

L'ARG

Jean Tourangeau

Volume 22, numéro 90, printemps 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54840ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tourangeau, J. (1978). L'ARG. *Vie des arts*, 22(90), 41–45.

L'ARG

Jean Tourangeau

Le reportage photographique est de
Louise Bilodeau

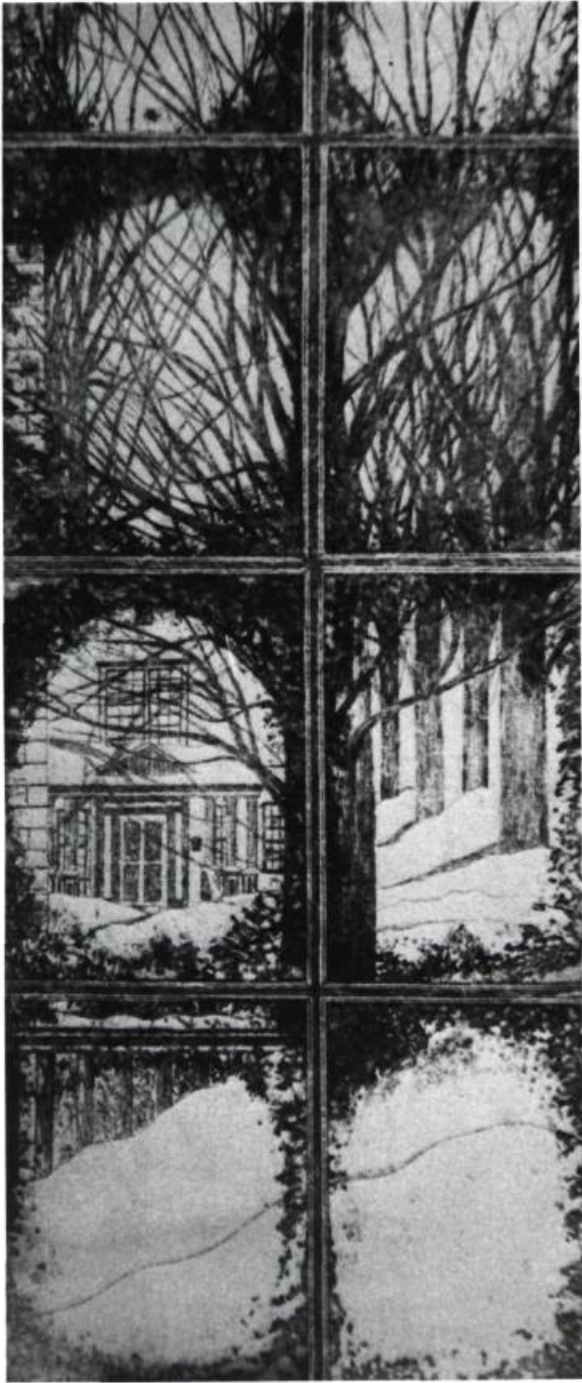


1. Roger PÉLERIN
sans titre, 1977.
Gravure sur bois et lino-
gravure; 60 cm 9 x 99.

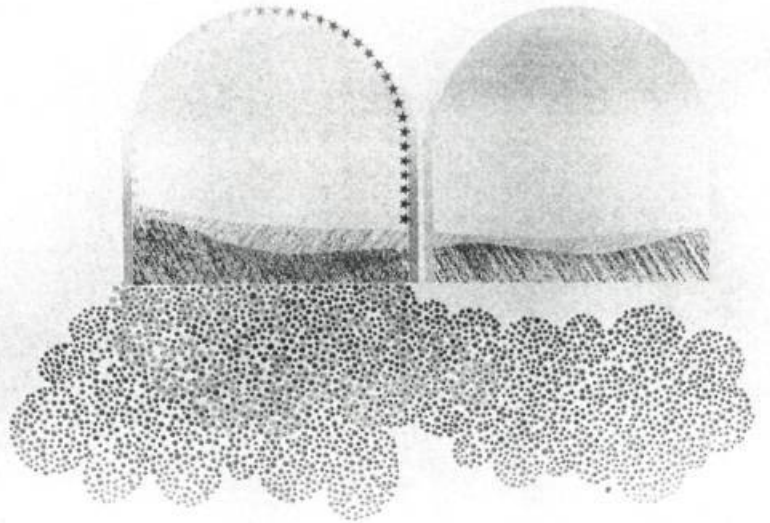
L'ARG: L'Atelier de Réalisations Graphiques. Atelier au sens propre du terme: lieu où l'on travaille en commun. Par extension, un chantier où on accomplit par un ensemble une œuvre d'ensemble, un laboratoire auquel les interventions font prendre corps. Y bâtir des fabrications personnelles lorsque le groupe monte ce qui est nécessaire à sa réalité: l'endroit où il se loge car cela reflétera ce qu'il est et où il va. Par conséquent, on dit non au pouvoir du maître, à un contrôle esthétique, de même. Dans cet espace, on se livre à des correspondances entre chacun des membres en attelant la matière pour produire puisque le lieu et l'ensemble n'existent que par ce moyen.

