

**LES VINGT ANS DU MUSÉE  
À TRAVERS SA COLLECTION**



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL







**LES VINGT ANS DU MUSÉE**  
À TRAVERS SA COLLECTION

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
27 JANVIER – 21 AVRIL 1985

Conception et coordination de l'exposition et du catalogue

*Paulette Gagnon*  
Conservatrice  
Responsable de la Collection permanente

*Pierre Landry*  
Conservateur  
Collection permanente

Collaboration à la publication

*Josée Bélisle*

Rédaction des textes

*Josée Bélisle, René Blouin, Lucette Bouchard,  
Paulette Gagnon, Sylvie Gilbert, Gilles Godmer,  
Sandra Grant Marchand, Pierre Landry, Suzanne Lemire,  
Charles Lévy, Réal Lussier*

Aide à la recherche

*Lynda Dupuis, Michel Huard, Johanne Lefèvre,  
France Lévesque*

Révision

*Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Pierre Landry,  
Marcelle Roy-Paré, Elise Gendron*

Secrétariat

*Roxane Labrosse, Carole Paul, Suzel Raymond*

Crédits photographiques

*Musée d'art contemporain de Montréal*

*Communication TAV sauf,*

*Raymonde April: 219*

*François Carrière / François Desaulniers: 29, 41, 59, 75, 115,  
117, 123, 129*

*Centre de documentation Yvan Boulerice: 35, 79, 157, 201, 213,  
273, 303, 307*

*Sorel Cohen: 77*

*François Desaulniers: 71, 147, 185, 206, 207, 235, 239, 249,  
258, 259, 263*

*Ronald S. Diamond: 39, 45, 49, 51, 55, 61, 81, 85, 89, 95, 103,  
109, 111, 113, 119, 121, 123, 133, 135, 143, 155, 159, 163, 167,  
169, 171, 175, 177, 179, 181, 183, 189, 191, 193, 205, 209, 233,  
245, 257, 265, 285, 297, 305, 312-317, 397 B et C.*

*Ektachromes André Morain / Galerie Daniel Templon: 67*

*Galerie Dominion: 214, 215*

*Barbara Gladstone Gallery: 309*

*Armour Landry: 397 A*

*Murray MacDonald: 187*

*Gilles Mihalcean: 203*

*Jérôme Morissette: 247*

*Museum of Modern Art, New York: 127*

*Paolo Mussat Sartor: 161, 199, 227*

*S.L. Simpson Gallery: 301*

*Gabor Szilasi: 27, 59, 65, 87, 99, 139, 241, 253, 277, 281*

*Yarlow - Salzman Gallery: 52, 53*

Conception graphique

*Pierre E. Roy*

Photocomposition

*Typo Express Inc.*

Photolithographie

*Adcolitho Inc.*

Impression

*Pierre Des Marais Inc.*

©Musée d'art contemporain de Montréal.  
Tous droits réservés

Dépôt légal, 1<sup>er</sup> trimestre 1985  
Bibliothèque nationale du Québec  
ISBN 2-550-11472-8

# LES VINGT ANS DU MUSÉE À TRAVERS SA COLLECTION

*Ce catalogue est publié  
à l'occasion du XX<sup>e</sup> anniversaire  
du Musée d'art contemporain de Montréal  
grâce à la générosité de  
la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal.*

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

1985

# REMERCIEMENTS

La publication de ce premier catalogue des oeuvres de la collection du Musée d'art contemporain, à l'occasion du XX<sup>e</sup> anniversaire de sa fondation, est le résultat du travail acharné et enthousiaste de nombreuses personnes que je tiens à remercier très sincèrement.

Sans l'appui du Conseil d'administration et de la Fondation des Amis du Musée, cette réalisation aurait été utopique. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre plus vive reconnaissance. Je remercie également le Ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts du Canada et les Musées nationaux du Canada. Enfin, c'est grâce à l'inestimable travail de coordination des conservateurs Paulette Gagnon et Pierre Landry que ce catalogue a pu se concrétiser et je les en remercie profondément.

Le directeur,  
ANDRÉ MÉNARD

- 6 **Remerciements**
- 8 **Avant-propos**  
André Ménard
- 11 **Histoire d'une collection:  
de Tàpies à Woodrow**  
Paulette Gagnon
- 17 **Oeuvres et collection  
– quelques résistances**  
Pierre Landry
- 25 **Catalogue**
- 325 **Listes**
- 327 **Directeurs  
Comités d'acquisition**
- 328 **La collection en expositions**
- 330 **La collection en publications**
- 331 **La collection – Répertoire des oeuvres**

*«Ce qui importe, c'est qu'une fenêtre soit ouverte à Montréal sur l'art contemporain et, surtout, qu'à la fenêtre se pressent de jeunes visages avides»*  
Guy Frégault

Forcément éclectique de par l'hétérogénéité des diverses oeuvres qui la constituent, la collection du Musée d'art contemporain de Montréal reflète les vingt ans d'existence du Musée, seule institution du genre au Canada entièrement vouée à la diffusion et à la conservation de l'art contemporain sous tous ses aspects.

