se remet en question chaque fois qu'il entame une autre plaque. Pourtant j'espère qu'un jour, les gens sauront apprécier pleinement le burin."

"Adriano, n'avez-vous pas des vagues d'inspiration intercurrentes qui remettent en question votre ascèse au burin. Pensez-vous que votre peinture et votre sculpture auront du mal à s'épanouir comme vous le souhaitez?"

"En ce moment surtout je travaille avec un éditeur de Montréal, Guy Robert, nous voulons réaliser une édition de collection sur le mythe d'Icare. Je dois graver 7 plaques et les imprimer en couleur; cela va me prendre peut-être plus d'un an de travail journalier. Ce sujet me fascine mais j'ai déjà beaucoup d'autres idées pour de futures plaques. Pendant ce temps bien sûr je peins très peu, et je ne peux pas sculpter, ma progression dans les autres disciplines se trouve ralentie, mais mon choix pour le moment est le burin, je préfère me dédier entièrement à lui. Pourtant mes inspirations, mes idées initiales qui n'auront pu être concrétisées au moment voulu prendront, le jour venu, une tout autre dimension. J'aime beaucoup cette transformation résultant du temps qui passe."

"Mais la gravure d'Adriano Lambé, d'où vient-elle? Dans quel espace évolue-t-elle?"

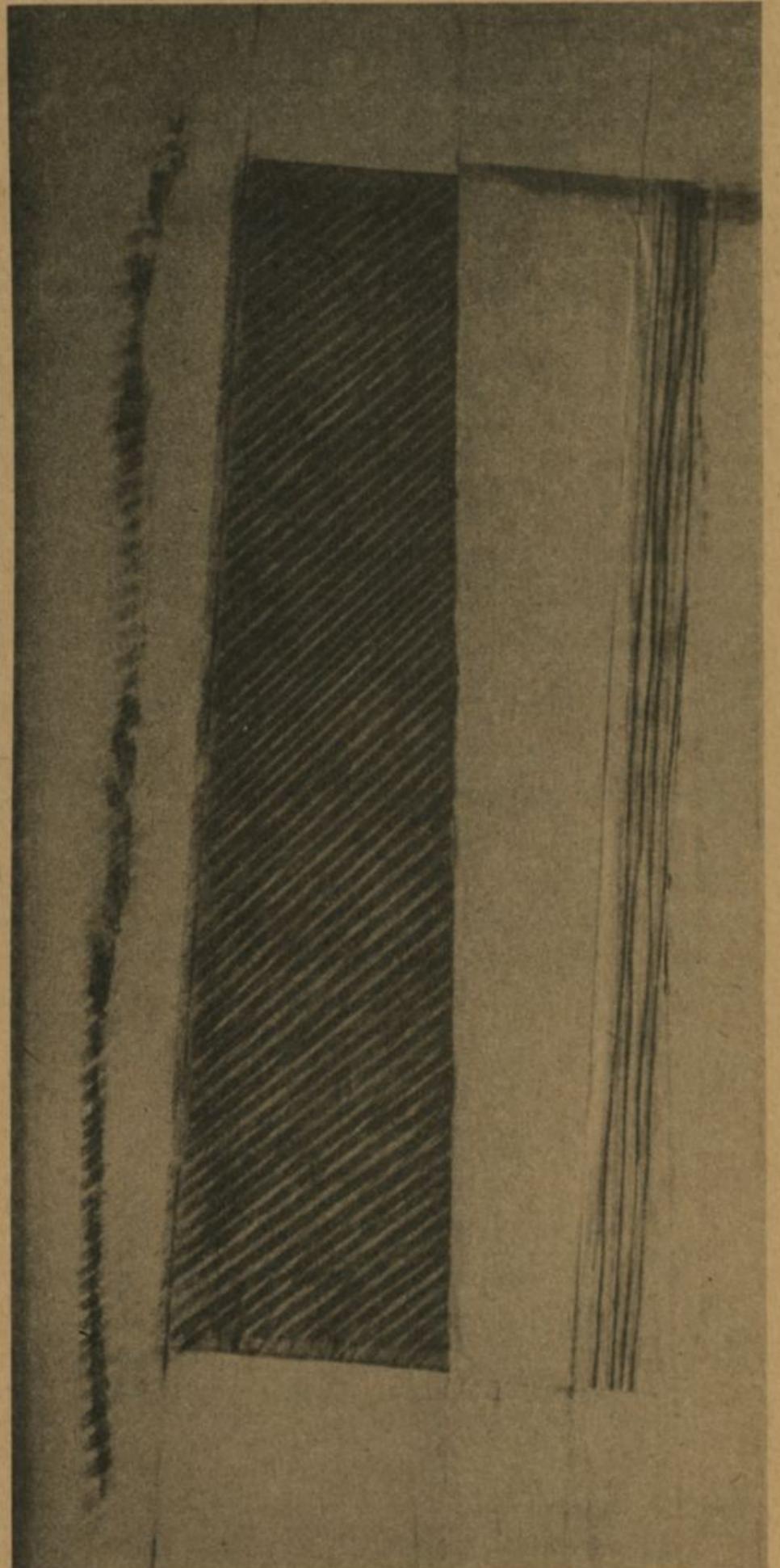
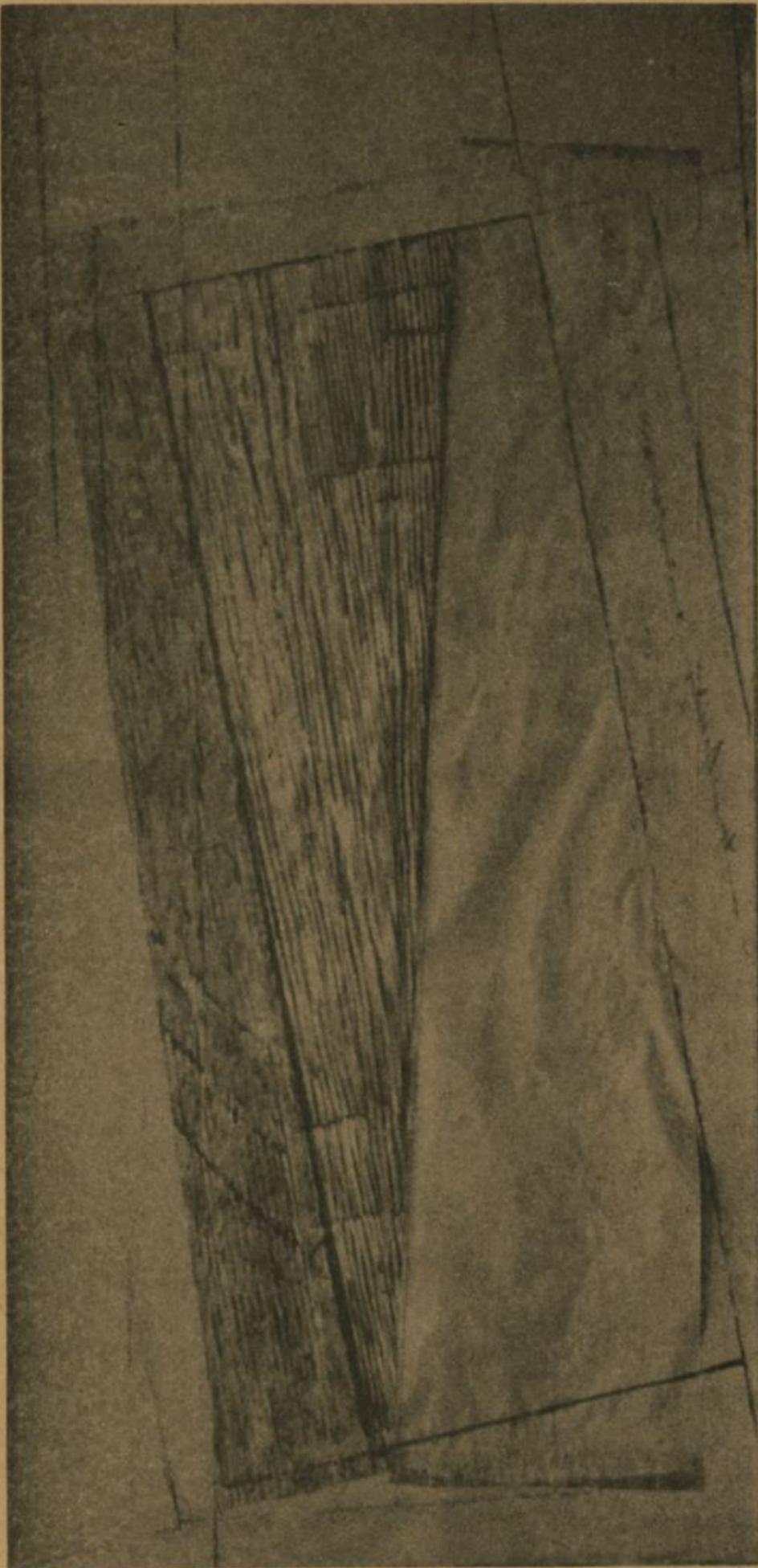
"Je pense que le style d'une personne est un mélange de ce qu'il rejette et de ce qu'il aime. Dans mon cas, j'ai senti que je voulais me retourner dans le temps, car je n'étais pas satisfait de l'art contemporain. Ce que l'on appelle l'anti-art, ou l'art abstrait, n'a pas de sens pour moi. Je suis intrigué, intéressé, mais ça ne dure pas, je dois chercher ailleurs, je préfère me tourner vers une autre période, vers des modè-

les classiques ou de la Renaissance. À l'heure actuelle, je regrette le manque de discipline, je déplore la facilité. Beaucoup d'artistes veulent affirmer leur personnalité, en créant la nouveauté, l'inédit. Pour moi, la nouveauté n'existe pratiquement pas. On oublie trop facilement l'héritage des traditions ancestrales, sans lesquelles aucune nouveauté n'est réalisable. Je ne sais si un jour je ne changerai pas, mais il me faut une période d'incubation très grande, je ne peux pas sauter du coq à l'âne, pour moi, c'est une question d'honnêteté!"

"Après tout ce que vous venez de me dire, je suis tentée de vous demander si c'est par insécurité du non figuratif, que vous préférez le classicisme."

"Non, pas du tout! je suis attiré par l'insécurité, l'inconnu, l'énigme. Bien sûr on pourrait m'accuser d'anachronisme et de me complaire dans les sentiers battus. Mais il peut être aussi téméraire, de revenir sur des sujets anciens déjà traités magistralement. Je ne prétends pas surpasser mais donner ma propre interprétation de sujets qui appartiennent au monde entier dans l'espace et dans le temps. Si une légende, ou un mythe a été interprété dans un certain siècle, un autre artiste peut, plusieurs générations plus tard, l'actualiser, lui donner une nouvelle portée, si son classicisme masque son intérêt. Mais plus il y a d'interprétations possibles dans l'histoire, plus cela prouve, la valeur, l'authenticité, la crédibilité du message employé. Il est tout à fait scabreux de vouloir reconsidérer une oeuvre inattaquable, mais il suffit de faire preuve d'originalité. L'Homme aura toujours les mêmes passions, et la représentation de ces passions sera à jamais immortelle."

Denis Demers, *Série Mousseem, Fiancé II*, 1980;
84" x 48", techniques mixtes; photo Ormsby K.
Ford.



Denis Demers, *Série Mousseem, Fiancé I*, 1980;
84" x 48", techniques mixtes; photo Ormsby K.
Ford.

Denis Demers: l'abstraction symbolique

Louise Beaudry

L'oeuvre du jeune artiste montréalais Denis Demers est marqué par un symbolisme abstrait tout à fait personnel. Ce symbolisme est issu d'un intérêt pour l'homme et son environnement. Fasciné par le rapport qui existe entre l'être humain et son environnement "conditionneur", mot qu'emploie délibérément l'artiste, Denis Demers fait de ce sujet le thème de son oeuvre. Selon l'artiste, le terme "environnement" n'implique pas nécessairement la notion spatiale mais peut faire appel à la notion temporelle, du type "un moment figé dans la vie de l'individu". C'est cette dernière approche qu'il a choisi d'exprimer. Dans l'oeuvre de Demers, l'individu n'est pas identifié: c'est l'homme en général, le "moment figé dans la vie de l'individu" appartenant à tous et chacun. L'implication du spectateur est donc très grande et on peut presque qualifier d'intimiste sa relation avec l'oeuvre.

Denis Demers développe son symbolisme en utilisant divers matériaux (papier Kraft, pastel à l'huile, crayon, etc...). Il accorde à la couleur et au papier le soin de la représentation (abstraite) de l'individu et au support le soin de la représentation (abstraite) de l'environnement. Il ne s'agit pas pour lui de travailler selon l'optique Support/Surface, mais plutôt d'employer ces matériaux à titre de symboles en se servant de leurs caractéristiques plastiques.

Au printemps 1980, Denis Demers a présenté dans les locaux d'Articule "Moussem des Fiançailles" ("moussem" est un mot arabe qui signifie "fête"), une exposition de dessins dont le thème est inspiré d'une tradition sociale marocaine. Cette exposition est une illustration de sa préoccupation pour l'homme et son environnement. Les dessins symbolisent une

fête au cours de laquelle des hommes se choisissent une fiancée selon un rituel de musique et de danse. L'artiste traduit cette "fête" de façon formelle en produisant douze dessins de 4' x 7' divisés en deux groupes égaux, dont l'un représente les fiancés masculins et l'autre, les fiancées féminines.

Ces oeuvres sont formées d'éléments géométriques et d'éléments d'activité gestuelle. La ligne verticale est utilisée rigoureusement, l'artiste voulant qu'une structure verticale rigide domine l'ensemble de ses dessins. La rigidité de cette structure est toutefois ébranlée par la présence d'une force interne produite par des traits gestuels diagonaux très rapides. Ces lignes fuyantes activent l'enveloppe verticale par l'intensité de leurs coloris et par leur mouvement gestuel énergique. Malgré tout, la structure verticale prédomine, l'éclatement gestuel se limitant à exprimer une énergie contenue. La raison l'emporte sur l'impulsion. Notons que la richesse des coloris des traits rythmiques fait opposition aux gris de la structure verticale, tout comme l'activité gestuelle confronte la rigidité géométrique.

On sent chez l'artiste un désir de dépasser le cadre de ses dessins. Installant le papier-support sur le mur, il travaille sans contrainte d'encadrement, débordant hors du papier. Il en résulte un contenu à la fois actif et non-violent. L'élément "actif" découle de la richesse des coloris et de l'énergie des lignes fuyantes alors que la non-violence s'infère de la dimension des oeuvres, de la domination géométrique de la structure et de l'imposition du cadre.