L'objet de l'Atelier passe par deux plans: l'exécution de l'image et le cadre concret où elle se trace. «Les œuvres graphiques, c'est ce que nous faisons, de la conception à la réalisation, de manière à obtenir le plus de latitude possible surtout si on pense à un atelier de graveurs traditionnel. En privilégiant les techniques photographiques et le dessin, on permet à chaque créateur d'explorer sa démarche individuelle tandis que l'animation et l'introduction de nouveaux procédés vont amener le groupe en entier à communiquer sur l'art, ce par quoi nous sommes unis, là... C'est l'esprit que nous cherchons à ouvrir»¹.

1. Rencontre du 11 novembre 1977 avec Arthur Aron, Carmen Coulombe, Marc Dugas, Andrée Laliberté-Bourque.



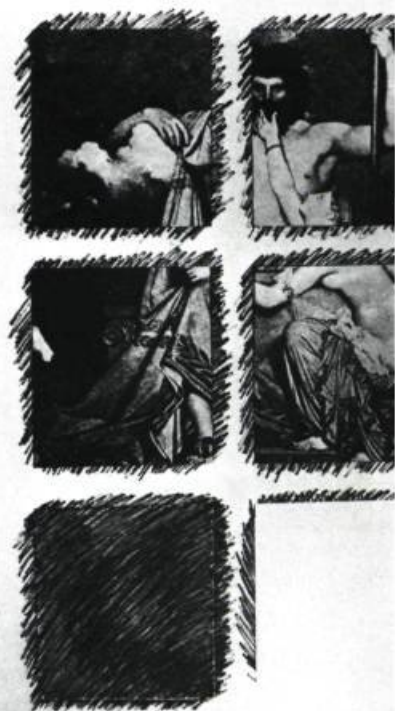
2



3



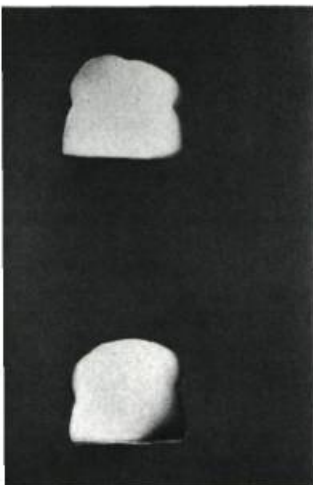
5



6



4



2. Andrée LALIBERTÉ-BOURQUE

Cette dentelle, au repos du jour gelé, 1977.
Eau-forte; 55 cm x 38, 1.