1964 – En pleine «Révolution tranquille», le Gouvernement du Québec, répondant à l'appel des artistes et du public, décide de créer à Montréal un Musée d'art contemporain. Geste audacieux pour l'époque, car l'art moderne faisait à peine son entrée sur la scène canadienne; il eût été plus facile de créer un musée d'art moderne, un autre «MOMA», déjà à l'écoute des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

Enthousiastes, les directions successives exposent, achètent, conservent, publient; certains se lassent du jeu de cache-cache avec les tenants des cordons de la bourse, d'autres menacent de fermer les portes! Toutefois, la collection s'enrichit, le Musée sort timidement au dehors des frontières et toussote son existence...

## VINGT ANS APRÈS

Beaucoup s'étonneront de cette collection hétéroclite, sans liens apparents, pauvre à plus d'un titre. Le travail acharné de ses directeurs, évoluant dans des conditions budgétaires, administratives et bureaucratiques dignes d'un Kafka, a permis de mener à bien une entreprise qui leur est grandement due. Oh! bien sûr, les chefs-d'oeuvre sont rares, mais les témoignages de vingt ans d'art sont là pour nous rappeler nos premiers balbutiements artistiques...

Fort heureusement, les dons faits au Musée lui permirent d'acquérir des oeuvres qu'aucun budget n'aurait pu absorber. Je pense ici à la collection Borduas, donnée par les Musées nationaux du Canada ou à la collection Lortie, véritable musée en soi!

Hélas, faute d'espace, le Musée se voit taxé «d'élitisme», sa modeste collection étant reléguée aux oubliettes des réserves! Ses trop rares apparitions empêchent le public de la connaître et favorisent les oublis lors des acquisitions, sans parler des recherches que

tous les étudiants et professeurs durent effectuer à l'aide de diapositives, aucun catalogue ne regroupant les oeuvres!

Pourquoi donc cette détermination a acquérir des oeuvres qui ne seraient de toute évidence jamais montrées? Le problème était à double tranchant: – Ne plus acheter d'oeuvres pour compléter la compréhension de l'histoire de l'art contemporain équivalait à laisser périr le Musée dans sa situation actuelle, puisque l'espace semblait répondre si bien aux besoins – Poursuivre la politique d'acquisition, c'était claironner que l'art nécessite des outils convenables pour être partie intégrante de la fonction sociale et lui permettre de transmettre à tous ses protagonistes nos valeurs culturelles. Cette version l'emporta et permit la mise en chantier d'un nouvel immeuble qui devrait répondre, en partie, aux attentes du public en permettant une rotation de la collection permanente avec des espaces prévus à cet effet.

#### PERSPECTIVES

La collection du Musée représente, à sa manière, les tourments et les exaltations d'une société en proie à de profonds bouleversements. C'est avec vigilance et clairvoyance que la collection doit maintenant entreprendre cette deuxième étape.

Une collection de musée, plus spécifiquement d'art contemporain, constitue la base de toute son action: elle en définit les programmes, les activités et ses capacités de diffusion. Les oeuvres orientent la recherche et leur qualité exige une rigueur dans les politiques d'acquisition qui ne peuvent être que bénéfiques à long terme.

Idéalement, une collection se veut un échantillonnage des oeuvres les plus représentatives d'une époque, d'un mouvement, d'un artiste. Mais la rigueur s'impose, en toutes circonstances, car les fabuleuses collections auxquelles rien ne saurait être ajouté, sinon justement d'avoir été constituées avec clairvoyance, deviennent rapidement un amoncellement d'objets où le manque de rigueur et d'instincts feront cruellement défaut, jusqu'à l'ennui de promenades sans éclats...

Viser l'oeuvre de qualité tout en laissant parler ses instincts réussira pour le moins à réunir

une collection «qui parle», «dialogue» avec le public. Elle aura ainsi atteint l'un des objectifs fondamentaux de son existence: enseigner, faire partager, faire aimer l'art, car, comme le disait si bien Eddy De Wilde, l'ancien directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam, «ce qui est absent d'une collection a moins d'importance que ce qui est inclus. Une vision consistante a davantage de pouvoir de persuasion...»