Chaque dessin masculin est une oeuvre dans laquelle l'artiste superpose des éléments plastiques pour arriver, comme il le décrit, "à un fond final, donc à une nouvelle surface". Il n'utilise pas de superposition dans les dessins féminins.

L'abstraction symbolique de Denis Demers se trouve dans la représentation des fiancés: des dessins couleurs pour les fiancés masculins, et des photostats en noir et blanc de dessins originaux pour les fiancées féminines. L'explication de ce symbolisme réside dans les coutumes sociales et religieuses du Maroc. L'homme est considéré comme un être actif, présent et autonome. Il est donc symbolisé par les dessins couleurs qui sont les originaux. La femme est considérée comme un être sociale-

ment inactif, soumis et passif, d'où la présence des photostats en noir et blanc, répliques des originaux. L'artiste renforce ce thème en attribuant un symbolisme social au cadre. Celui-ci est une représentation de la loi religieuse, du Coran. Denis Demers le considère comme une "boîte" qui enferme l'homme et la femme, les conservant sous un joug religieux, tout comme la loi du Coran conditionne le comportement social et familial de l'homme et de la femme. Selon le rituel du "Moussem des Fiançailles", l'artiste confronte dans la salle d'Articule les fiancés masculins et les fiancées féminines, en les plaçant l'un en face de l'autre. En somme, comme le mentionne René Viau dans *Le Devoir* du 31 mai 1980, "les dessins deviennent alors une sorte de poème visuel où chaque élément plastique prend une très forte résonance."

Ce thème de l'individu et l'environnement fait aussi partie d'un projet en cours de l'artiste. Denis Demers s'implique actuellement dans l'industrie du papier afin d'intégrer l'élément de créativité au travail technique. L'artiste considère cette forme d'activité artistique comme une "désacralisation" de l'oeuvre, où le matériau devient l'instrument du symbolisme. Bien que le concept de "désacralisation" de l'oeuvre ne soit pas nouveau, l'approche de Denis Demers risque de donner des résultats fort intéressants. C'est à suivre.

Louise Beaudry rédige actuellement une thèse de Maîtrise en Histoire de l'art.



Une réunion du "feu" comité provisoire du *Front commun des créateurs du Québec*; photo François Brunelle. Les encadrements ne sont

pas de *Cahiers*; ils témoignent plutôt du vif intérêt qu'a suscité cette photographie auprès de certains individus.

Pour une fédération des arts visuels

Claude-Paul Gauthier

Le Conseil de la Sculpture du Québec, le Conseil de la Gravure du Québec et le Conseil de la Peinture du Québec, tous trois fondés en mars 1978, avaient reçu pour mandat de mettre sur pied un organisme fédératif.

Cet organisme fédératif devant assurer l'unité d'action et la collaboration des conseils face aux situations politiques, juridiques et culturelles (droit d'auteur, politique provinciale et fédérale etc...). Cet organisme fédératif tout en garantissant l'indépendance des conseils déjà formés laissait la porte ouverte à l'émergence d'autres conseils suscités par les besoins du milieu (ex: un Conseil des Arts textiles est en train de se former présentement).

Depuis lors, de multiples réunions visant la formation et l'officialisation de la fédération ont eu lieu, chacun des conseils y déléguant des représentants.

Une firme d'avocats fut engagée pour rédiger le texte de loi créant la Fédération des Arts Visuels du Qué-

bec, texte de loi que le député Gérald Godin s'est engagé à parrainer à l'Assemblée Nationale.

En date du 8 novembre 1978, un avis légal a été publié dans la Presse avisant qu'un projet de loi avait été déposé au secrétariat des commissions à l'Assemblée Nationale ayant pour objet de regrouper le Conseil de la Peinture du Québec, le Conseil de la Gravure du Québec ainsi que le Conseil de la Sculpture du Québec afin de coordonner leurs efforts dans l'accomplissement de leurs tâches respectives et communes.

Afin d'arriver à l'ultime étape de l'acceptation des projets de loi chacun des Conseils devait signer une résolution. Ce qui fut fait d'abord par les Conseils de la Sculpture et de la Gravure. Seul le Conseil de la Peinture devait s'abstenir de signer mettant un terme à cette réalisation possible.

Mais les esquives continuèrent.

Les réunions n'en continuèrent-elles pas moins pour essayer de convaincre le Conseil de la Peinture de faire front commun avec les deux autres Conseils. Mais les esquives continuèrent. Les représentants du Conseil de la Peinture s'absentèrent de plusieurs réunions ralentissant les travaux en cours, ce qui amena une stagnation de la situation; les Conseils

de la Sculpture et de la Gravure ayant à s'occuper entretemps d'autres questions importantes.

Nous devons apprendre avec stupeur qu'au 31 mai 1980 le Conseil de la Peinture du Québec avait changé unilatéralement son nom et sa raison sociale en devenant la "Société des Artistes en Arts Visuels du Québec."

La création d'une véritable Fédération se trouve une autre fois en danger.

Et voilà qu'après de multiples blocages et empêchements s'étendant sur une période de deux ans, la création d'une véritable Fédération se trouve une autre fois en danger.

En effet, sous l'égide d'une fédération chaque Conseil doit être maître de son destin et complètement autonome en ce qui concerne sa discipline. En cela le Conseil de la Peinture est libre de changer de nom (peut-être à cause de l'ambiguïté du mot peinture). Là, les autres Conseils n'ont rien à dire. Mais le fait de prendre unilatéralement le

Le Conseil de la Peinture du Québec en changeant son nom pour celui de la Société des Artistes en Arts Visuels du Québec nie l'existence du Conseil de la Sculpture du Québec et du Conseil de la Gravure du Québec.

nom de Société des Artistes en Arts Visuels est très dangereux pour l'objectif commun que les intervenants des milieux de la sculpture, de la gravure et de la peinture s'étaient fixés.

En effet, par ce changement on revient au moins six ans en arrière, recréant la situation où les Associations des Sculpteurs et des Graveurs du Québec faisaient pression sur la Société des Artistes Professionnels du Québec (devenu par la suite le C.P.Q.) dans le but de créer ce qui devait s'appeler à ce moment le Conseil Central des Arts Visuels. Ainsi la situation rétrograde et le concensus n'est pas encore fait.

Car comment concilier le désir collectif et la multipartite d'une véritable représentativité multidisciplinaire des Conseils dans le cadre d'une structure fédérative avec la raison

sociale à connotation abusivement multidisciplinaire que s'est donnée unilatéralement la Société des Artistes en Arts Visuels du Québec.

Le Conseil de la Peinture du Québec en changeant son nom pour celui de la Société des Artistes en Arts Visuels du Québec nie l'existence du Conseil de la Sculpture du Québec et du Conseil de la Gravure du Québec. En effet, comment peut-on prendre un nom aussi globalisant en sachant très bien que les sculpteurs, graveurs et très prochainement les artistes en arts textiles n'en font pas partie.

Quant à changer de nom, n'eut-il pas été mieux de choisir une appellation conforme aux nécessités de la discipline et conscient des besoins de regroupement dynamique du milieu des arts visuels en regard des situations culturelles socio-économiques qu'il faut modifier pour le mieux-être de l'artiste et pour l'amélioration de la diffusion de son travail dans la société, et cela tant au niveau de la sculpture, de l'estampe, de la peinture que d'autres disciplines à venir éventuellement.

Et la peinture dans tout ça? La peinture a-t-elle perdu tellement d'importance qu'aucun organisme ne ressent plus le besoin de la représenter, de la défendre et de la diffuser. Nous demandons donc aux artistes peintres de reprendre en mains leur association en définissant clairement leur discipline en n'oubliant pas que l'organisation interdisciplinaire est l'affaire de tous les conseils.

Claude-Paul Gauthier est président du Conseil de la Sculpture du Québec.

Le 1%

À la fin de janvier, lorsque *Propos d'art* a sorti son numéro de l'hiver 1980-1981 (volume 1, numéro 1, tout comme le *Propos d'art* paru au printemps 1976 et qui était lui aussi le volume 1 numéro 1). Patrick Ouvrard, dans un article intitulé "La loi du 1%" cite textuellement certains passages de mon article publié dans *Cahiers* le 1^{er} décembre 1980. Il retranscrit en même temps des mots que des artistes ont communiqué à *Cahiers* comme si lui-même en avait fait l'étude. Qu'il ait la courtoisie de reconnaître ses sources; si l'on prétend être professionnel, faut agir professionnellement.

Graham Cantieni

La gravure — un choix (suite)

actifs dans leur profession et désirent se consacrer à la création.

Valeur: jusqu'à \$19,000. cette somme couvre les frais de subsistance et d'exécution. Toutefois les plasticiens peuvent toucher jusqu'à \$28,000. (matériel exceptionnel).

RENOUVELLEMENT: inscription à un nouveau concours, présentation d'une documentation sur travaux récents, réalisés grâce à la bourse dont il bénéficie.

DATE D'INSCRIPTION:

1^{er} concours: 1^{er} au 19 avril
2^e concours: 15 octobre

RÉSULTATS:

1^{er} concours: 1^{er} septembre
2^e concours: 1^{er} mars

Bourse B:

Les bourses "B" ont pour objet de permettre aux artistes de se perfectionner ou de se consacrer à la création. Les candidats doivent répondre aux conditions minimales du programme d'aide aux artistes.

VALEUR: jusqu'à \$10,500.00 couvrant les frais de subsistance et d'exécution. En outre le candidat peut recevoir une indemnité de déplacement.

RENOUVELLEMENT: inscription à un nouveau concours, présentation de documentation sur ses travaux récents réalisés grâce à la bourse.

DATE D'INSCRIPTION:

1^{er} concours: jusqu'au 1^{er} avril
2^e concours: jusqu'au 15 octobre

RÉSULTATS:

1^{er} concours: 1^{er} septembre
2^e concours: 1^{er} mars

Bourse de courte durée:

Présentation d'un projet particulier de courte durée, maximum de trois mois.

VALEUR: jusqu'à \$750.00 par mois pour frais de subsistance, maximum de \$800.00 indemnité de frais pour la réalisation du projet. En plus le boursier peut recevoir une indemnité pour ses déplacements.

DATE D'INSCRIPTION:

15 avril 15 octobre
16 juin 2 février
15 août

Bourses de frais:

Ces bourses permettent l'acquisition de biens et de services nécessaires à la réalisation d'un projet précis.

Elles peuvent couvrir les frais de voyage. Exemples de dépenses couvertes:

- achat de matériaux pour un travail de création artistique,
- montage d'une exposition,
- location temporaire d'un atelier,
- aide technique,
- transport d'oeuvres d'art,
- réalisation d'un livre considéré comme objet d'art.

VALEUR: \$2,700.00 à \$4,000.00

DATE D'INSCRIPTION:

15 avril 15 octobre
16 juin 2 février
15 août

LIEU D'UTILISATION: Au Canada ou à l'étranger.

Bourses de Voyage:

Ces bourses permettent à des artistes de faire des déplacements utiles à la poursuite de leur carrière. Rencontre nationale ou internationale (sur invitation), occasion spéciale pour travailler sous la direction de maîtres réputés, assister à un vernissage de leurs oeuvres au Canada ou à l'étranger, recevoir une distinction internationale officielle etc...

VALEUR: transport aller/retour par avion classe économique. Le boursier peut recevoir pour 5 jours maximum une indemnité quotidienne de séjour de \$20.00.

DATE D'INSCRIPTION:

15 avril 15 octobre
16 juin 2 février
15 août

CRITÈRES: Toutes les demandes de bourse du Conseil des Arts du Canada sont jugées en fonction: compétence, potentiel artistique du candidat, valeur de sa contribution passée, qualité du projet et affinités de ce dernier avec l'ensemble de l'oeuvre.

MODE DE SÉLECTION: toutes les bourses sont soumises à l'appréciation d'un jury nommé par le Conseil des Arts. Les membres du jury "doivent" être des spécialistes de chaque discipline pour laquelle une bourse a été demandée.

(1) "Mémoire sur la Gravure au Québec", Hélène Ouvrard, Conseil de la Gravure du Québec 1979.

(2) *Idem* page 123. (5) *Idem*.

(3) *Idem* page 122. (6) *Idem*.

(4) *Idem* page 124.

Francine Beauvais est présidente du Conseil de la gravure du Québec.

IN MEMORIAM

Tes cris sont blancs sous ma peau
Entends-tu mes blessures

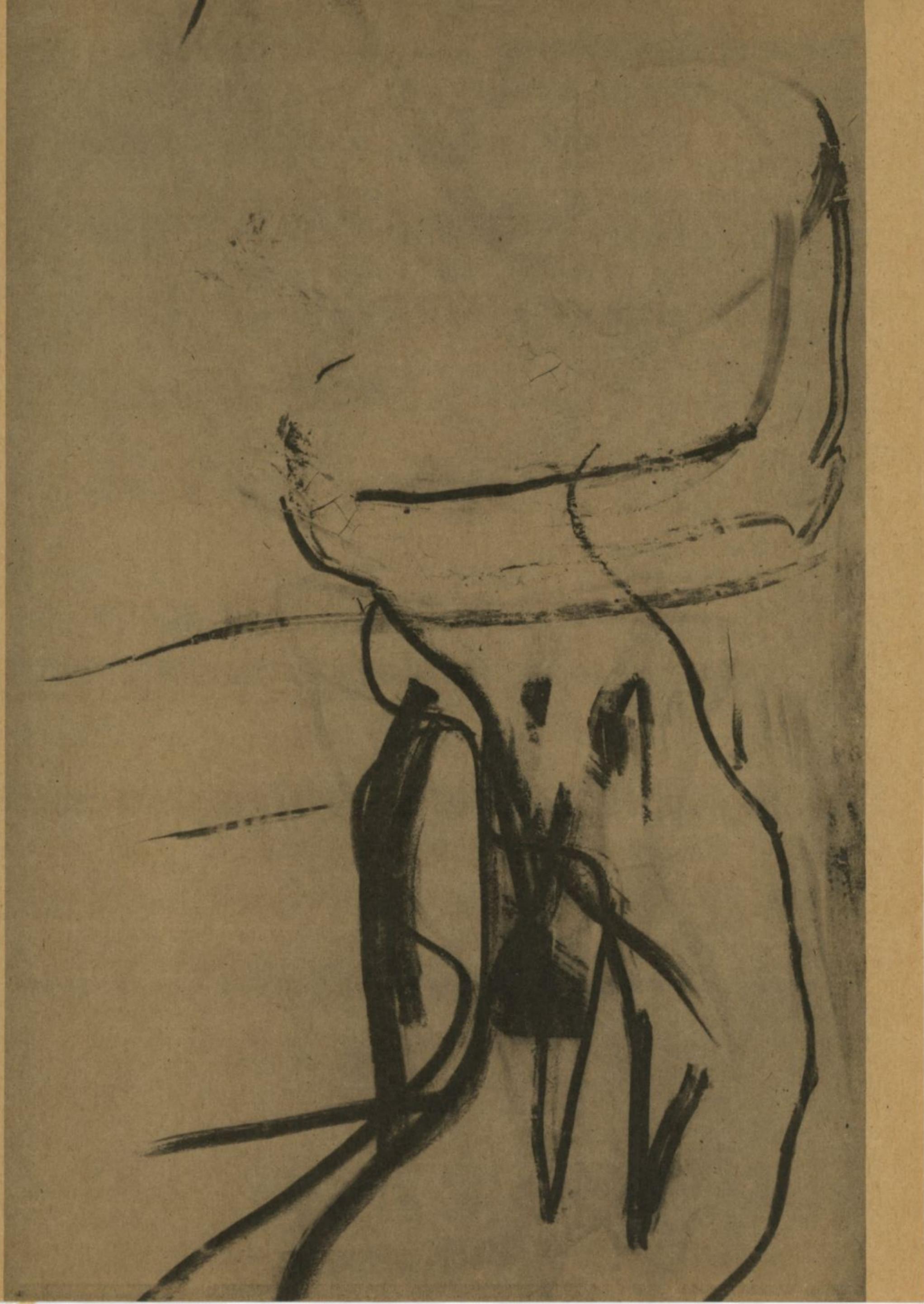
Des tissus jaillissent les jeux expiatoires
Dards des fols projectiles