3. Danielle APRIL
Deux pâles dimanches, 1977.
Sérigraphie; 66 cm x 81,2.

4. Yvon BEAULIEU
Rêve bleu, 1977.
Sérigraphie; 57 cm x 72,3.

5. Carmen COULOMBE
Sans titre, tiré de *S.O.S.*
Le Temps arrive, 1976.
Sérigraphie-lithographie;
57 cm x 38,1.

6. Marc DUGAS
Hommage à Madeleine, 1977.
Sérigraphie et dessin;
101 cm x 6 x 66.

7. Clément LECLERC
Deux tranches de pain sur fond vert, 1976.
Sérigraphie; 66 cm x 52.

NOTES -

2. L'ARG portait le nom d'Atelier de Recherches Graphiques et était situé dans la côte Sainte-Clair, dans le quartier Saint-Jean-Baptiste.

3. En septembre de la même année, l'Atelier de Recherches Graphiques devient l'Atelier de Réalisations Graphiques et déménage au 576 de la rue Saint-Jean, toujours dans le quartier Saint-Jean-Baptiste.

4. Texte de Raoul Duguay illustré de quatorze gravures réalisées par quatorze graveurs de l'ARG et tiré à 20 exemplaires.

5. Rencontre du 20 décembre 1977 avec les graveurs mentionnés à la note 1.

6. A cette occasion, le Musée de Québec a publié un catalogue.

Choisir l'expression d'abord apparaît comme une formule stimulante que les techniques et l'équipement assujettissent et que l'expérimentation continue, parfait. Il en résulte, étant donné une pratique qui se vérifie sans cesse, une liberté totale sur le plan des projections de chacun des artistes et des styles multiples qui découlent de cette adaptation aux différences. C'est en faisant ressortir les oppositions et les récurrences qu'on percevra certains schèmes plastiques malgré que l'imagerie demeure attachée à une vision de l'art qui construit un foyer à partir du mode d'expression.

Ici, une manière contre des concepts ou des valeurs face à une structure ou bien encore, plutôt, la manifestation constante du libre arbitre. Il ne peut être question d'école, ni de pensées unifiantes; que le fait de se voir tous autour d'un noyau dont les éléments de base sont: sauvegarder le rapport individuel, ramener la gravure à l'affirmation du médium, exister en tant que groupe par ce qui sous-tend l'action.

Or, le contexte, propre à Québec, éclaire assez justement la situation actuelle dans laquelle est plongé ce mouvement qui, maintenant, tente de définir sa trajectoire, afin d'intégrer dans son développement les apports successifs, les jonctions possibles. La formation du graveur, par exemple, fut toujours tributaire des ressources enseignantes; pensons, en particulier, à l'École des Beaux-Arts où l'on ne comptait, dans les années soixante, qu'un professeur spécialisé mais affecté à d'autres tâches, Benoît East, dont l'enseignement assez partiel, étant donné cette conjoncture, ne fut dirigé et amplifié qu'à l'École des Arts Visuels, grâce à Omer Parent. S'oppose à ce manque, Montréal, où, dès le début des années quarante, l'on retrouvait principalement Albert Dumouchel à l'École des Arts Graphiques, lui-même en rapport direct avec la tradition européenne si marquante au Québec en gravure.

Des élèves de ce dernier, Gérard Tremblay et Roland Giguère, naîtra une nouvelle génération, un nouveau courant, d'où est issu Marc Dugas, l'initiateur et le fondateur de l'ARG en 1972². L'expérience qu'il avait connue chez Graff au côté de Pierre Ayot, l'incita à croire qu'il était possible de créer un milieu de graveurs. Récupérer et rassembler l'équipement — presse à relief, presse lithographique, presse à eau-forte — fut la première tâche qui constitua par la suite un aménagement qui permit d'établir la viabilité du métier de graveur.

D'un projet initial à la mise sur pied d'un local, on en vint à parfaire la connaissance du médium jusqu'à la valorisation de l'expression. D'ailleurs, tout le monde se souvient de l'exposition *Racket Story* de Carmen Coulombe, en septembre 1973. Des images: reliques, portraits de saints et de saintes, accompagnées d'un enregistrement de sermons; autrement dit l'éclatement du fait plastique pur en poussant l'idée jusqu'à traduire l'état, l'environnement où il est né.