C'est sans doute cette «consistance» qui vaut à la collection du Musée ses temps forts et ses temps faibles. À l'image de ses fondateurs, le Musée d'art contemporain possède une collection «visionnaire», certes à enrichir mais à tout le moins caractéristique d'une réalité historique que nous ne pouvons ignorer. Il s'agit là d'une stimulation à poursuivre le travail entrepris, le perfectionner et laisser le temps accomplir ses prétentions...

La présente publication se veut un témoignage des vingt ans d'existence du Musée d'art contemporain de Montréal avec l'espoir que cette découverte amène tous les intervenants du Musée à soutenir son action, au moment où de nombreux changements devraient le rapprocher de tous. Je m'en voudrais de passer sous silence l'action infatigable de tous ceux qui contribuèrent à son avènement et à sa reconnaissance en tant que Musée d'art contemporain au Canada et plus particulièrement ceux qui présidèrent à ses destinées. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma plus profonde et amicale admiration.

Le directeur,  
ANDRÉ MÉNARD



## HISTOIRE D'UNE COLLECTION: DE TÂPIES À WOODROW.

Vingt ans se sont écoulés depuis la fondation à Montréal en 1964 d'une institution muséologique entièrement vouée à l'art contemporain. Cette audacieuse entreprise s'est mesurée à la détermination de vouloir constituer une collection d'oeuvres d'art reflétant principalement l'actualité artistique nationale et étrangère et accueillant toutes les tendances contemporaines. On y décèle une confrontation dynamique entre l'art du Québec et étranger et une ouverture à des formes d'expressions multiples.

Le Musée, créé avant tout pour le public, véhicule dès ses débuts la notion de contemporanéité en art. Celle-ci peut nous apparaître floue. Elle varie d'ailleurs selon les individus et les perspectives théoriques. Il est donc préférable, plutôt que de se perdre dans les dédales des jeux de chronologie, de se tourner du côté des contenus et des problématiques artistiques de l'époque.

Que l'itinéraire d'une collection ou d'une quête artistique parte du début du siècle, qu'il s'oriente du côté des travaux des Duchamp, Kandinsky, Malevitch et Mondrian ou bien qu'il se concentre sur des modes d'expression plus récents, ce n'est pas tant la notion de contemporanéité qui assurera son intérêt que l'universalité des oeuvres qui la composent. Malgré l'éclatement des valeurs et des genres, malgré la dissémination des expériences artistiques et la difficulté, voire l'impossibilité, des catégorisations théoriques, la compréhension de la recherche actuelle ou récente ne saurait se confiner dans les formes artistiques bien établies. Il faut parfois, pour respecter le cours de l'histoire, sortir des sentiers battus de la représentation graphique et picturale et s'aventurer dans les terres farouches des nouvelles expressions.

C'est en ces termes que se posent le défi et la difficulté de mettre sur pied une collection nationale d'art contemporain.

Jean Duvignaud, sociologue de l'art, affirme que «la cohésion interne d'une oeuvre d'art, qui paraît nécessaire pour justifier le rattachement des formes imaginaires à des modèles généraux et établir un lien entre le style d'une oeuvre et une vision du monde, est plus problématique qu'évidente»<sup>(1)</sup>. L'art étant lié à l'expression directe et synthétique des transformations humaines, cela renverse bien des valeurs que l'on croyait sûres à jamais. Le public désorienté se pose des questions car l'artiste contemporain ne recourt pas nécessairement aux matériaux et aux techniques traditionnels, auxquels il n'a pas été obligatoirement formé et dont la maîtrise, en l'occurrence, ne lui est guère essentielle.

Ainsi, selon Fred Forest, l'art contemporain a subi ces dernières années une mutation très nette qui l'a déplacé de la composante «esthétique» vers la composante «morale». Dans cette évolution, plus que d'une révolution formelle, il s'agit surtout d'une transformation qui affecte l'attitude de l'artiste dans ses rapports avec le monde, avec son milieu...<sup>(2)</sup> Les références analytiques traditionnelles n'ont ainsi, bien souvent, plus aucune sorte d'efficacité pour en faciliter l'approche.

Il faut donc, aujourd'hui, pour qu'une collection respecte cette tendance à l'éclectisme de l'art moderne en quantité et en qualité, épouser presque tout le siècle. Il paraît en effet nécessaire de repousser les limites chronologiques de l'art contemporain jusqu'à l'année 1900 pour en éclairer davantage les multiples révolutions.