Je fuis la respiration
Silences de braise Espaces monolithiques

Francine Simonin







Francine Simonin — une peinture de sang

Normand Biron

Dans les noirs de l'antérieur, l'artiste trace, semblable à un sage d'un autre temps, l'immortalité de son âme. De la mémoire, elle arrache ses cris de folle lumière. L'acte créateur est une brûlure par où passe le désir. Plus elle questionne le sombre infini dont est tissé son passé, plus le fini flamboyant burine l'essence de l'unique interrogation du *qui suis-je* dans le chaos de l'éternelle éphémère. La craie déchire les voiles de l'antérieur. Et sur le papier, Simonin, par la violence d'un geste, recrée son corps, choisit d'imprimer le *moi* d'une naissance qui ne peut qu'enserrer une totalité jubilatoire. Pour naître, il faut se donner à la jouissance de la mort. Il arrive que l'art per-

Pour naître, il faut se donner à la jouissance de la mort.

mette l'intensité de cette étreinte. Le papier est une matrice souple qui accueille l'écriture de l'intériorité. L'artiste, par une profonde nécessité, imprègne, submerge de liquide la virginité de la matière sur laquelle, dans un mouvement violent, elle enfoncera les couleurs d'un présent antérieur. Sur la fibre de ses passés, elle écrira la douleur de ses présents. À travers la vigueur gestuelle d'une craie, elle tracera son image. Son cri deviendra le miroir de son oeuvre. Comme si l'androgynie créatrice aboutissait à la fulgurance de l'absolu.

Tes cris sont blancs sous
ma peau
Entends-tu mes blessures

Dans le premier dessin de ce triptyque, le blanc recouvre un noir que déchire le sang d'une naissance. Cette blancheur corrosive enveloppe de larges traits sombres que l'artiste a tenté d'anéantir par une lumière vibrante. Des cris sanglants maculent tout le tableau, étouffent les bleus obscurs de l'espérance que des mauves appellent vers la mort. Cette blanche liquidité au milieu du dessin s'est desséchée jusqu'au *craquèlement* comme une terre que la jouissance de l'extase n'aurait point fécondée.

Des tissus jaillissent les
jeux expiatoires
Dards des fols projectiles

De cette grande nappe noire jaillissent des rires et des pleurs. La beauté du néant s'amuse des vies et des morts antérieures. Ce rituel expiatoire, ce mémorial de l'originel accueille la fête transgressive de la corporéité. Cette danse de flèches jaunes, empruntées à la fureur du feu, n'est que le jeu de la mort dans l'espace illimité du silence. Le visage morcelé de la douleur expie dans un miroir sans tain. Au delà des solitudes, l'artiste recompose, dépasse son image dans l'unicité de sa création.

Je fuis la respiration
Silences de braise Espaces
monolithiques

De ces eaux sombres se révèle le secret d'une vie. Le fil ténu de la couleur dessine un gémissement qu'accompagne un rire de funérailles. Les cris de l'ombre s'entendent dans le presque rien de bleus obscurs. Des sanglots rouges cherchent la lumière. Sur cette mer, mêlée de sang, une respiration de braise exige une nouvelle naissance. Des mouvements de l'indicible resurgiront l'exaltation instinctive, les paroxysmes du jaillissement. À la mort éphémère répondra l'orgie perpétuelle. Le lieu de la fête deviendra l'unité retrouvée de l'espace et du temps, une sorte de révélation inépuisable de vie.

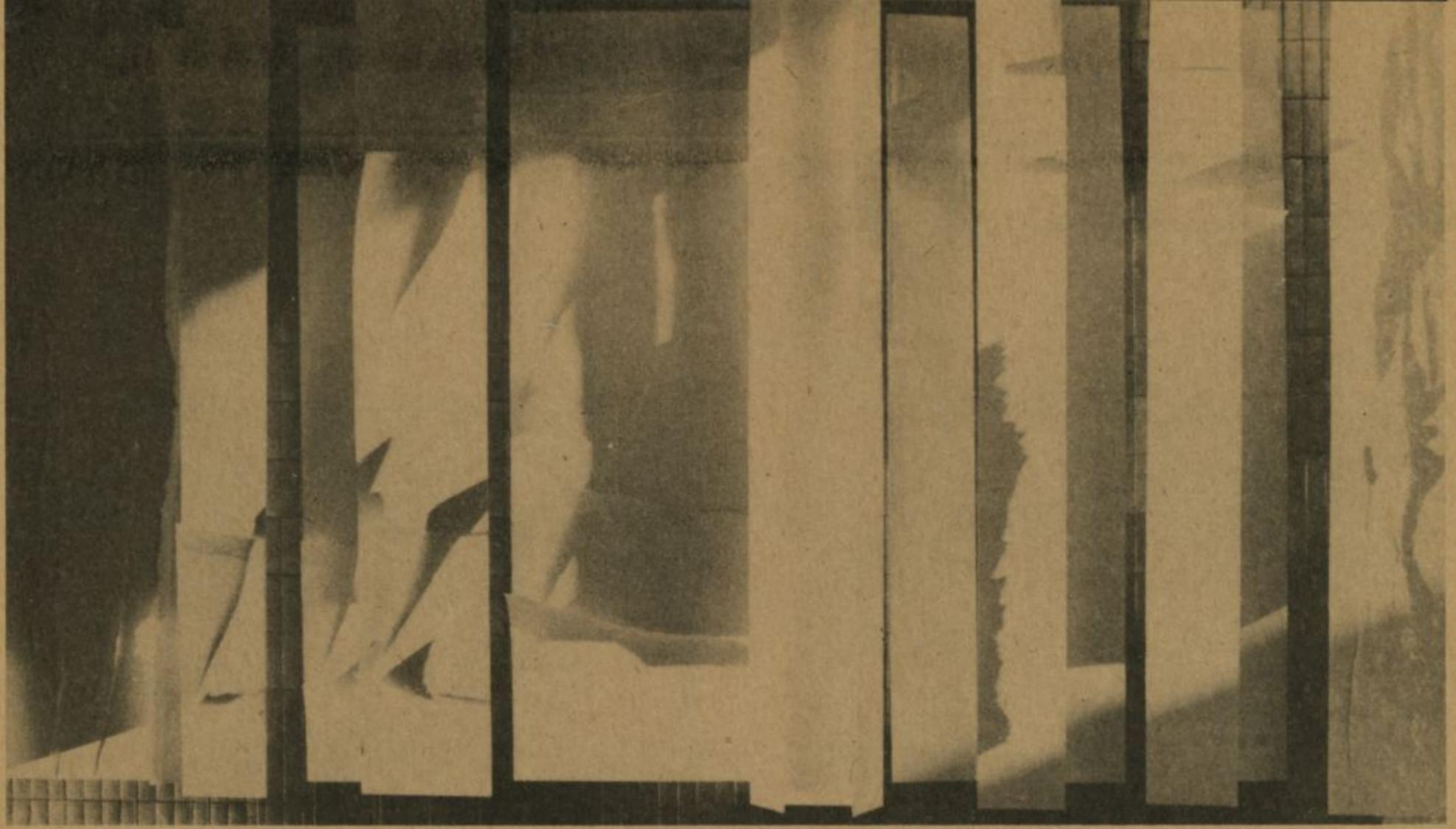
Normand Biron est attaché de presse et d'information au Centre culturel canadien de Paris.



Denyse Gérin, *Photo-Graphisme*, 1980; pastel et photo. Photo Claire Meunier.

Coulures, déchirures et papier

Hedwidge Asselin



Denyse Gérin, *Bandes-rolles*, 1979 (détail); papier. Photo Claire Meunier.

Le dessin tel que pratiqué par certains artistes s'approprie les modes de la peinture. Il a un nouveau rôle *autographique*. Il est révélation, le premier jet de la conception intuitive de l'artiste. Dans ce sens il est touche, moyen par lequel la présence unique de l'artiste peut se reconnaître.

Cette présence de la personnalité de l'artiste est rendue manifeste par le seul acte de faire (et par ce qui l'entoure). L'idée du fini est subjective et une oeuvre parvient à son état final par une suite de décisions prises en cours de travail. La ligne, engendrée par le geste physique, est fonction directe de la vitalité de la main en mouvement et de sa propre énergie. Le dessin devient le médium de la pensée et de l'invention.

Nous sommes dans le vieux Montréal, dans un ancien édifice industriel. Une grande pièce claire dont les fenêtres ouvrent vers le sud-ouest. Quelques plantes. Tout est propre, rangé. "Un atelier tenu par des femmes", rit doucement Denyse Gérin qui le partage avec Louise Robert.

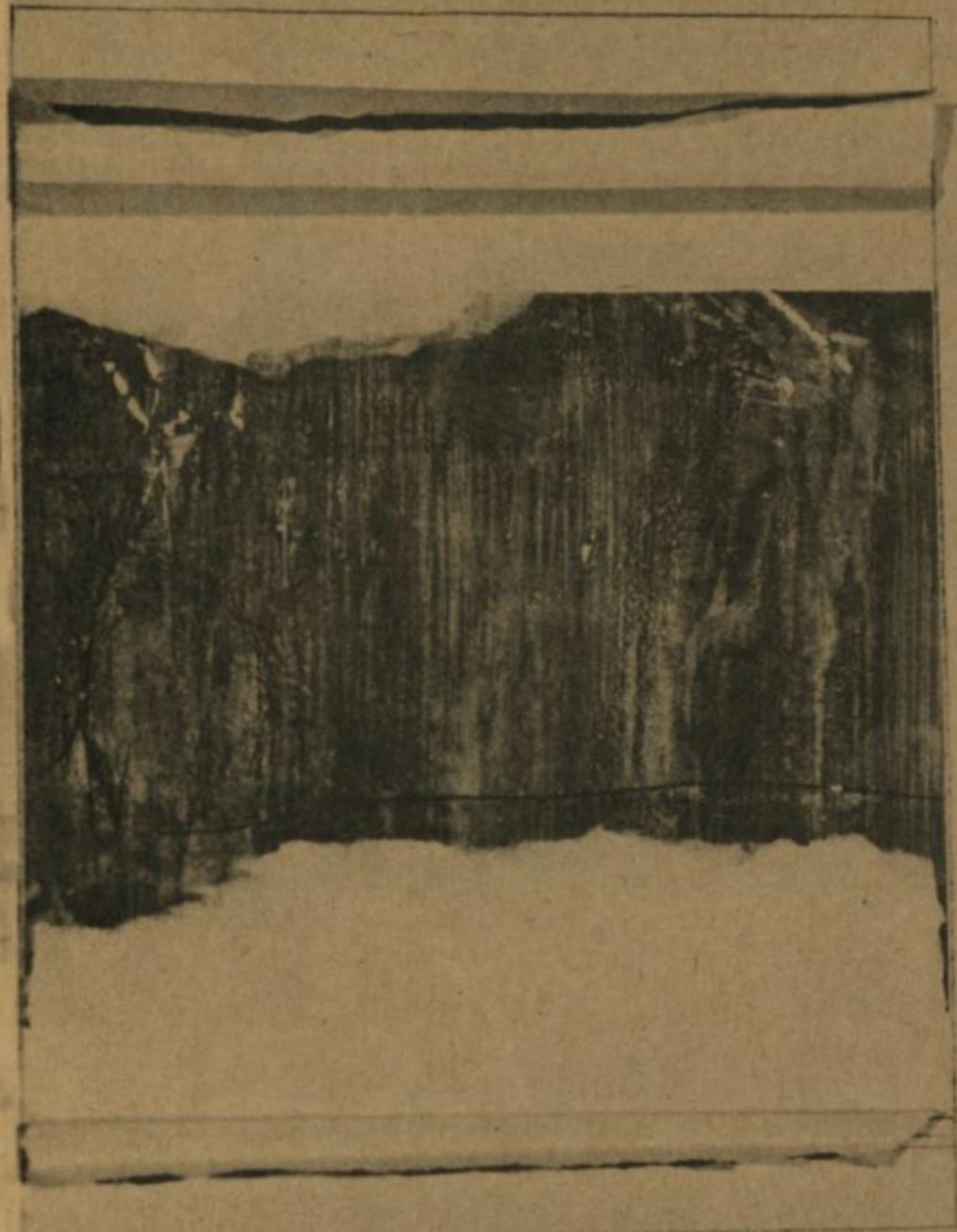
Chaque fois qu'elle aménage dans un nouvel atelier, comme c'est le cas pour celui-ci, il lui faut apprivoiser cet espace. Elle accélère le phénomène de démarrage du processus créatif en déchirant du papier, en le coupant au couteau, en le triturant. Matisse disait à propos de ses papiers découpés: "Là, c'est la matière-papier qui reste à discipliner, à faire vivre et à augmenter. Pour moi, c'est un besoin de connaissance. Les ciseaux peuvent acquérir plus de sensibilité de tracé que le crayon ou le fusain" (*Écrits et propos sur l'art*). Et parfois chez Gérin cela donne une oeuvre qui atteint une échelle monumentale comme celle présentée à l'Université de Sherbrooke. Il s'agit de *Bandes-rolles*, murale faite de multiples bandes de papier suspendues, animées de déchirures, pliures et ajouts où transparaît l'amour de la matière.