L'Atelier à cette époque veut être un milieu de formation; on y vient travailler grâce au matériel disponible et aux ressources humaines, presque les seules personnes pouvant manipuler adroitement l'écriture de la gravure. Par ailleurs, il faut y rattacher des amitiés qui ont survécu, des intentions personnelles que le temps a rendu communes, le fait spécialement de vouloir édifier un lieu solidaire, ici, à Québec. La méthode: donner plein droit aux investigations, aux recherches d'un sujet qui doit traverser sa propre aventure en contact permanent avec d'autres sujets qui désirent circonscrire des déterminismes semblables (c'est là sans doute que

réside la caractéristique première des mouvements de graveurs).

Des expositions collectives rappellent ces moments dont chacun manifeste des traits, des points d'appui, des lignes de force et des pulsions (les implications émotives demeurent toujours au cœur de la réflexion dans un atelier): *Centre Genevois de Gravure Contemporaine*, Genève (1973), *Maison des Arts de La Sauvegarde*, Montréal (1974)³, l'exposition itinérante dans le Nord-Ouest québécois (1975). Ces événements rendent compte du trajet, c'est-à-dire des valeurs que chacun des membres et l'ensemble de ceux-ci ont investi dans un temps précis. Ainsi, on retiendra deux types de volontés: qualité de la production et capacité de diffusion.

Dans le cas de l'ARG, sortir de Québec et rentabiliser le marché de la gravure devient synonyme de potentialité. L'album d'art *L'Amour*⁴: «ce fut notre première expérience collective»⁵, explique assez justement cette orientation. Étapes: choisir un thème ouvert, y développer son identité personnelle, obliger chacun des intervenants à exécuter un travail professionnel. L'album sort en septembre 1975 et, très tôt, se dessine comme le pivot de cet engagement: données esthétiques symboliques ou directement en rapport avec le sujet/sexe, le livre écoulé en un peu plus d'un an.

A partir de cette date, va se poser la fameuse question de l'autocritique. On remarquera une diversification encore plus poussée de l'image, des formats qui iront s'agrandissant et une radicalisation quant au fonctionnement interne. L'exposition rétrospective qui a eu lieu au Musée du Québec, à l'été 1976, donnait à voir des directions fortement personnalisées qui se situaient à des pôles opposés⁶.

Les expositions plus officielles de 1976, de 1977 et de 1978 réunissent dans le cadre de musées (Musées d'Art Contemporain, Musée des Beaux-Arts) et de circuits (Galerie Pascal, de Toronto, exposition itinérante *Cent œuvres graphiques du Québec*, en France) non pas l'Atelier, mais certains de ces membres. Des liens plastiques s'effectuent autour d'une notion assez centrale de figuration réaliste ou de l'image qui articule les données formelles globalisantes. Les faits de représentation tendent à justifier les éléments de construction, à totaliser des constantes propres au médium comme le fond blanc/le donné qu'est le papier et l'encadrement/l'arbitraire de l'eau-forte, par exemple, à globaliser les fonctions couleur/textures: les papiers de type Arches auxquels on répond par des tonalités faibles au contraire des papiers à surface plus glacée dont la planéité est amplifiée par un coloris en aplat.

Comparativement à cette grille d'analyse, on peut grouper les graveurs de l'atelier en trois tendances générales. L'image sert de rappel constant pour chacun d'eux: en un, on retrouve la figuration pour la figuration; en deux, l'étape intermédiaire où les faits figurés décrivent l'état et le moyen utilisé; en trois, les faits de représentation d'où proviennent les traits formels de l'organisation de l'œuvre. Dans le premier groupe, on emploie des techniques artisanales sur des papiers fins; dans le second, on travaille avec des procédés diversifiés qui feront opter pour un certain type de papier; dans le troisième, on insère des rapports entre procédés et papiers qui n'ont de prime abord rien à voir avec la gravure traditionnelle.