Ne prétendant pas à l'exhaustivité, le Musée a choisi d'illustrer quelques périodes clés de l'histoire de l'art. Dès sa fondation, sa politique d'acquisitions a d'abord été limitée à l'art depuis les années quarante. Au cours des trois dernières années cependant, cette orientation s'est transformée pour porter plus spécifiquement sur l'art des années soixante à nos jours.

La collection du Musée d'art contemporain s'articule autour de deux propositions fondamentales: la conservation de l'oeuvre d'art d'une part et, d'autre part, la diffusion. Au chapitre de la conservation, les tâches dévolues au musée sont celles de l'acquisition des oeuvres, de leur préservation, de l'inventaire, de la classification, du catalogage et de la restauration. En ce qui

(1) Duvignaud, Jean, *Sociologie de l'art*, P.U.F. Paris, 1967, p. 25.

(2) Forest, Fred, *Art sociologique, vidéo*, collection 10-18, 1977, p. 31-32.

concerne la diffusion, le musée se pose en lieu de réflexion où la recherche, la mise sur pied des expositions, l'éducation, les publications et l'animation sont indispensables.

Outre ces fonctions muséologiques traditionnelles, il incombe au Musée d'art contemporain, de par sa définition, de stimuler et de provoquer la créativité en privilégiant des échanges dynamiques et constants entre les créateurs et le public. Cette vocation à caractère didactique s'inscrit dans la volonté d'informer le visiteur sur toutes les orientations esthétiques de l'art actuel en plus d'élargir et de clarifier la relation entre celui-ci et l'oeuvre d'art. «Pour se différencier, avoir son «réseau» propre, un musée peut privilégier l'une de ses fonctions, mais il peut, et c'est le défi auquel il est aujourd'hui confronté, négliger totalement les autres. Par ailleurs, la réalisation de chacune de ces fonctions met le musée en relation directe avec des milieux ou des publics différents»<sup>(3)</sup>. Le Musée d'art contemporain avait initialement une double vocation, celle de constituer une collection d'oeuvres d'art contemporaines et de la diffuser. À partir de 1973, le Musée s'engage peu à peu également dans le domaine de la conservation, sensible aux problèmes majeurs qui commencent à surgir à cette époque en relation avec sa jeune collection. Déjà certaines oeuvres ont du mal à supporter le poids des ans. La détérioration de beaucoup d'oeuvres contemporaines est évidemment reliée à la technique et aux matériaux utilisés. Grâce aux études scientifiques en ce domaine, on se rend à l'évidence que c'est dans leur structure matérielle même que se trouvent les causes de leur détérioration. Et comme l'état original de la surface d'une oeuvre contemporaine est essentielle à sa perception esthétique, il a fallu agir.

La fonction de conservation est donc prioritaire et étroitement liée à la vocation de diffusion du musée. Dès l'élaboration de son rôle et de ses objectifs, le Musée acquiert au mois de décembre 1964 ses premières oeuvres: *Vellut Granate* (1963) d'Antoni Tàpies en est le premier exemple tandis que l'oeuvre *Parrot Fashion* (1984) de Bill Woodrow est acquise vingt ans plus tard.

12

La naissance du Musée d'art contemporain est un événement majeur des années '60 au Québec et s'inscrit dans une politique de développement collectif promulgué par le Ministère des Affaires culturelles depuis 1961 en voulant favoriser les créateurs et leur offrir les meilleures conditions propres à leur épanouissement. Sa fondation est l'aboutissement d'une évolution culturelle fondamentale du Québec depuis 1940 et répond donc aux problèmes spécifiques posés par le milieu artistique dans lequel il s'inscrit et tels que définis dans le Livre blanc de 1965. Jalon important de l'histoire de l'art au Québec, le Musée constitue à cette époque le prolongement concret et la reconnaissance d'un mouvement amorcé, au début des années quarante, par les artistes québécois Borduas et Pellan principalement, ce qui engendre des mutations importantes au sein de la société, la fonction esthétique façonnant, dans une certaine mesure, la réalité sociale.

Fondé le 4 juin 1964, le Musée est ouvert au public le 19 mars 1965 avec une première exposition d'envergure internationale portant sur Rouault et présentée dans les locaux temporaires à la Place Ville-Marie. L'inauguration officielle, au Château Dufresne, situé à l'angle de la rue Sherbrooke et du boulevard Pie IX, a lieu le 12 juillet 1965 lors de l'ouverture de l'exposition *Artistes de Montréal*. Au même moment, se déroule un important symposium international de sculpture dans les jardins du Château Dufresne, une heureuse initiative qui se répète au cours des années suivantes à Montréal et à Québec. Le Musée emménage par la suite dans des locaux plus adéquats. En 1968, le gouvernement du Québec se porte acquéreur de la Galerie internationale, érigée pour l'Expo '67, à la Cité du Havre, et devenue aujourd'hui trop exigüe. La Place des Arts abritera les nouveaux locaux du Musée d'art contemporain de Montréal dont l'ouverture est prévue pour 1987. En vingt ans, le musée a connu cinq directeurs en poste et un directeur par intérim durant 21 mois. Guy Robert n'ayant assumé la direction que pendant les deux premières années, c'est en quelque sorte les directions de Gilles Hénault, Fernande St-Martin, Louise Letocha et André Ménard qui donnent à la collection leurs orientations. Dès la première année de