Un mois de papiers déchirés prépare la voie à des dessins faits de papiers déchirés où s'intègrent des bandes de couleur dérivées des *All-over*, dessins sur papier mouillé où la couleur est appliquée à la main et parfois griffée. Le papier découpé permet de dessiner dans la couleur et rend aussi possible l'union entre le décoratif et l'expressif.

L'artiste fonctionne par séries et chaque série en engendre une autre. Il suffit parfois d'un élément ou d'une technique. Petits et grands dessins se succèdent. Il n'y a pas de distinction entre la méthode de travail pour le grand ou le petit format; tout le travail de la main traduit l'immédiateté spontanée des marques qu'elle laisse.

Gérin reprend dans ses *Sites archéologiques*, sans le savoir, une technique graphique inventée par Marx Ernst, le frottage. Et la ressemblance de leurs propos me frappe. Dans *Histoire d'une histoire naturelle*, Ernst écrit: "Je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. Et regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires"...

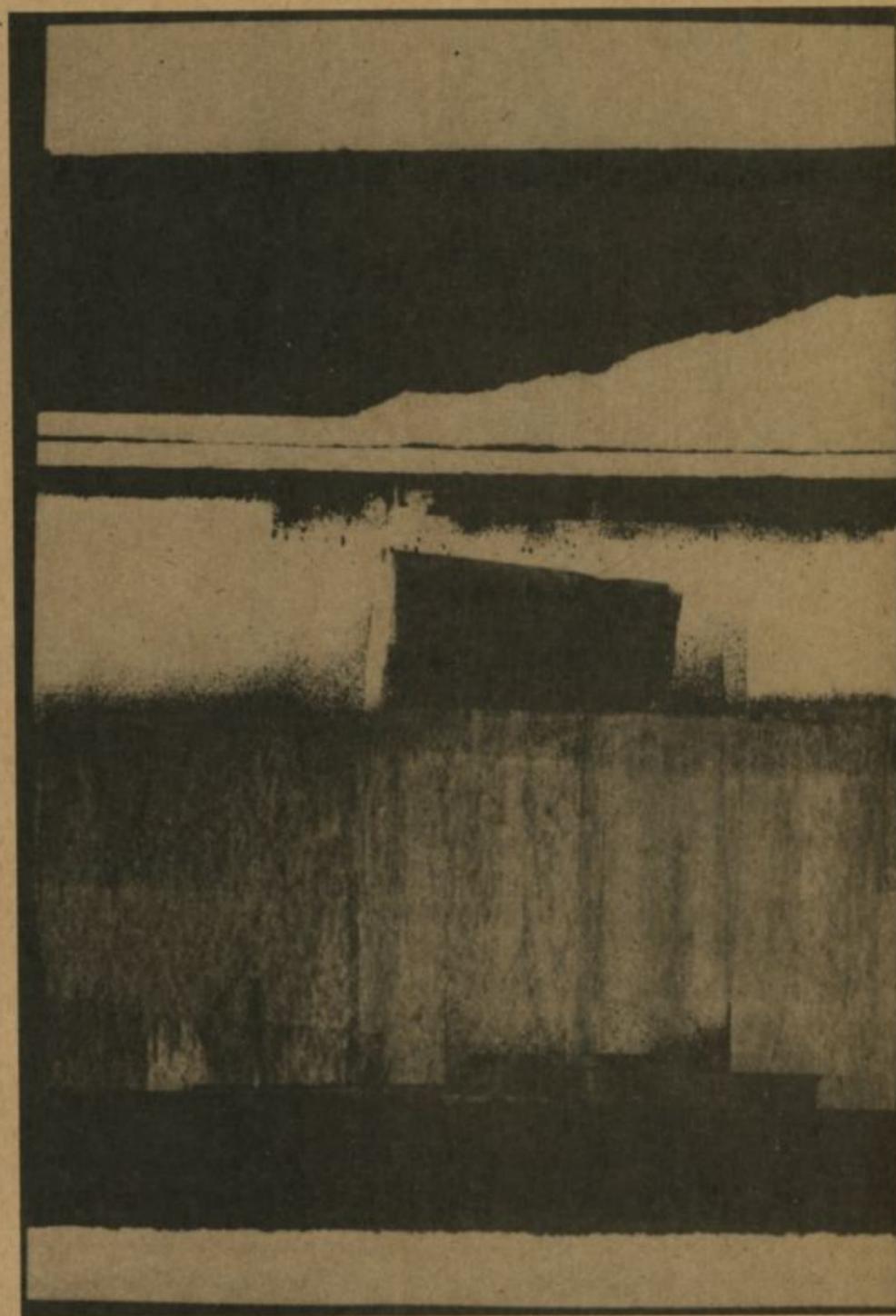
Denyse Gérin, *Sans titre*, 1979; papiers collés et acrylique. Photo Claire Meunier.



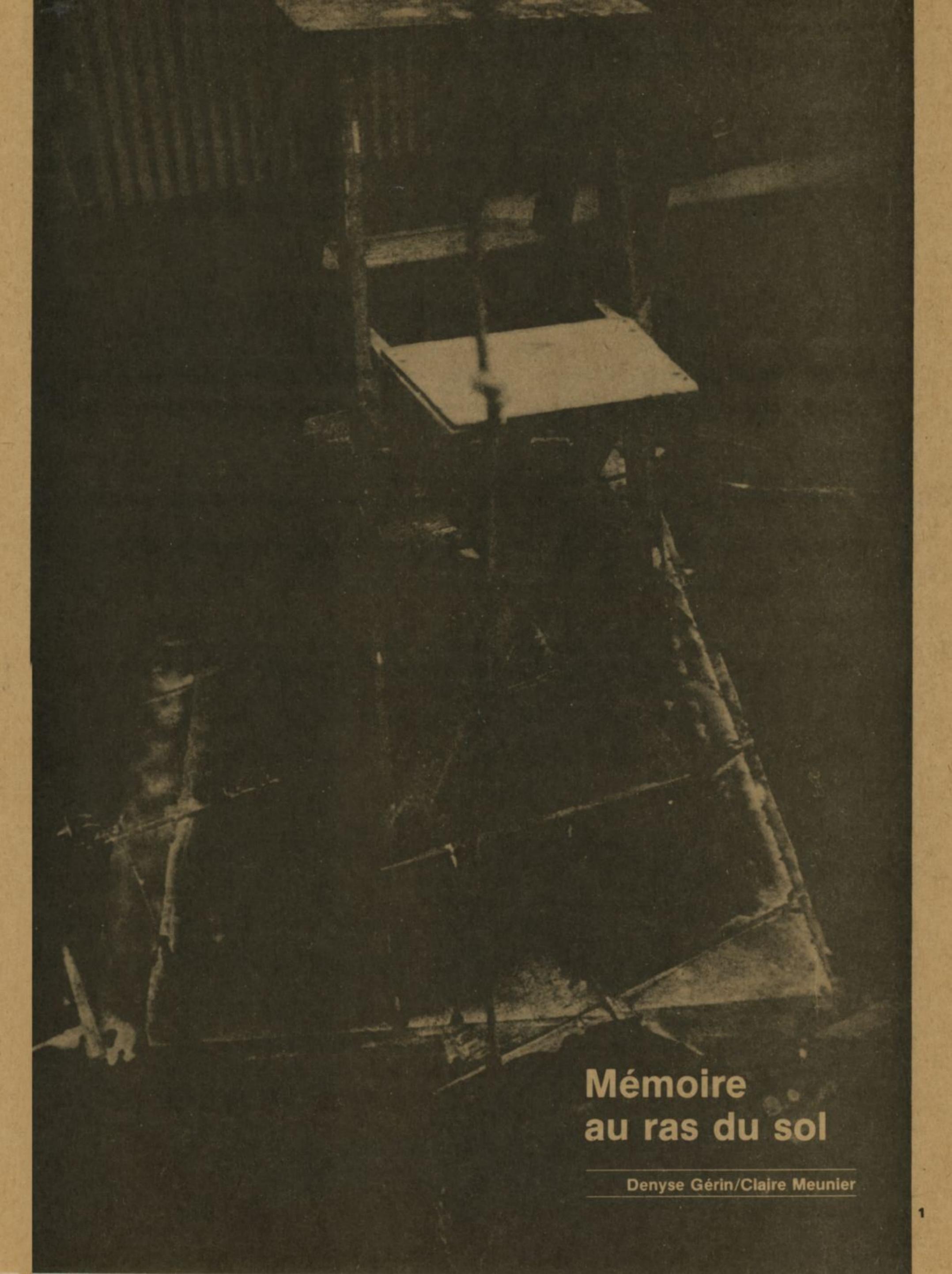
Gérin travaille au sol par besoin d'espace, pour mieux contrôler les coulures, car les matières très liquides la retiennent, elle recherche la transparence, la fluidité. Et son regard redécouvre les traces de couleur sur le plancher (non-lavé, à l'encontre de celui de Ernst) et il y a alors rencontre du paysage intérieur et ce qui le stimule. De plus en plus fascinée par le plancher et les images qui surgissent, Gérin demande à Claire Meunier de le photographier en détail. Puis les photos sont intégrées aux dessins, le papier choisi reflétant le grain de la photo. Ces oeuvres en cours sont une tentative d'explication du processus créatif et permettra au spectateur d'accéder à la genèse d'une oeuvre. Cette exposition intitulée *Mémoire au ras du sol* se tiendra à la galerie l'Aquatinte au printemps.

Chez Gérin, le dessin devient une métaphore dont le sujet est l'acte de dessiner l'investi par la révélation personnelle.

Hedwidge Asselin est professeur de philosophie et d'esthétique.

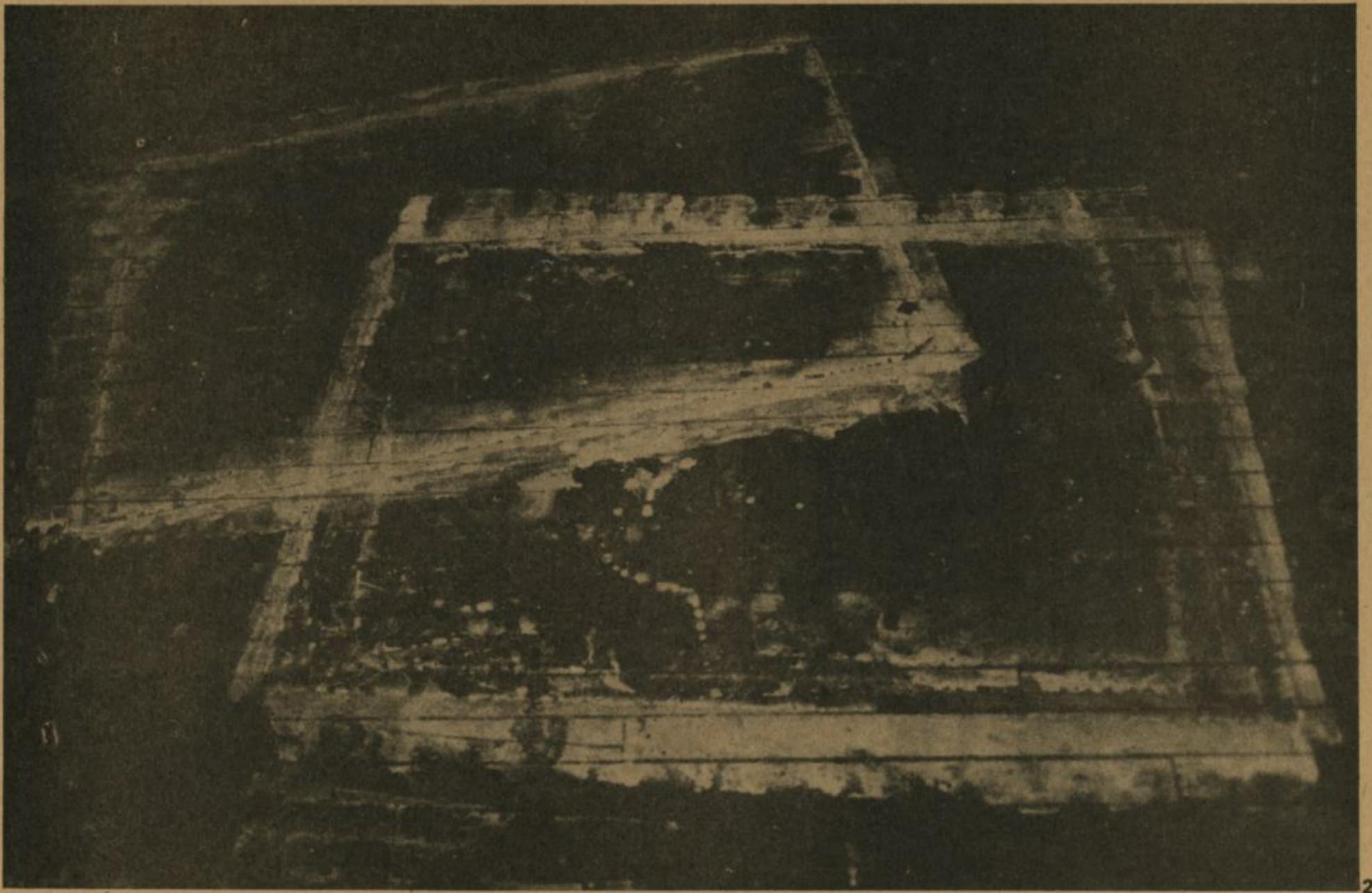


Denyse Gérin, *Mots*, 1978.