Roger Pélerin reproduit, par une méthode d'impression à la main (gravure sur bois/linogravure), des paysages agrestes ou urbains, en faisant ressortir les valeurs du papier (papier de riz). Le paysage, le pri-

mat, s'ordonne à compter de règles de composition classique comme la perspective en point de fuite, par exemple, de manière à créer des points centraux forts et des champs périphériques faibles. Ainsi, il obéit à un système qui lui permet d'offrir l'œuvre comme un reflet de faits folkloriques ou d'environnements urbains typés.

Louise Belzile a entrepris en eau-forte des recherches sur la manière noire, c'est-à-dire le contraire du procédé habituel: travailler les valeurs du gris foncé au blanc. De la plaque noircie, elle tire la lumière avec le brunissoir. L'image est architecturée, un linéaire continu faisant face à un linéaire discontinu selon l'emplacement des éléments de figuration. Dans *Il y eut un soir*, l'ange appuie une trame qui dévie selon l'orientation des directions qu'il peut emprunter, ici le cercle autour d'un noyau. Valeurs symboliques, de même, qui nous rappellent ce courant fort important au Québec, ces créateurs qui croient à l'appropriation d'une technique personnelle.

Chez Andrée Laliberté-Bourque, le rôle de l'image s'articulerait autour de deux rapports: les proportions du format qui correspondent au cadre de l'image — le rectangle en hauteur — et l'image constitutive en accord avec la figuration illustrée ici par la fenêtre. La fenêtre est représentée par le cadre de bois ou le décentrement: à gauche le rectangle est fini tandis qu'à droite il est coupé, le haut alors sera coupé et le bas fini puisque l'œil accentue la droite sur la gauche et le haut sur le bas. Jouer sur l'équilibre et le déséquilibre rapatrie ces données formelles en situant prioritairement la maison au centre du foyer, les lignes enchevêtrées du haut en rapport avec la masse du bas. Pensée esthétique classique à laquelle se soumettent ces intervenants puisque la figuration demeure, pour eux, le message.