(3) Fournier, Marcel, Les trois âges du Musée. «La place du musée dans la société contemporaine» in *Musée*, La S.M.Q. vol. 7, no 3, automne 1984, p. 5.

la fondation, la collection, constituée par l'entremise de la commission consultative des Musées du Québec puis d'un comité consultatif d'acquisition, regroupe les différentes disciplines de l'art et les principales étapes de l'art contemporain. Le mandat de ce comité est de conseiller le personnel du Musée dans l'acquisition d'oeuvres d'art sous forme d'achat ou de don. Il vise à réunir des oeuvres de qualité et significatives pour la compréhension et l'interprétation de l'art contemporain québécois, canadien et étranger et en garantit la valeur estimée et la qualité.

Sous forme d'achats ou de dons, les oeuvres de la collection ont été choisies dans la période s'échelonnant du début du siècle jusqu'à nos jours, mais la majeure partie couvre principalement celle depuis 1940 aussi bien au Québec, au Canada qu'à l'étranger. Le premier catalogue du Musée, «Collections», publié en janvier 1966, illustre 92 oeuvres de la collection, soit le tiers de cette collection à l'époque. Aujourd'hui, le répertoire compte près de 2,700 pièces dans différentes disciplines et couvre les principales étapes de l'art contemporain. À titre d'exemple: les dessins les plus anciens de ce répertoire furent acquis en 1977: un fusain sur papier de 1894 d'Ozias Leduc et une *Tête de femme*, de 1899, d'Aurèle de Foy Suzor-Côté, tandis que l'oeuvre la plus ancienne de la collection est l'un des quatre *Bourgeois de Calais* de 1890 d'Auguste Rodin légué au Musée par le Dr. Max Stern, collectionneur et marchand d'oeuvres d'art.

À ses débuts, la collection a été fortement enrichie par les dons d'artistes, de collectionneurs, de galeries d'art, d'associations, de compagnies, de groupes ou de fondations. En mai 1966, des hommes d'affaires et professionnels fondent l'association «les Amis du Musée d'art contemporain de Montréal» afin d'apporter une aide financière au musée. Cette association disparaît au début des années 70 et est relancée en 1982. À ce jour, plus de 350 oeuvres ont été acquises sous forme de dons au Musée d'art contemporain de Montréal et les deux tiers de ces oeuvres sont québécoises. Deux moments très importants ont marqué la constitution de la collection: en 1971, le Musée s'est porté acquéreur de la collection Lortie composée d'oeuvres notoires d'artistes québécois, en particulier des années soixante (105 oeuvres ont été ainsi acquises), puis, en 1973, un don des Musées Nationaux du Canada a permis de former le fonds le plus important des oeuvres du peintre Paul-Émile Borduas (75 oeuvres) en plus des archives parmi lesquelles se trouvent un nombre important de documents originaux conservés par l'artiste. Parmi les oeuvres de cette donation, mentionnons *L'Écossais redécouvrant l'Amérique* (1946), les *Carnavals des objets délaissés* (1949), *Pâques* (1954), un grand nombre d'huiles des années 1958-1959, période de créativité intense, quatre aquarelles de 1954 et vingt-et-un dessins à l'encre effectués pendant son séjour à Paris de 1955-1960. Les documents et manuscrits de l'artiste constituent un élément précieux pour l'étude de la collection tout en créant un lien étroit avec les oeuvres. Élément d'une grande valeur, ils fournissent sur l'artiste et sur les oeuvres des indications que l'on ne peut trouver nulle part ailleurs. Ils sont en outre un outil précieux de travail concernant l'étude des oeuvres historiques québécoises. L'ensemble des oeuvres du peintre conservées par le Musée couvre une production artistique de vingt six ans soit la période de 1934 à 1960. *Nature morte aux fleurs* réalisée en 1934 et *Coin du banc* en 1938 sont les tableaux les plus anciens de la collection Borduas du Musée. Toutes les phases de l'évolution de son oeuvre à partir des années quarante sont largement illustrées. La collection Borduas regroupe ainsi cent quatre oeuvres, dont une sculpture, six gouaches, sept aquarelles, vingt six dessins et soixante-quatre huiles, acquises successivement depuis 1965. Elle constitue l'un des plus précieux bijoux de l'art québécois contemporain.