Mémoire au ras du sol

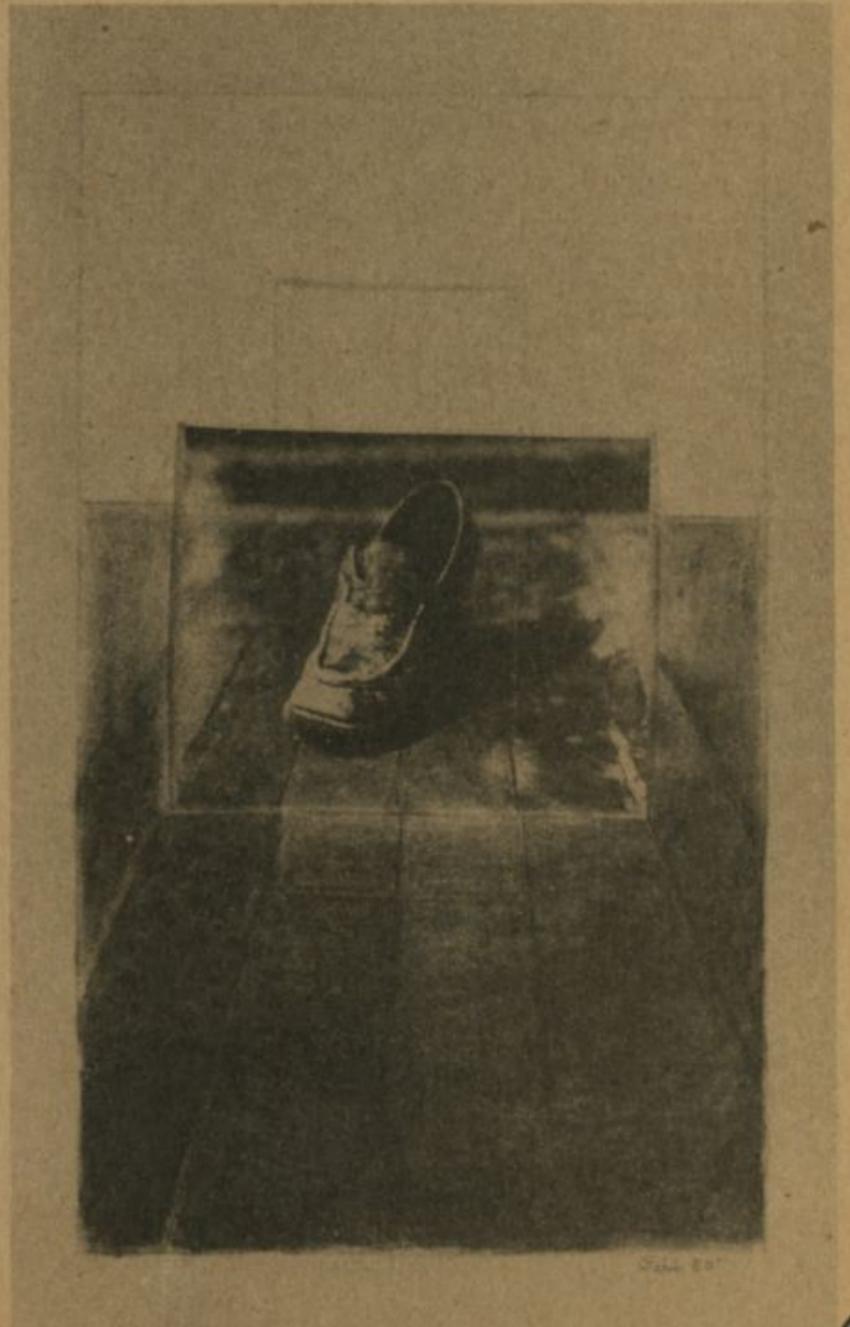
Denyse Gérin/Claire Meunier



2



3



4

Mémoire au ras du sol reconstitue l'histoire d'une oeuvre à la manière d'une recherche archéologique.

Cette "mémoire" dévoile les origines de l'oeuvre, et met à jour les stimulations matérielles premières.

Cette histoire est présentée en séquences, qui rendent compte du point de départ d'une démarche créatrice et de son évolution.

Ce point de départ est un plancher, celui de l'atelier d'un peintre.

Le *plancher* est d'abord le support de l'oeuvre à faire, au même titre qu'un chevalet.

Le *plancher*, dépasse sa fonction de support, il devient surface, puisqu'il garde la trace des couches successives des oeuvres (coulis, taches) faites directement sur le sol (1).

De *plancher / sol*, le PLANCHER DEVIENT PLANCHE À GRAVER. Par frottage, le papier et la toile brute gardent les EMPREINTES du *plancher*.

Le *plancher* est stimulateur, sa matière, sa texture génèrent un nouveau cheminement. Par sa dimension, il est (planches à graver) *planches multiples*.

Chaque *empreinte* est unique. Elle est monotype.

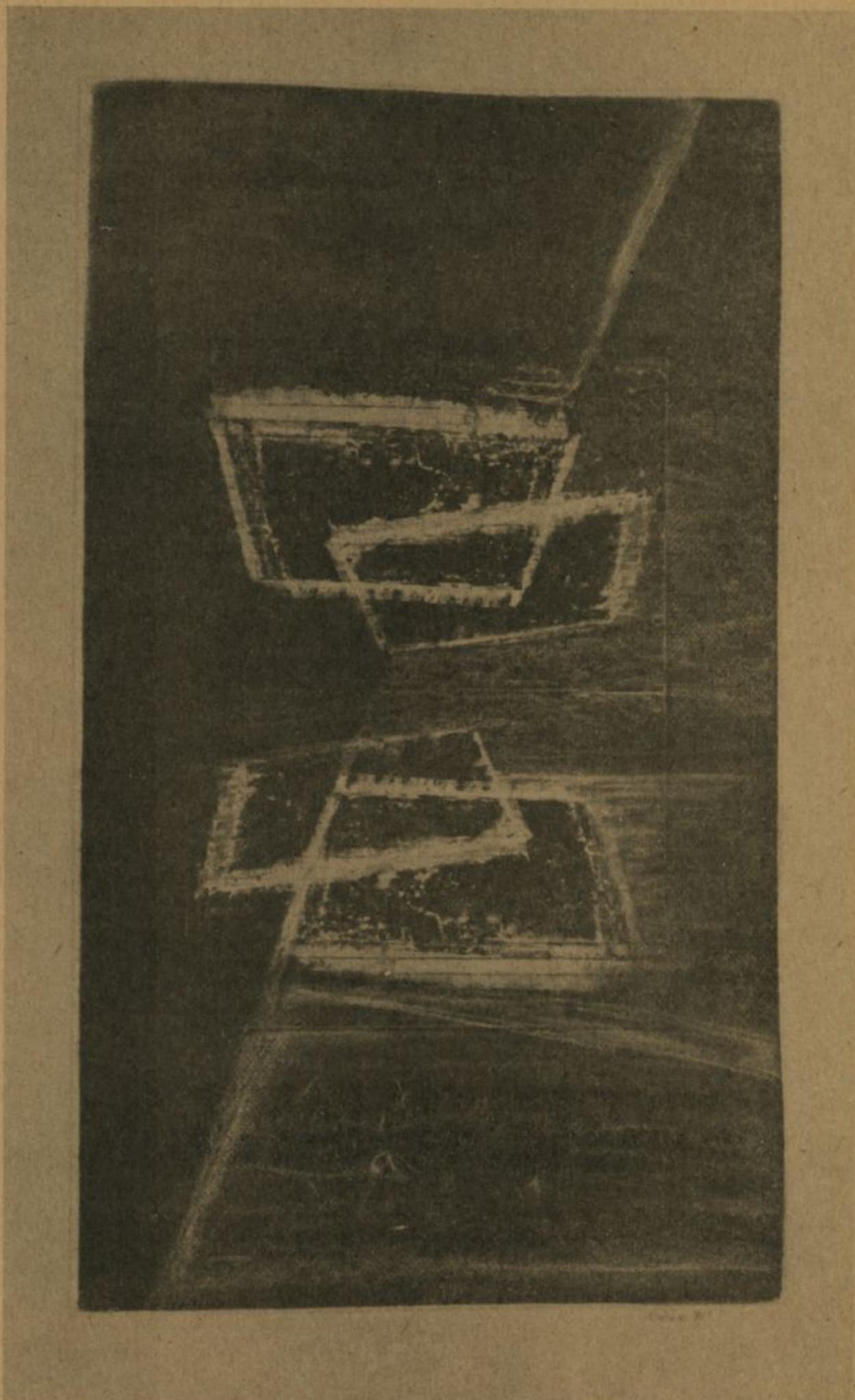
L'*empreinte* s'élargit, s'agrandit, s'accentue, s'estompe, se modèle; des *dessins* (monotypes) se réalisent.

Ces étapes de la démarche représente le début de la séquence (2). Le *plancher* est beau à voir, il recèle d'autres éléments que les *empreintes* (dessins-peintures) ne peuvent relever. Il faut donc un nouvel outil pour les garder en mémoire, d'où l'intervention de la *photographie*. Le produit devient ainsi multidisciplinaire.

La *photo* permet de classer, d'échantillonner, de sélectionner, d'isoler certaines parties du *plancher*. Elle en garde les fragments les plus révélateurs. La *photo* devient mémoire d'un site.

Le travail en laboratoire (chambre noire), éclaire et analyse les documents (négatifs) qui deviennent positifs.

Les *photos*, tirées, agrandies bousculent les étapes. De *documents* elles deviennent *oeuvres* (3).



5 Photographies Claire Meunier.

Intégrée au papier par collage, la *photo* sort de son immobilité; elle devient forme, masse, nuance, espace, mouvement, elle sollicite l'imagination (4).

Des lignes s'ajoutent pour *dessiner* des liens. Par intégration multidisciplinaire, une nouvelle oeuvre est là (5).

Denyse Gérin, peintre, membre fondateur du R.A.C.E., travaille maintenant à Montréal.

Claire Meunier, professeur en media à l'Université de Montréal (Sciences de l'Éducation).



Pierrette Mondou, *Forêt*, 1976; h94" x 62" x 60". Photo Doug Gerrish.

Suite Arctique

Pierrette Mondou

Comme lissière et sculpteur, je réussis à bien naviguer entre ces eaux. Je ne pratique pas la tapisserie traditionnelle et encore moins la sculpture de façon orthodoxe. Ce qui m'intéresse depuis quelques années, c'est de travailler avec des fibres et de les combiner avec un support. Pour sûr le rapport trame et chaîne demeure dans

certaines pièces, mais dans d'autres, il est plus ambigu. Il m'intéresse d'y chercher une adéquation nouvelle entre la fibre et son support: créer un équilibre, jouer sur la tension ou travailler la complémentarité des composantes. Ainsi sont nées des pièces souples, soit la série *Pulsations* et des pièces transparentes telles *Transparence* et la série *Suite arctique*. Parmi les supports choisis le cylindre revient constamment, qu'il soit de vinyle, de carton ou d'acrylique. Autres constantes, la monochromie des blancs et l'aspect modulaire.

Suite arctique présentée en mars 81 à la Galerie d'art de l'Université de

Sherbrooke se situe dans cette démarche. Trois éléments: les fibres naturelles et synthétiques, les tubes d'acrylique et l'espace. Chaque pièce comprend cinq volets lesquels sont placés en quinconce et suspendus dans l'espace.

**C'est la subtilité des tons,
je dirais presque
leur musicalité,
qui nous entraîne dans un
espace de froidure.**

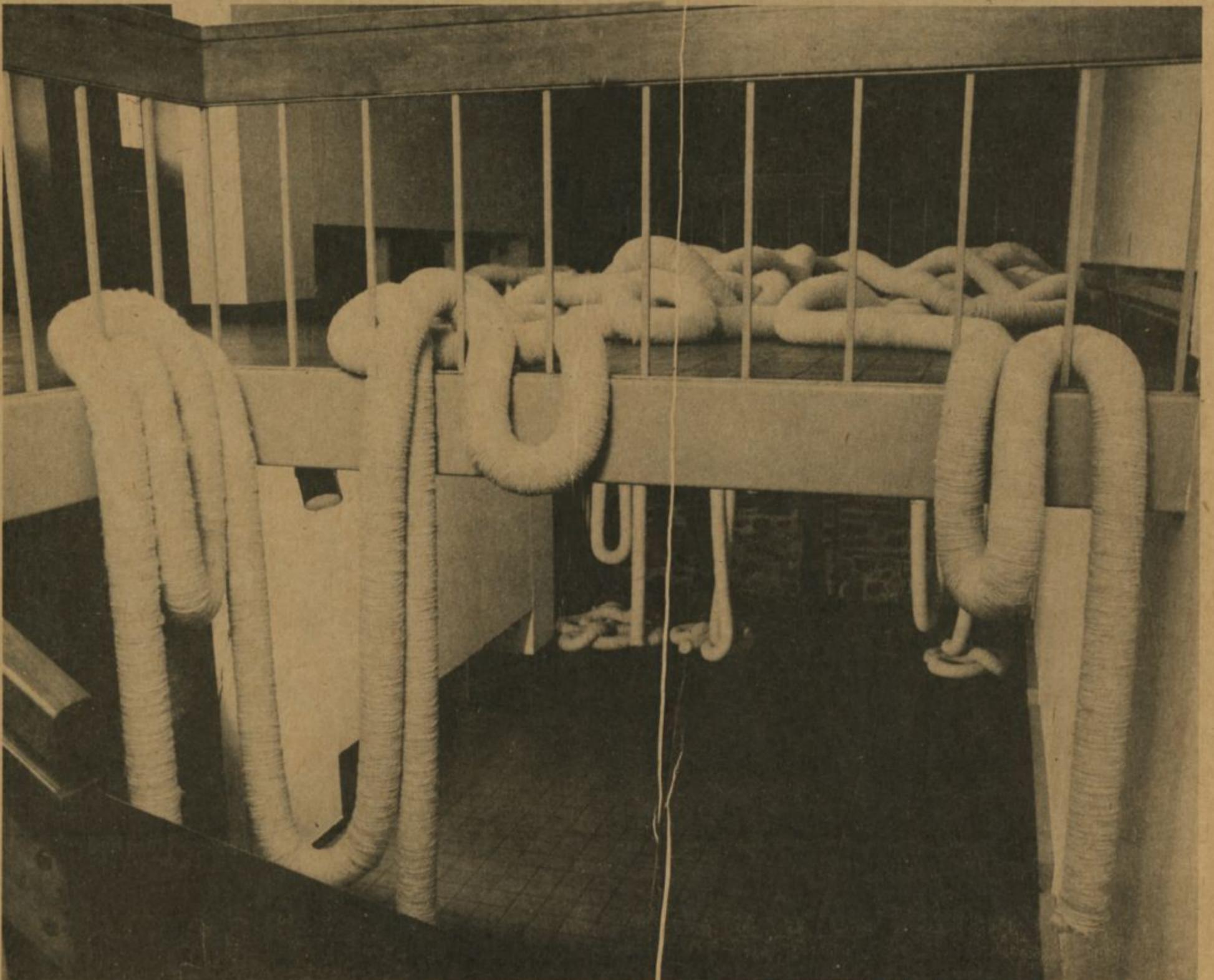
Chaque volet prend la forme d'une banderole constituée d'innombrables fils retenus par des tiges d'acrylique. Ces fils de soie, de laine, de coton ou de fibres synthétiques se retrouvent à l'état brut, ou sont parfois crochetés, tissés, tricotés ou encore glissés dans un tube d'acrylique. Les cinq volets d'une pièce sont toujours organisés en deux compositions complémentaires facilement discernables. Cette complémentarité permet de contraster dans une même pièce deux systèmes modulaires ayant respectivement deux et trois volets. Il est donc possible de faire un montage différent et d'interchanger certains volets. L'aspect modulaire confère à cette série et à d'autres pièces déjà réalisées un caractère ouvert, pour moi une potentialité plus grande d'organiser l'espace.