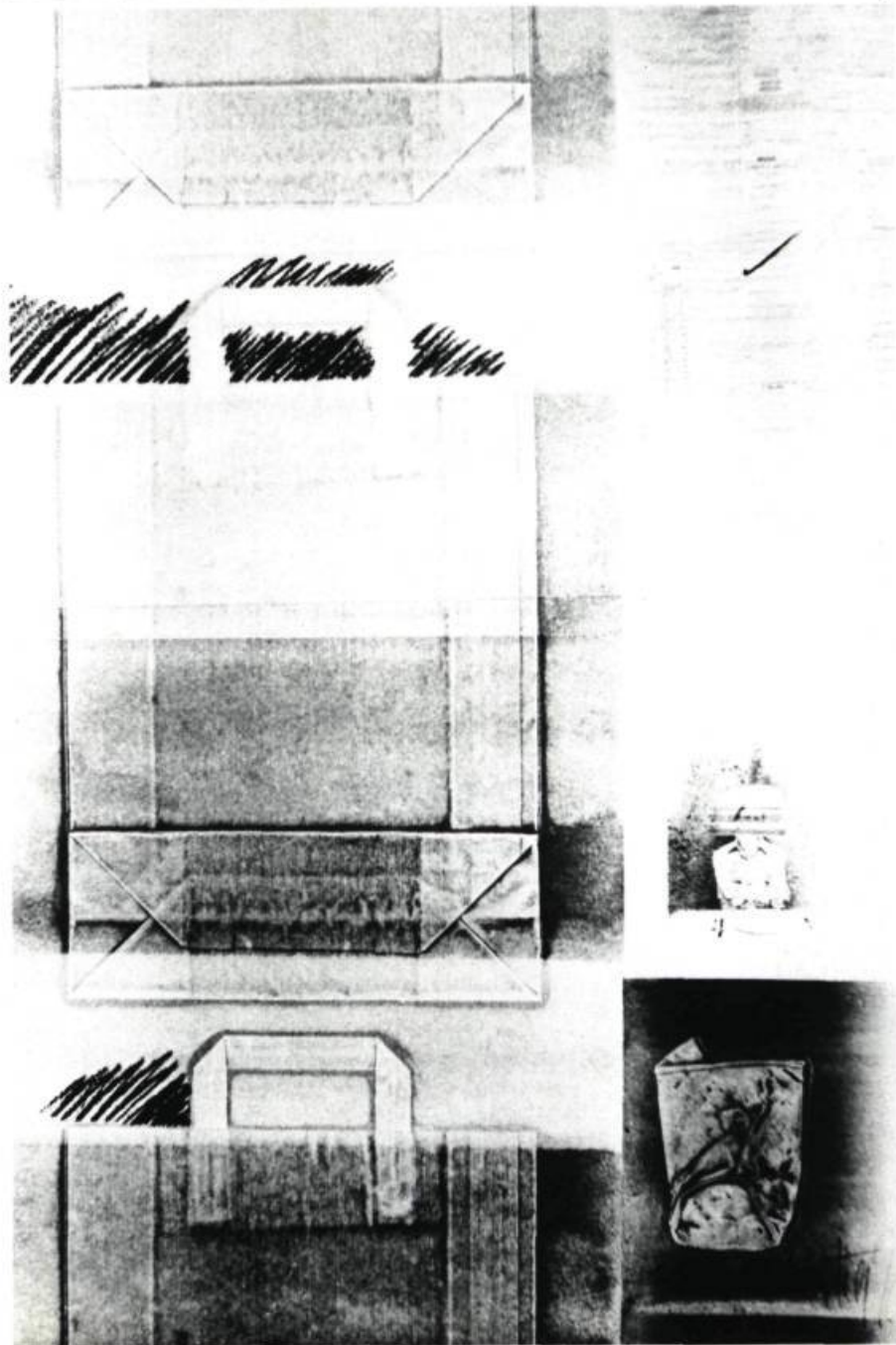
Dans le cas d'Aline Martineau, le sujet: deux femmes pliant une pièce de linge, sert de situation pour appliquer sur des surfaces les couleurs et les rapports entre elles. L'arc-en-ciel, en haut, inventorie le répertoire des coloris utilisés. De ce fait, c'est la mise en place des faits figurés qui détermine le sujet de l'œuvre tandis que son unité est construite par les accords formels des faits plastiques représentés. La marque: la saillie pour le graveur, le creux pour le perceuteur, affirme le propre du médium qu'est l'eau-forte.

Danielle April structure deux espaces que leurs relations communes fondent en une seule image. Des éléments coordonnés, face à des éléments segmentés, constituent la trame centrale de l'organisation picturale. Le fondu et l'application d'une couleur saturée se rapportent au gestuel, les traits et l'aplat. Par conséquent, c'est la valeur atmosphérique qui rattache les dualités en une seule finalité: l'objet même de ce qui est vu sur la surface.