D'autres oeuvres offertes au Musée ont contribué à la diffusion et à la promotion de l'art contemporain du Québec et de l'étranger. Parmi les principales donations, soulignons celles de la sculpture *La joute* (1979) de Jean-Paul Riopelle, le *Portrait au visage rose et bleu* d'Henri Matisse, *Apparat d'une danse* (1960) de Jean Arp, des oeuvres de Buffet, Soto, Vasarely, Warhol ou des québécois, Gagnon, Roussil, Scott, Trudeau, Vaillancourt... Conscient des lacunes de la collection dues surtout aux contraintes budgétaires, le Musée a toujours compté sur la générosité des donateurs afin de rendre accessible au public le plus grand nombre d'oeuvres de qualité.

La collection présente un échantillonnage relativement diversifié des principales tendances de l'art contemporain des années cinquante, soixante et soixante dix. L'art québécois y est évidemment omniprésent. Outre quelques nécessaires repères historiques plus anciens, la présente exposition insiste surtout sur des oeuvres des deux dernières décennies.

À travers un choix restreint de quelque 163 oeuvres réalisées par 153 artistes différents, les moments importants de la collection sont mis sur la sellette. À titre d'exemple, si nous avons choisi des oeuvres automatistes de Borduas, de Ferron, de Gauvreau ou de Mousseau, c'est qu'elles sont l'illustration indiscutable d'un moment capital de notre histoire de l'art. Si nous avons choisi également de montrer une oeuvre de Kiopini et une autre de Van Halm, c'est qu'il y a là la démonstration d'un phénomène de théâtralité picturale qui a son importance au même titre que les travaux d'un Rainer sont exemplaires de la présence du corps humain dans l'art de notre temps. De plus, l'exposition se veut un éventail d'oeuvres choisies parmi des disciplines diverses telles que la peinture, la sculpture, les installations, les oeuvres sur papier, la photographie et la vidéo.

Il va sans dire que nous n'avons pas voulu réduire l'ampleur et l'hétérogénéité des pièces présentées à un schéma simpliste. L'art européen et surtout américain notamment ont eu une influence notoire sur l'art québécois. L'abstraction lyrique européenne ou encore le pop, le minimaliste ou l'expressionnisme abstrait américains ont considérablement marqué l'art québécois.

D'une manière significative, les oeuvres de Pellan, de Borduas et de Riopelle contribuent fortement à l'évolution de la peinture québécoise depuis le début des années quarante jusqu'aux années soixante. *Mascarade* (1942) de Pellan, *Composition* (1950) de Riopelle et *Le facteur ailé de la falaise* (c. 1947) de Borduas sont parmi les meilleurs exemples des recherches de ces pionniers. À ce titre, le charme d'une oeuvre surréelle comme *Calcul solaire no 2* de Jean Dallaire nous donne l'exemple d'une vision personnelle hautement originale au sein de l'art québécois. De plus, le tachisme, l'Abstraction lyrique, la peinture informelle et l'action painting sont des mouvements qui engendrent au Québec une libération de la tradition de la peinture académique. Qu'il s'agisse des Automatistes, des premiers Plasticiens (Jauran, Belzile, Jérôme et Toupin), de leurs successeurs plus formalistes (Molinari et Tousignant), il y a là des phénomènes picturaux qui proposent une recherche de la forme, de la couleur et de l'espace plastiques jamais entreprise ici avant eux. Enfin les travaux des Charles Gagnon, Jean McEwen, Irène Whittome, Betty Goodwin, Luc Béland, Geneviève Cadieux, Sylvain Cousineau, Michael Jolliffe, Raymond Lavoie, Richard Mill, Léopold Plotek et Louise Robert, pour ne nommer que ceux-là, témoignent des tendances les plus actuelles de la créativité québécoise.