Si le rythme des compositions de certaines *Suite arctique* assure la tension minimale, dans d'autres c'est la subtilité des tons, je dirais presque leur musicalité, qui nous entraîne dans un espace de froidure.

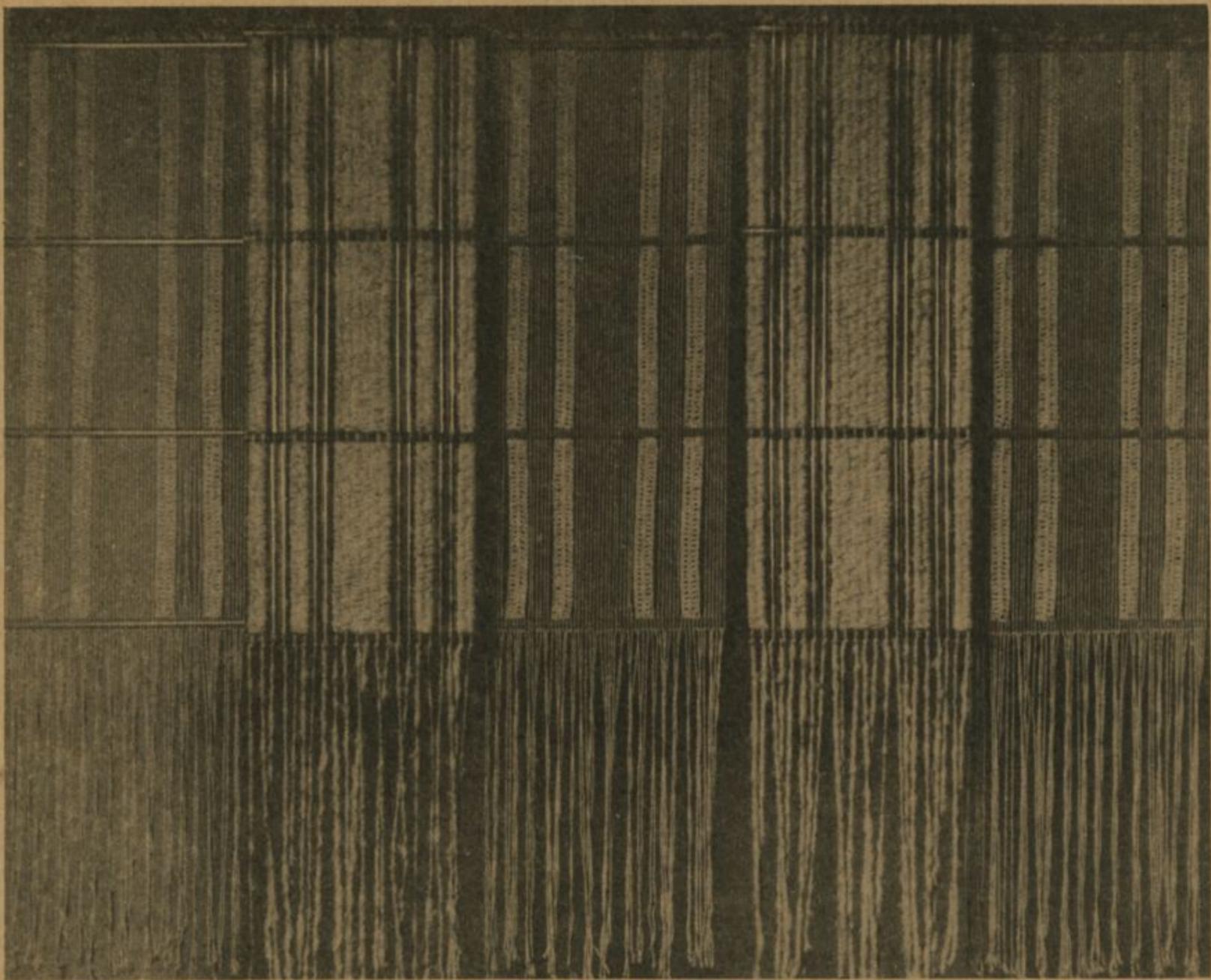
Lissière et sculpteur, Pierrette Mondou habite Sherbrooke.



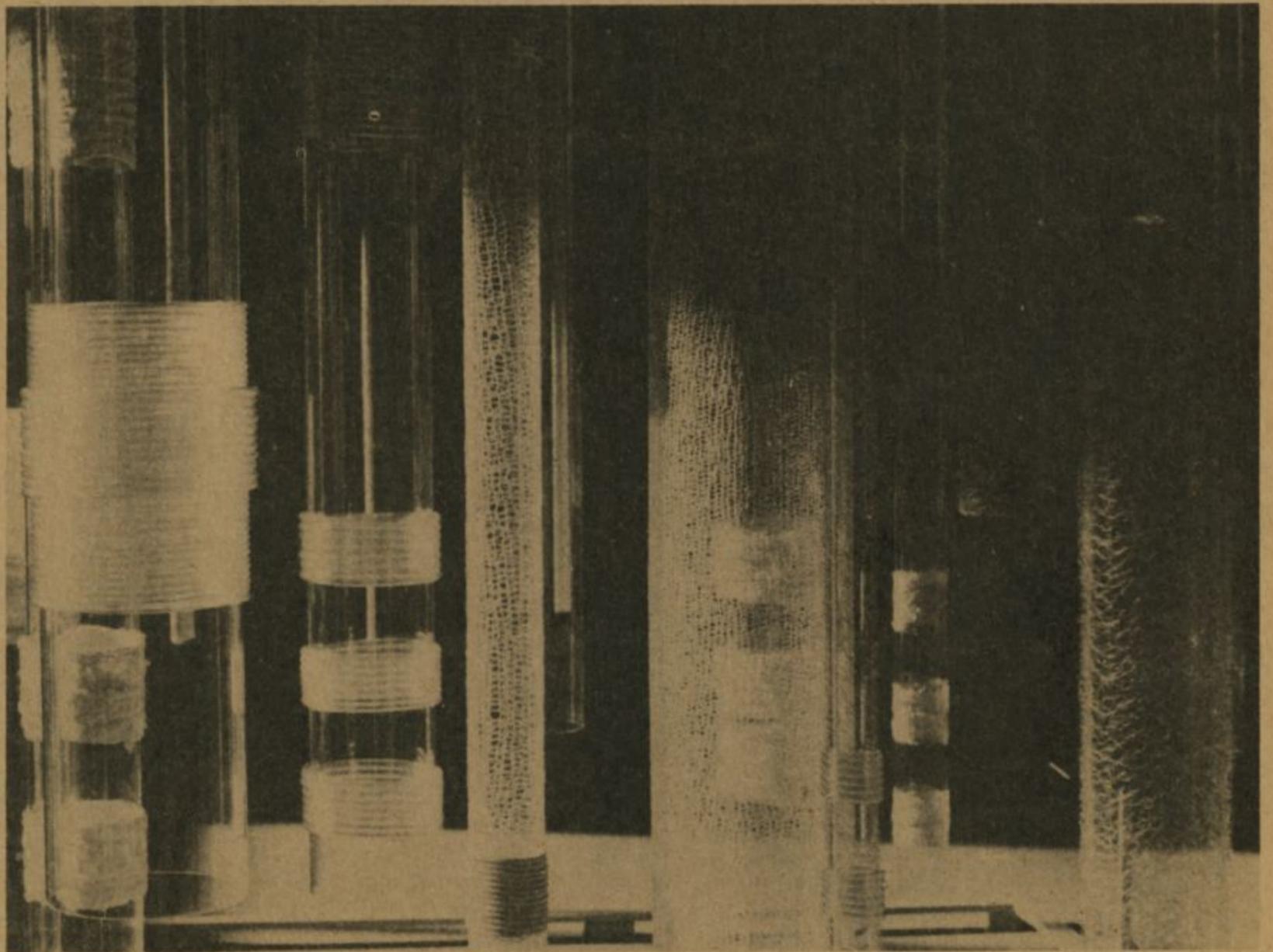
Pierrette Mondou, *Forêt*, 1976 (détail);
Photo Doug Gerrish.



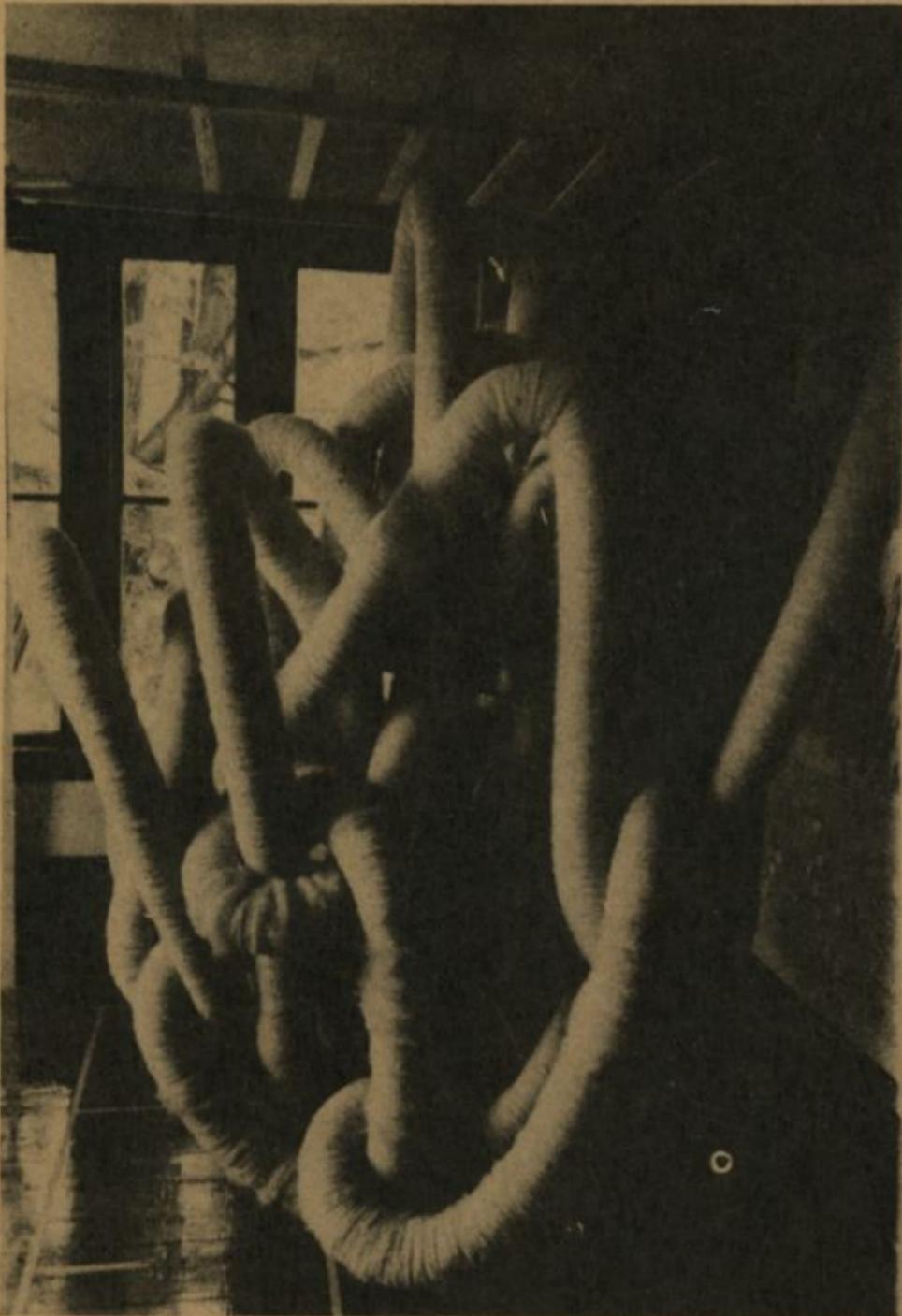
Pierrette Mondou, *Pulsation #4*, 1980; h12' x 24' x 4'. Photo Yves Martin.



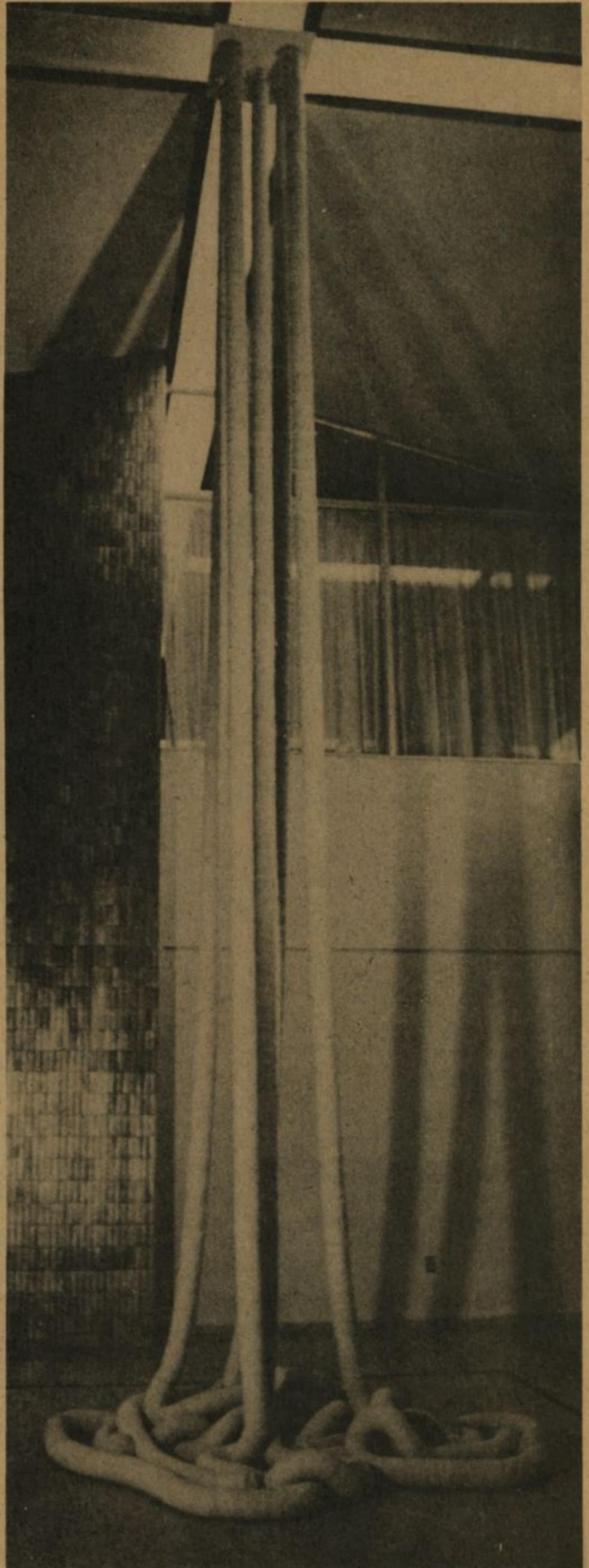
Pierrette Mondou, *Suite arctique #5*, 1980; 48" × 60" × 4". Photo Yves Martin.