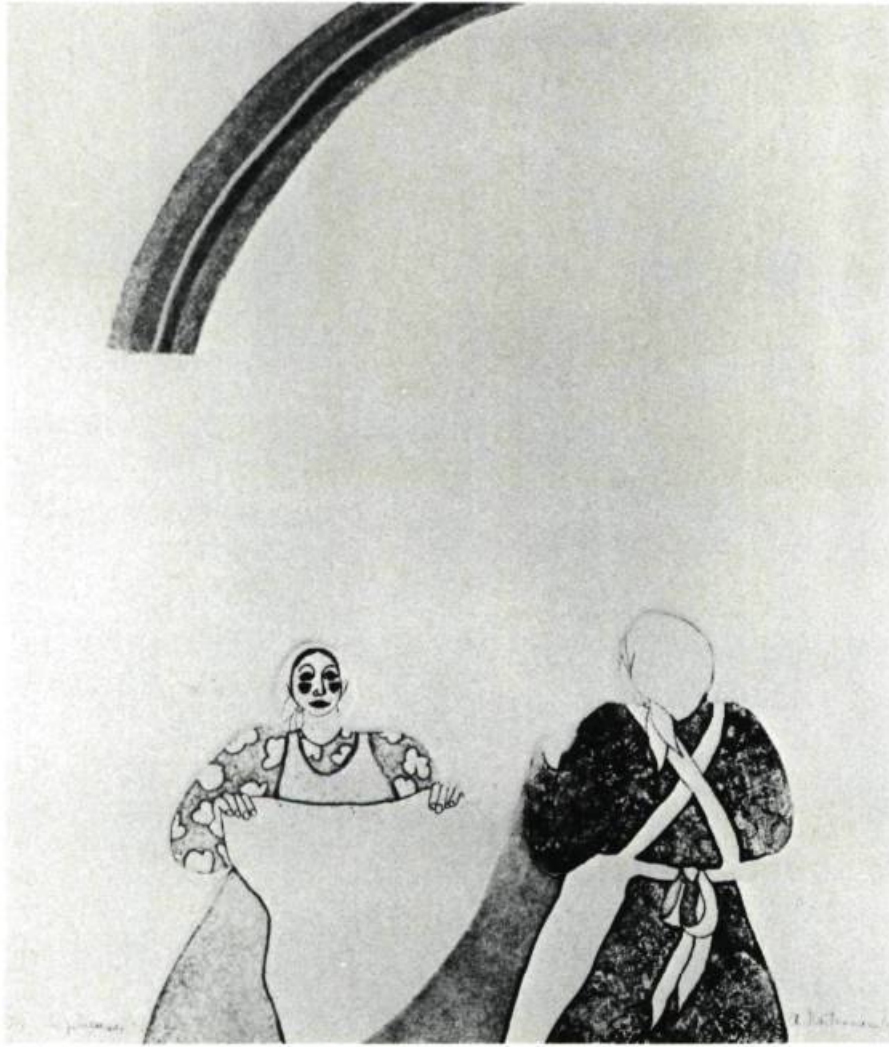
La gravure (sérigraphie/lithographie) de Carmen Coulombe, tirée de *S.O.S. le temps arrive*, se divise en trois séquences: le haut pour les anges-démons, le bas pour les carrelages, et la partie centrale, plus importante, pour les personnifications. Les séquences 1 et 3 semblent en premier plan tandis que la séquence 2 désigne le fond, là où le fait figuré — les arbres — se découpe de façon à dialectiser le processus planéité/dimensionnalité. On peut penser que les trois séquences formeront une unité de fond lorsque le sujet va réunir, au moyen de la personnification, une surface totalisante. La question que pose Coulombe dérive de sa trajectoire personnelle qui se localise entre l'événement



8



9



8. Louise BELZILE
... il y eut un soir ..., 1976.
Eau-forte; 55 cm 8 x 38,1.

9. Jean-Paul CLOUTIER
Sans titre, 1977.
Monotype; 88 cm 9 x 58,4.

10. Aline MARTINEAU
Les Pliuses, 1976.
Eau-forte, 45 cm 7 x 38,1.

ment (*Racket Story, Coke'n Stock*) et la présentation (gravure, dessin). Question en suspens, au même titre que les interrogations que son œuvre nous signale.

On a vu dans ce deuxième groupe, que les graveurs s'ouvraient sur des formulations plus nouvelles. Le troisième groupe retiendra le développement de la sérigraphie et des procédés récents qui en découlent. Yvon Beaulieu rassemble les encadrements en une surface englobante, l'espace blanc dans et sur lequel se travaille la représentation. Les cercles convergents et les rectilignes qui les sous-tendent échafaudent un processus que le foyer et les aires périphériques condensent, car la résultante définirait le cercle comme envahissement, le total, puisque globalisant, l'image. Pour la forme, en début: la masse, en finale: la ligne; pour la couleur, en début: le foncé, en finale: le pâle. Les procédés formels attribuent à l'objet sa signification propre, ce qui désigne le fait de représentation comme un prétexte à la constitution de l'objet d'art, le départ de la construction visuelle.