Les représentants de la gravure québécoise sont nombreux et se regroupent sous diverses tendances. Albert Dumouchel fait figure de pionnier. Les possibilités de la gravure sont multiples et celle-ci a connu son coup d'envoi avec le surréalisme. Les recherches esthétiques diversifiées des années soixante et soixante-dix mènent à la création d'oeuvres nouvelles marquées au début par l'abstraction lyrique et enfin par l'art géométrique et optique. Une imagerie figurative se dessine au milieu des années soixante, imagerie fortement influencée par Dumouchel. Les années soixante-dix sont aussi marquées par la gravure gestuelle, conceptuelle, la gravure à l'ordinateur, celle qui implique une tridimensionnalité et enfin celle qui utilise les multiples médias. Depuis sa fondation, le musée a acheté de nombreuses gravures, car il était souvent trop difficile de se procurer les oeuvres dans les autres techniques à cause du prix trop élevé. Il est surprenant de constater que dès 1965, la commission consultative des Musées achète des gravures en si grand nombre, surtout à un moment où le marché de la peinture était abordable. Pour un musée si jeune, il se devait de mettre l'accent sur l'achat d'oeuvres considérées comme majeures. Cet engouement pour la gravure persista durant une dizaine d'années, ce qui explique la prédominance d'oeuvres gravées sur les autres disciplines de l'art dans la collection.

La sculpture, à l'instar de la gravure au Québec, est très prolifique au cours des années

soixante: sculpture organique, de conception lyrique, géométrique, cinétique et sculpture métaphorique et figurative dans divers matériaux. De moins en moins traditionnelle, elle évolue dans les années soixante-dix vers des oeuvres conceptuelles, minimalistes, post-minimalistes, environnementales et vers les installations. Michel Goulet, Claude Mongrain, Gilles Mihalcean, Roland Poulin, Henry Saxe sont parmi les principaux représentants du Québec. La sculpture canadienne est assez faiblement illustrée dans la collection. Le volet canadien tout entier est négligé à l'exception d'un Jack Bush dont on compte plusieurs oeuvres. L'explication serait peut-être liée à l'importance que prit l'art contemporain au Québec dès le début des années soixante par rapport au reste du Canada alors que le Québec faisait figure, à l'époque, de pionnier. Scène artistique des plus animées alors que ni les villes de Toronto et de Vancouver ne s'étaient encore manifestées sur ce plan, Montréal présentait l'allure d'une capitale des arts.

Le profit de la collection a nécessité pendant certaines années une accentuation de la présentation de l'art québécois et de l'art international. En 1970, il n'y a pas à proprement dit de budget d'acquisition car le montant alloué aux achats d'oeuvres d'art de cette année-là dessert les Concours Artistiques du Québec. Puis, le musée engage les budgets des trois années suivantes au paiement de la collection Lortie. Les années 78-79 ont mis l'accent sur l'art québécois en y consacrant plus des 4/5 de son budget. En posant ce geste, on dénote une volonté de rétablir une priorité à l'art québécois par rapport à l'art international et de le valoriser dans son propre milieu. Regardons les années 1976 et 1977 où l'importance était accordée à l'art international tandis que l'art québécois se contentait d'un peu plus d'un quart du budget et des deux cinquièmes pour l'année suivante. Depuis les années quatre-vingt, le désir de faire valoir proportionnellement l'art québécois et étranger auprès de la collectivité contribue à maintenir l'équilibre de la répartition dans les acquisitions.

Nous ne pouvons envisager de comprendre l'art québécois sans faire référence à l'art international et à l'Histoire. Dans cet ordre d'idée, une eau-forte réalisée en 1914 par Picasso illustre bien la période cubiste si fondamentale à l'art de notre époque; un dessin (1918) de Klee et un collage (1912-13) de Marinetti marquent la trajectoire picturale des années vingt. Jusqu'en 1979 et 1980, le Musée possédait peu d'oeuvres de la période moderne. Ces années ont été particulièrement fastes pour la constitution d'un fonds dans le domaine de l'art constructiviste russe. Parmi ces oeuvres, quelques-unes dominent l'ensemble: ce sont celles de Rodchenko, Lissitzky, Chasnik et Popova.

Les tendances les mieux représentées en art international sont l'abstraction lyrique de l'école de Paris (Soulages, Dubuffet, etc.), l'expressionnisme abstrait de l'école de New York (Hoffman), l'abstraction géométrique (Albers), l'abstraction post-picturale (Olitski et Poons), le Pop art (Dine, Lichtenstein, Rauschenberg), le minimalisme (Carl Andre) et l'art conceptuel (Buren, Bochner, Oppenheim, Le Va et Rainer). L'arte povera est représenté par Kounellis, Merz et Paolini tandis que la sculpture anglaise actuelle l'est par Woodrow et Cragg.

Depuis 1978, le Musée s'intéresse à la photographie et collectionne d'abord des oeuvres de pionniers du début du siècle. En s'affirmant comme forme authentique de l'art contemporain, cet ensemble d'oeuvres tant internationales que locales confère à cette discipline une importance qu'on ne saurait négliger dans la collection que ce soit la photographie conçue comme une recherche esthétique, la photographie documentaire ou autre.