Pierrette Mondou, *Transparence*, 1979; h12' × 14' × 10'. Collection Musée d'art de Joliette.
Photo Claire Meunier.



Pierrette Mondou, *Pulsation #1*, 1977; h92" x 54" x 48". Photo Doug Gerrish.



Pierrette Mondou, *Pulsation#5*, 1980; h40' x 4' x 4'.
Photo Centre audio-visuel, Université de Sherbrooke.



Pierrette Mondou, *Pulsation #1*, 1977 (détail).
Photo Doug Gerrish.

EXPOSITIONS



Erich Heckel, *Enfant debout*, 1911, gravure sur bois. Collection Museum Folkwang, Essen.

EXPRESSIONISM — A GERMAN INTUITION, 1905-1920

Solomon R. Guggenheim Museum, New York; du 14 novembre 1980 au 18 janvier 1981.

Dans une atmosphère de révolte, d'angoisse et d'irrationnalisme, les premières années du siècle furent témoins de nombreuses approches différentes parmi les jeunes artistes en Allemagne. Les influences du symbolisme français, des arts décoratifs et des peintures de Jugendstil, du Fauvisme ainsi que des peintures d'Edvard Munch et de James Ensor contribuèrent à cette diversité. S'ajoutèrent à celles-ci certains éléments de l'art folklorique slave. De ces influences hétéroclites bon nombre d'artistes ont créé le tissu du mouvement expressionniste dont les réalisations demeurent aussi diversifiées que les influences mêmes. Enfin, comme le démontre Jean-Michel Palmier, "le terme Expressionnisme lui-même fait problème car il est difficile d'établir, avec précision comment il naquit et surtout comment il en vint à désigner des toiles, puis des poèmes et enfin des pièces et des films".

Cette exposition met en évidence les années héroïques de l'expressionnisme: des oeuvres de Paula Modersohn-Becker, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Peckstein, Christian Rohlf, Ernst

Ludwig Kirchner, Otto Müller, Franz Marc, Wasily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Oscar Kokoshka, Lyonel Feininger, Ludwig Meidner, George Grosz et Max Beckmann. Renversant les formules de l'académie et la sentimentalité de la vague figurative de l'époque, ces artistes cherchaient de nouvelles façons de regarder le présent et posaient à leur tour de nouvelles assises pour un art futur.

L'art expressionniste posait autant de questions que de réponses, des questions qui ne sont pas plus résolues aujourd'hui. Cette nature contradictoire du mouvement est bien saisie par Paul Vogt dans le catalogue de l'exposition: "La contradiction est un des traits essentiels de l'expressionnisme. Elle se voit dans la multiplicité de tentances divergentes et apparemment chaotiques, les contrastes entre la liberté et la contrainte, entre l'individu et les masses, entre l'intellect et l'intuitif, entre l'idéal et l'imparfait (...) et la présence du drame réel près du rhétorique gonflant, de l'agitation profonde près de gestes théâtraux, de déformations justifiables en rapport avec des formes éclatées". Ainsi, le désir expressif que l'on attribue à Nolde confronte les sentiments symboliste, romantiste et cosmique de Marc et les visions prophétiques et fantastiques du *Pathetiker* berlinois s'opposent aux formulations brillantes, à la fois intellectuelles et intuitives, de Kandinsky.



Ernst Ludwig Kirchner, *Affiche*, 1910; lithographie.



Ernst Ludwig Kirchner, *Rue berlinoise*, 1913; huile sur toile. Collection Museum of Modern Art, New-York.

À l'écart du monde, Cornell mythifie la culture européenne et cette attitude, de pair avec son sens du bien fait et de son humilité, semblent particulièrement américains. Autodidacte, Cornell s'est inspiré de la littérature de même qu'il s'est éduqué par la lecture. Il trouve aussi une source d'inspiration inépuisable en collectionnant des objets divers. Ces derniers remplissaient des chemises de carton — qu'il appelait des dossiers — et qu'il classifiait selon des associations obscures, connues de lui seul. Dans son atelier les tablettes étaient remplies de boîtes à chaussures dans lesquelles Cornell choisissait des pipes en glaise, des coupures de papier, des collants, des billes, des cubes en bois et d'autres objets qu'il incorporait dans ses boîtes ou ses collages. Et c'est en effet le collage qui est la clef de son art. Chaque oeuvre est comme une pièce d'une maison ou comme un rêve capté, arrêté.

L'exposition rétrospective présentée au MOMA sur un étage entier, offre enfin un aperçu bouleversant de l'oeuvre de Cornell. À travers plus de deux cents assemblages et une cinquantaine de collages tant du début de sa carrière que de la fin de sa vie, cette oeuvre s'affirme dans toute sa richesse — profonde, étonnante, introspective. D'objet en objet, de salle en salle, se dévoile une expérience dont les thèmes sont continus, imbriqués les uns

dans les autres. Comme un musicien, Cornell modifiait sans cesse quelques motifs en de nouvelles variations. Un montage métaphorique plutôt que chronologique révèle un monde divers mais intime qui inclut des pharmacies, des jeux, des volières, des colombiers, des observatoires. À ceux-ci s'ajoutent des hommages à la littérature, à la musique et à la danse. Ensemble ils constituent la base de son art. Ainsi l'oeuvre de Cornell échappe à la classification. Ni de l'avant-garde, ni de l'arrière-garde, il fut un artiste insolite, original, un de ces rares phénomènes de l'histoire de l'art qui réussit à naviguer sur un océan qui lui est propre.

G.C.

JOSEPH CORNELL:

a retrospective

Museum of Modern Art,

New-York; du 17 novembre 1980 au 20 janvier 1981.

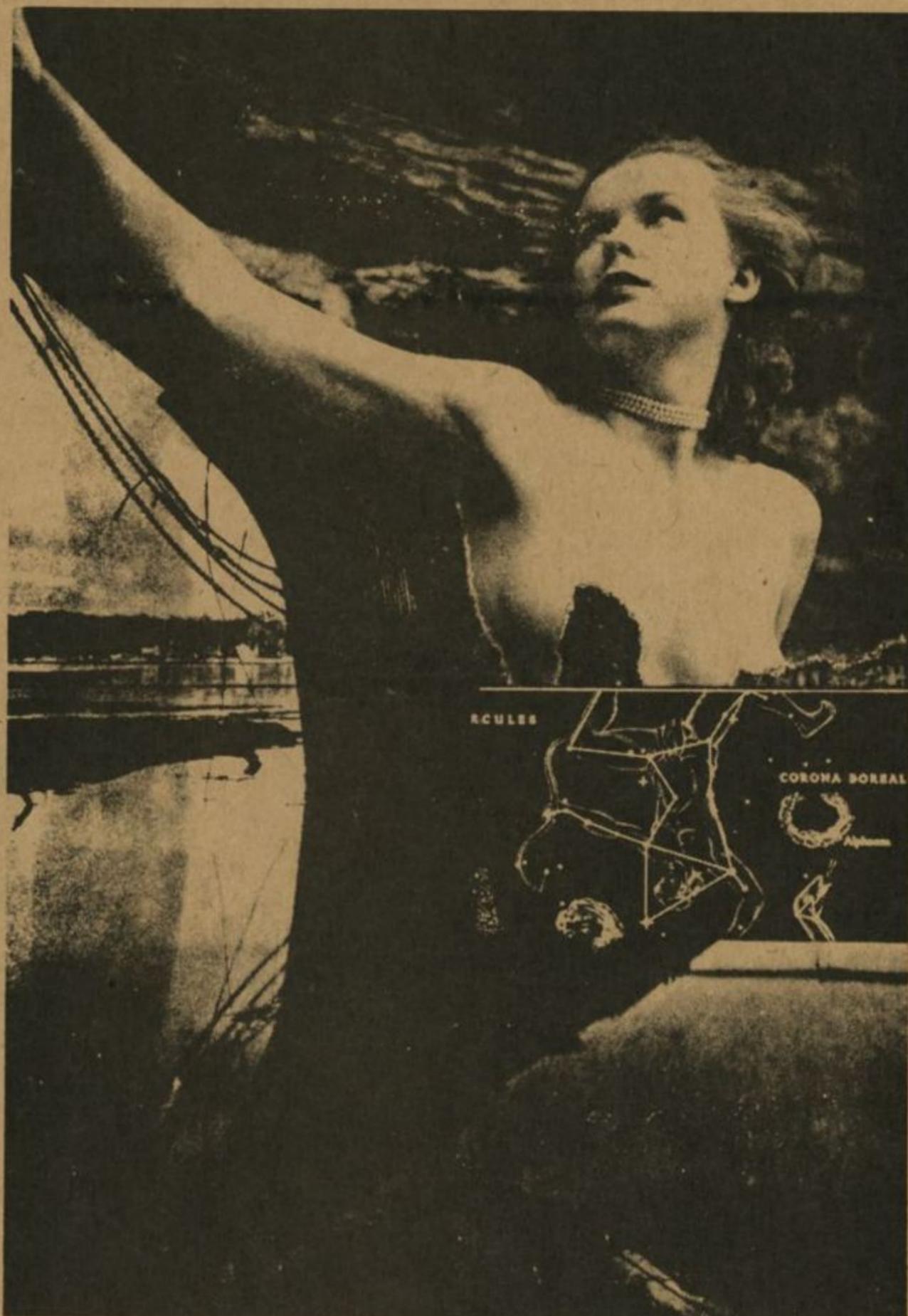
Exposition extraordinaire et exhaustive de cet artiste américain, introspectif et reclus, qui, depuis les années trente jusqu'à sa mort, en 1972, fouille inflexiblement le monde de son imagination. À la quête de l'infini et absorbé par la poursuite d'objectifs inatteignables, sa démarche fut solitaire et personnelle. Ses boîtes sont là pour en témoigner. Tel que l'a fait remarquer récemment Alexandre Anderson dans la revue *Portfolio*, son imagination poétique pige ses racines dans le dix-neuvième siècle: malgré le fait que son travail soit né du vocabulaire et des images des surréalistes, ce sont les Symbolistes — Rédon, Gérard de Nerval, Baudelaire et Mallarmé — qui sont les plus près de ses préoccupations et rêveries. Ce mouvement poétique et visuel de la fin du siècle dernier incarne dans des personnages littéraires, dans les artistes, ballerines, courtisanes et visionnaires, le monde que Cornell a tant aimé.

Comme on le sait, la gravure de l'expressionnisme allemand occupe, dès le début, non seulement un rang égal à celui de la peinture, mais encore, elle influence profondément la représentation de cet art. En ce sens, ce sont les peintres du *Brücke* qui ont joué le rôle le plus important en accordant dans leur programme une place de choix à la gravure. Cette importance de l'estampe est soulignée dans cette exposition qui réunit des ensembles impressionnants de l'oeuvre gravée de Grosz, Dix et Schmidt-Rottluff, qui éclairent et complètent l'oeuvre peinte de Beckmann, Meidner et Kirchner.

Après la guerre, un nouveau public redécouvre cette génération ensevelie sous les décombres de la république de Weimar et nous encore, soixante ans après leur réalisation, reprenons certaines pièces expressionnistes dans nos théâtres tandis que les films font l'objet d'études et les auteurs et les artistes de cette époque deviennent des sujets de thèses. C'est là sans doute l'une des questions les plus étranges que l'Expressionnisme nous pose encore. Comment toutes ces oeuvres créées vers 1914 peuvent-elles encore nous surprendre et nous bouleverser? Pour ceux qui s'intéressent à cette question, soulignons deux

livres indispensables récemment publiés par la maison Payot et écrits par Jean-Michel Palmier: *L'Expressionnisme comme révolte* et *L'Expressionnisme et les arts* (ce dernier divisé en deux volumes). Palmier y retrace la naissance du mouvement dans le contexte historique et politique de l'Allemagne, suit son évolution et présente ses polémiques tant dans le domaine littéraire que dans la peinture, le théâtre et le cinéma. Les textes sont remplis de détails de ses recherches approfondies; l'auteur n'en perd pas cependant une vue d'ensemble synthétisante et exceptionnelle.

G.C.



Joseph Cornell, *Sans titre*, 11½" x 8½". Legs de l'artiste.

ROBERT SAVOIE:
Gravures et dessins 1975-80
Centre culturel

Université de Sherbrooke; du 22 février
 au 22 mars.

Robert Savoie caviarde non pas des mots mais la couleur elle-même, désamorçant du même coup toute fixation à un paysage qui pourrait nous enchaîner à on ne sait quelle réponse. Il prolonge des taches par-dessus des taches, il ne se réconcilie ni avec la ligne, ni avec la couleur. Avec lui, on peut ne pas aimer les images qu'on nous offre, on peut ne pas ressembler au souvenir, on peut ne pas imiter toutes les formes de cultes, on peut ne pas marcher sur les traces de personne. On est "dedans", c'est tout ce qu'on sait, il s'agit de goûter ce qui est en train de se produire, de saisir peut-être l'opération radicale qui nous dévore et nous relance. Là, les lois de la peinture ne sont pas montrées en dehors des lois de la nature, l'histoire de la peinture n'étant elle-même qu'un produit de la nature. Tous les discours n'y suffiraient pas: aucun rapport, aucun centre, aucun foyer, aucun appel, le sujet devient la réalité extérieure, il ne coïncide plus avec les silhouettes qu'on lui propose, il arrive, il survient.

François Charçon



Robert Savoie, *Tara*, 1980.



Lorraine Bénic, *C.D.C. XIII*, 1975; dessin.

BÉNIC:
Peintures, dessins, gravures de 1975
à 1980

Espace 7000

Collège Marie-Victorin,

7000, rue Marie-Victorin Montréal; du
 19 au 21 janvier 1981.



Lorraine Bénic, *Sans titre*, 1968; dessin.

BÉNIC:
"Extrait des cartons de 1963 à 1968"
Galerie Saint-Denis

3772, rue St-Denis Montréal; du 5 au
 28 février.

Les textes et les photographies destinés à la
 rubrique *Exposition* devront nous parvenir avant
 le 17 avril prochain.