La thématique de Clément Leclerc tourne autour d'un point: l'espace. Que ce soit dans la période des *Patates* où les aplats de couleur divisaient la surface en deux champs précis, ou la période des *Toasts* où l'application de la couleur — aplat et pulvérisation — fragmentait le donné des signes plastiques, ou encore

dans son album *Puzzle* où l'union application couleur/champ spatial déterminait l'opposition geste/forme. Au point centre bas/haut, les deux tranches de pain, couleur en pulvérisation sur un fond en aplat; c'est la découpe dans l'aplat qui fait prendre forme au fait de représentation. En couleur, le fond est repris sur l'une des tranches de pain mais en tonalité différente tandis que l'autre se juxtapose en tant qu'opposition. Principe d'inversion et de relations qui amène le représenté comme la suite des traits formels.

Chez Marc Dugas, l'encadrement re-situe la notion de rectangle visuel, de *fenêtre*. Fait de représentation: le mythe de Jupiter et Thétis du Titien; fait de formalisation: les rectangles répétitifs à l'intérieur de l'objectif rectangle; fait de gestualité: les traits hachurés en diagonale. De Jupiter et Thétis, le créateur a extrait le mauve et l'orangé, dominantes qu'il re-distribue sur des traits personnalisés. Les couleurs alors doivent justifier la figuration: peau de Jupiter et Thétis/teinte coquille d'œuf du papier. Les deux rectangles du bas énoncent les deux formulations: l'à priori — le rectangle que termine l'œil — et la finalité — le rectangle que l'œil doit deviner. Affirmation des éléments de construction que les récurrences de sens et de forme doivent obligatoirement scinder pour les faire œuvrer ensemble.

Jean-Paul Cloutier attribue des valeurs propres à chacune des deux sectorisations de son monotype. Ainsi, les trois segments de droite — le sens des objets — reviennent à l'objet centralisateur: les trois sacs. Sur le papier journal, un trait qui nomme; la conserve écrasée sous le sujet homme qui s'alimente; le sac ou l'objet qui devient moyen par le geste. Trois objets de même qui se rapportent à trois volontés individualisées. Tonalité adoucie, plate — blanc, gris, ocre — que le lien objet/sujet signale autant par une formation identifiée que par les subjectivités à identifier.

10
Finalement, n'est-ce pas l'image qui définit l'individualité? D'une part, une communication consciente; d'autre part, des phénomènes hétérogènes. La conception traverse autant de problématiques qu'il existe de créateurs. Des gens partent tandis que d'autres sont là depuis le début. Un atelier de graveurs exige l'intégration de chacun de ces membres. Succès quelquefois, comme l'encan de Noël 1976; ou questionnement aussi lorsqu'on décide d'éliminer la galerie pour agrandir la section de sérigraphie.

La masse des données, ample, dense, oblige n'importe qui à signifier, à se signifier, à travers un ensemble (moi-même, j'ai retenu dix graveurs sur un nombre de trente). Principe: les conditions d'existence — le raffinement du matériel entre autres — à travers le temps prononce l'individualisation en une écriture plus structurée tandis que les préoccupations plastiques — les styles différents — reflètent le médium. La gravure à l'ARG, un noyau qui déborde actuellement hors du pôle de l'expression pour une prise de position.

Au départ, le métier, puis parfaire les techniques pour en arriver à une écriture personnelle. La situation présente: une équipe aux idées partagées. Le libre arbitre: chacun sa vision à l'intérieur d'une représentativité globale. Ce sont les éléments de base, l'atelier, et les différences personnelles qui créent le noyau, donc une idéologie fractionnée mais dont l'esprit demeure: croire en un lieu solidaire, ici à Québec.

(Assistante à la recherche:
Carmelle Gauvin.)