CALENDRIER

CENTRE CULTUREL

Université de Sherbrooke, Sherbrooke

Du 22 février au 22 mars

ROBERT SAVOIE: gravures et dessins 1975-80

DESSINS AMÉRICAINS CONTEMPORAINS

Du 29 mars au 26 avril

PIERRETTE MONDOU: Suite arctique

JACQUES COULOMBE: sculptures

L'ART DE L'AFFICHE ALLEMANDE

CENTRE CULTUREL DE VAL D'OR

600, 7^{ème} rue, Val d'Or

Jusqu'au 6 mars

JACQUELINE PLANTE: collages

LA CHAMBRE BLANCHE

226, Christophe Colomb est, Québec

Du 11 au 29 mars

MONIQUE FOUQUET, COLETTE AUGER, MICHEL LABBÉ

15 mars

CLAUDE-PAUL GAUTHIER: performance

Du 1^{er} au 26 avril

EXPOSITION COLLECTIVE: artistes allemands

Du 29 avril au 17 mai

EXPOSITION COLLECTIVE: multidisciplinaire

GALERIE D'ART LES DEUX B

948 du Rivage, St-Antoine-sur-riche

Du 3 au 27 mai

LACELIN, peintre et graveur

RUSDI GENEST, sculpteur

Du 17 mai au 10 juin

MONIC THOUIN-PERRAULT, toiles

LES GALERIES D'ART SIR GEORGE WILLIAMS

1455 ouest, boul. de Maisonneuve, Montréal

Jusqu'au 16 mars

EXPOSITION ANNUELLE DES ÉTUDIANTS EN BEAUX-ARTS

Du 18 mars au 6 avril

BIENNALE DE LA FACULTÉ DES BEAUX-ARTS

Du 8 au 27 avril

EXPOSITION DES ÉTUDIANTS DE MAÎTRISE EN BEAUX-ARTS

GALERIE DOMINION

1438 ouest, rue Sherbrooke, Montréal

Mars

FRANCINE RICHMAN

GALERIE JOLLIET

24, St-Cyrille ouest, Québec

Du 18 mars au 11 avril

PAUL LACROIX, dessins récents

Du 15 avril au 9 mai

JACQUES HURTUBISE, tableaux récents

Du 13 mai au 6 juin

LOUISE ROBERT, dessins et tableaux récents

GALERIE SAINT-DENIS

3772, rue St-Denis, Montréal

Du 5 au 28 mars

GIUSEPPE FIORE, peinture récente

Du 2 au 25 avril

PIERRE LAFLEUR, peinture récente

Du 29 avril au 23 mai

SOLANGE LÉVEILLÉE: Les moustiquaires

GALERIE TREIZE

4015, rue Drolet, Montréal

Du 12 mars au 12 avril

FRANCINE SIMONIN: Aires de femmes et Topologies

Du 2 avril au 17 mai

SONIA DELAUNAY

Du 16 avril au 10 mai

YVONE DURUZ

Du 14 mai au 10 juin

DENIS DEMERS

MUSÉE DU CENTRE SAIDYE BRONFMAN

5170, Chemin de la Côte Ste-Catherine, Montréal

Du 5 mars au 2 avril

ROSLYN SWARTZMAN ET ROBERT VENOR, peinture et gravure

Avril

EXPOSITION DES ÉTUDIANTS DE L'ÉCOLE D'ARTS PLASTIQUES DU CENTRE SAIDYE BRONFMAN

Du 17 mai au 5 juillet

TROISIÈME BIENNALE DE LA PEINTURE AU QUÉBEC

Cahiers

BILAN FINANCIER

du 1^{er} janvier au 31 décembre 1980

REVENUS

Reporté de 1979	2 160.
Subvention du Conseil des arts	2 850.
Subvention du M.A.C. Québec	3 256.
Contribution des membres	1 884.
Subvention du M.A.C. pour 1981	4 050.
Abonnements	2 042.07
Annonces	828.
Ventes	638.64
	<u>17 708.71</u>

En dépôt à Montréal (recettes du projet d'abonnements de soutien et argent déposé à long terme).

Comptes à recevoir	4 332.56
	2 005.
	<u>24 046.27</u>

DÉPENSES

Graphisme	1 800.
Revision	400.
Impression	6 235.78
Postes	1 206.80
Publicité	1 050.70
Cotisation AEPCQ	200.
Secrétariat	586.33
Divers	2 107.57
	<u>13 587.18</u>

Comptes à payer	333.
Argent gardé en fiducie	1 500.
	<u>15 420.18</u>

Revue des revues

PrintNews

Publication bimensuelle du World Print Council, *Print News* est une mine d'informations conçue par, et pour des graveurs. Pour contrer l'isolement de ces derniers, la revue se veut une source centrale d'aide et de renseignements, une source fondée sur le partage car *Print News* se défend d'être un service à sens unique. "Nous voulons être un outil, non pas un véhicule de défense, déclarent les rédacteurs dans leur premier numéro. Ainsi, nous visons deux objectifs: d'abord, être une centrale d'informations essentielles aux graveurs, et deuxièmement, être un forum de discussions des idées pertinentes au milieu de la gravure. Nous désirons mettre en contact tous les membres de cette communauté pour qu'ils participent à un dialogue auquel tous peuvent participer directement."

Print News se divise en trois parties: des essais sur des sujets d'importance (techniques, méthodes, artistes, etc...), des renseignements sur de l'aide financière, des emplois et des concours, ainsi que des listes de sources pour des matériaux, services et ateliers. Rédigée en anglais, cette revue est envoyée gratuitement aux membres du World Print Council dont la cotisation est de \$25.

Renseignements:
WORLD PRINT COUNCIL
P.O. Box 26010
San Francisco, California 94126
U.S.A.

Journal of the Print World

Les éditeurs du *Journal of the Print World* visent à apporter au public et aux collectionneurs et marchands des informations concernant les divers aspects de l'estampe originale. Ainsi, des renseignements sur les ventes et les encans, les trouvailles chez les antiquaires et les libraires, des analyses des expositions dans les galeries, musées, universités et bibliothèques, ainsi que des explications sur les techniques de l'estampe y trouvent place.

Pour leur part, les éditeurs désirent être renseignés sur les expositions et ventes afin de tenir au courant un public plus large. Des galeries qui possèdent un certain nombre d'estampes d'un artiste sont priées de contacter le *Journal* en vue d'y publier des articles. De même, les musées, les bibliothèques et les marchands peuvent y faire parvenir des renseignements concernant leurs expositions et leurs catalogues. Toute personne intéressée devrait contacter Charles Stuart Lane, éditeur et rédacteur, ou Sophia Lane, gérante. Les textes sont publiés en anglais.

ABONNEMENT: \$4.00 pour 4 numéros

Nom

Adresse

Code

**JOURNAL OF THE PRINT WORLD
MEREDITH
NH 03253 U.S.A.**

Nouvelles de l'estampe

Excellente publication du Comité national de la gravure française du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, dont la plus grande partie est consacrée aux essais et analyses historiques critiques des estampes et des documents. Comprend aussi des critiques des expositions en France et ailleurs, des livres récents ainsi que les cours des ventes et enchères à travers le monde.

ABONNEMENT:
1 an — 6 numéros
ÉTRANGER: 38 \$ ou 160 FF

ABONNEMENT à partir du N° _____

RÉABONNEMENT à partir du N° _____

Nom _____

Prénom _____

Adresse _____

C.P. _____

Ville _____

Date _____

Signature: _____

Bulletin d'abonnement à retourner, rempli, daté, signé et accompagné du règlement à l'ordre du COMITÉ NATIONAL DE LA GRAVURE FRANÇAISE, aux:

**Nouvelles de l'estampe
CABINET DES ESTAMPES
58, rue de Richelleu — F-75084 PARIS CÉDEX 02**

CALENDRIER

CENTRE CULTUREL

Université de Sherbrooke, Sherbrooke

Du 22 février au 22 mars

ROBERT SAVOIE: gravures et dessins 1975-80

DESSINS AMÉRICAINS CONTEMPORAINS

Du 29 mars au 26 avril

PIERRETTE MONDOU: Suite arctique

JACQUES COULOMBE: sculptures

L'ART DE L'AFFICHE ALLEMANDE

CENTRE CULTUREL DE VAL D'OR

600, 7^{ème} rue, Val d'Or

Jusqu'au 6 mars

JACQUELINE PLANTE: collages

LA CHAMBRE BLANCHE

226, Christophe Colomb est, Québec

Du 11 au 29 mars

MONIQUE FOUQUET, COLETTE AUGER, MICHEL LABBÉ

15 mars

CLAUDE-PAUL GAUTHIER: performance

Du 1^{er} au 26 avril

EXPOSITION COLLECTIVE: artistes allemands

Du 29 avril au 17 mai

EXPOSITION COLLECTIVE: multidisciplinaire

GALERIE D'ART LES DEUX B

948 du Rivage, St-Antoine-sur-riche

Du 3 au 27 mai

LACELIN, peintre et graveur

RUSDI GENEST, sculpteur

Du 17 mai au 10 juin

MONIC THOUIN-PERRAULT, toiles

LES GALERIES D'ART SIR GEORGE WILLIAMS

1455 ouest, boul. de Maisonneuve, Montréal

Jusqu'au 16 mars

EXPOSITION ANNUELLE DES ÉTUDIANTS EN BEAUX-ARTS

Du 18 mars au 6 avril

BIENNALE DE LA FACULTÉ DES BEAUX-ARTS

Du 8 au 27 avril

EXPOSITION DES ÉTUDIANTS DE MAITRISE EN BEAUX-ARTS

GALERIE DOMINION

1438 ouest, rue Sherbrooke, Montréal

Mars

FRANCINE RICHMAN

GALERIE JOLLIET

24, St-Cyrille ouest, Québec

Du 18 mars au 11 avril

PAUL LACROIX, dessins récents

Du 15 avril au 9 mai

JACQUES HURTUBISE, tableaux récents

Du 13 mai au 6 juin

LOUISE ROBERT, dessins et tableaux récents

GALERIE SAINT-DENIS

3772, rue St-Denis, Montréal

Du 5 au 28 mars

GIUSEPPE FIORE, peinture récente

Du 2 au 25 avril

PIERRE LAFLEUR, peinture récente

Du 29 avril au 23 mai

SOLANGE LÉVEILLÉE: Les moustiquaires

GALERIE TREIZE

4015, rue Drolet, Montréal

Du 12 mars au 12 avril

FRANCINE SIMONIN: Aires de femmes et Topologies

Du 2 avril au 17 mai

SONIA DELAUNAY

Du 16 avril au 10 mai

YVONE DURUZ

Du 14 mai au 10 juin

DENIS DEMERS

MUSÉE DU CENTRE SAIDYE BRONFMAN

5170, Chemin de la Côte Ste-Catherine, Montréal

Du 5 mars au 2 avril

ROSLYN SWARTZMAN ET ROBERT VENOR, peinture et gravure

Avril

EXPOSITION DES ÉTUDIANTS DE L'ÉCOLE D'ARTS PLASTIQUES DU CENTRE SAIDYE BRONFMAN

Du 17 mai au 5 juillet

TROISIÈME BIENNALE DE LA PEINTURE AU QUÉBEC

Cahiers

BILAN FINANCIER

du 1^{er} janvier au 31 décembre 1980

REVENUS

Reporté de 1979	2 160.
Subvention du Conseil des arts	2 850.
Subvention du M.A.C. Québec	3 256.
Contribution des membres	1 884.
Subvention du M.A.C. pour 1981	4 050.
Abonnements	2 042.07
Annonces	828.
Ventes	638.64
	<u>17 708.71</u>

En dépôt à Montréal (recettes du projet d'abonnements de soutien et argent déposé à long terme).

Comptes à recevoir	4 332.56
	2 005.
	<u>24 046.27</u>

DÉPENSES

Graphisme	1 800.
Revision	400.
Impression	6 235.78
Postes	1 206.80
Publicité	1 050.70
Cotisation AEPCQ	200.
Secrétariat	586.33
Divers	2 107.57
	<u>13 587.18</u>

Comptes à payer	333.
Argent gardé en fiducie	1 500.
	<u>15 420.18</u>

Programmes d'aide pour les arts visuels

Le ministère des Affaires culturelles offre aux créateurs et créatrices et aux organismes du secteur des arts visuels des programmes d'aide technique et financière.

Programmes administrés par le Service de la promotion des arts plastiques

- Ressources techniques
- Aide financière aux ateliers de gravure
- Aide financière aux organismes de regroupement d'artistes
- Programme d'intégration des arts à l'architecture (10/o)

Programmes administrés par le Service de l'artisanat et des métiers d'art

- Aide financière aux regroupements d'artisans
- Aide financière à la formation des métiers d'art

Pour plus amples renseignements,
communiquez à l'adresse suivante:

Direction des Arts de l'environnement
Ministère des Affaires culturelles
225, Grande Allée est
Québec, Qué.
G1R 5G5
tél.: (418) 643-1678



Ministère des
Affaires culturelles
Direction générale des arts et des lettres

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Cité du Havre, Montréal

Jusqu'au 22 mars

PIERRE AYOT, GILLES BOISVERT,
YVON COZIC, SERGE LEMOYNE ET
SERGE TOUSIGNANT

Jusqu'au 15 mars

NOEL HARDING

Du 2 avril au 17 mai

SONIA DELAUNAY, rétrospective en
collaboration avec le Albright-Knox Art
Museum

Du 20 mars au 24 mai

COLLECTION DU MUSÉE

Du 26 avril au 7 juin

JOSEPH BEUYS, gravures, en collabo-
ration avec le Goethe Institute

**MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE
MONTREAL**

3400, ave du Musée, Montréal

Jusqu'au 5 avril

ALVAR AALTO
MIES VAN DER ROHE

Jusqu'au 12 avril

ALECHINSKY, l'oeuvre gravé

Du 17 mars au 14 juin

MEUBLES DU XX^e SIÈCLE (Au fil des
collections)

Du 17 avril au 31 mai

GREG CURNOE

VISUAL STUDIES WORKSHOP

31 Prince st., Rochester, N.Y.

Du 21 mars au 18 avril

PAUL DIAMOND, photos
THE PHOTOGRAPHIC BOOK
BERN PORTER, livres et affiches

Du 25 avril au 30 mai

JOHN WOOD, photos, impressions,
dessins et livres

YAJIMA/GALERIE

307 ouest, Ste-Catherine, Montréal

Du 12 mars au 4 avril

MICHAEL SCHREIER, photos couleurs
récentes

Du 9 avril au 2 mai

GREG CURNOE, travaux récents

Du 14 mai au 6 juin

CHARLES GAGNON, peinture récente

Les textes destinés à la rubrique *Calendrier*
devront nous parvenir avant le 17 avril prochain.

Cahiers 88 Cahiers 89 Cahiers 90

Prenez
vous

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code _____

C.P. 1715
Succursale St-Laurent
Montréal H4L 4Z3

Cahiers
revue trimestrielle

abonnement
1 an \$8,00 renouvellement
2 ans \$16,00 renouvellement
Europe: 2 ans \$24,00