Les oeuvres vidéo font également partie de la collection du Musée. Elles ont commencé à être acquises en 1979. Le Musée s'est efforcé de bâtir ce secteur de sa collection avec des oeuvres créées au début des années soixante-dix jusqu'à nos jours. Cette discipline et celles de la sculpture et de l'installation méritent une place plus importante.

En général, les pièces représentatives de chacune des époques sont peu nombreuses mais bien choisies. Le rayonnement de cette collection est limité certes mais tout de même illustratif d'une époque précise de l'art contemporain, celle qui a le plus de rapport avec l'art du Québec. Là

réside sans hésitation la qualité de cette collection d'avoir échafaudé, autour d'un art local, les sources d'une part et les références de l'autre. Les oeuvres portent témoignage et, comme le dit Bernard Ceysson, les artistes n'hésitent pas, depuis quelques années, depuis surtout la vague des sciences humaines, à étayer l'oeuvre par une argumentation scientifique, philosophique et surtout politique, que l'art est une vérité, que l'oeuvre forte et décisive accepte la multiplicité des interprétations qui assure sa survie et confirme, ce faisant, l'impossibilité d'une appréhension qui l'expliquerait. <sup>(4)</sup>.

Les vingt ans d'une collection s'adressent à la relation du visiteur face à l'oeuvre d'art en proposant des juxtapositions et des confrontations. Cette exposition donne un portrait de certains moments de la collection par la mise en situation d'oeuvres qui formulent des oppositions de concepts ou qui provoquent des rapprochements.

Le contenu de la collection ne se veut pas un amassage, une accumulation d'objets hétéroclites ou d'événements, peu importe, mais suggère implicitement un ensemble d'oeuvres colligées, constituées de différents points d'intérêt et représentatives de la création artistique dans un temps donné, à la croisée du passé et de l'avenir. Le Musée sert de cadre à l'artiste et à l'oeuvre d'art et inversement celle-ci peut définir la structure en termes social, politique etc, par une démarche conceptuelle et parfois même par un iconoclasme qui représente une critique de la notion d'oeuvres d'art.

Comme il est souvent mentionné, le Musée préserve et classe, mais de par sa contemporanéité, il est ouvert au questionnement et au défi. Conscient de son rôle historique, il favorise l'étude et l'interprétation culturelle. Cette exposition propose ainsi des jalons à l'état encore brut dont chacun des particularismes feraient et feront l'objet de recherches et d'expositions éminemment plus détaillées.

PAULETTE GAGNON  
Conservatrice  
Responsable de la Collection  
permanente

(4) Ceysson, Bernard, «Le commentaire au défi», in *Viallat*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982, page 6-7.

## OEUVRES ET COLLECTION – QUELQUES RÉSISTANCES.

On l'a souvent dit: les deux dernières décennies, celles-là même durant lesquelles s'est constituée la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, ont avant tout été marquées d'une volonté d'«effritement» de l'objet esthétique et de dispersion-hybridation des pratiques. Décloisonné, hors-catégories et, dans certains cas, farouchement critique à l'égard du système établi, cet art n'en aura pas moins été présenté au musée. Mieux: il y aura même été collectionné. (Faut-il pour autant y voir une «défaite», la critique des institutions s'avérant parfois d'autant plus efficace qu'elle sait opérer sur le terrain même qu'elle entend secouer...) S'impose donc une réflexion sur ce qui s'est joué et se joue encore, depuis cette entrée au musée, entre l'oeuvre et l'institution, voire même entre l'oeuvre et la collection – forme d'accès définitif au musée.

Ce texte a tout d'abord pour objet de situer l'importance, au sein de l'entreprise muséologique, de la notion de collection. On voudrait ainsi, du même coup, pointer les contradictions (le terme n'est pas forcément péjoratif...) soulevées par la présence de celle-ci dans le contexte spécifique d'un musée d'art contemporain. D'autre part, on se propose de commenter quelques oeuvres dont la structure, de par les mécanismes ou stratégies qui s'y déploient, s'oppose à l'action partiellement «récupératrice» de la collection. Cette action n'est évidemment pas exclusive à la collection de musée. Toutefois, et en raison du caractère institutionnel du lieu, ce phénomène prend ici un relief particulier, susceptible d'éclairer certains dispositifs de «mise en ordre» opérant dans l'ensemble de l'appareil culturel.

\* \*

On connaît l'importance des notions de création et d'expérimentation dans la définition des rôles du musée d'art contemporain. On les réitère volontiers, et de plusieurs tribunes différentes, pour bien souligner le caractère particulier d'un tel musée, institution dont la vocation spécifique, axée sur l'art actuel, semble interférer avec l'essentiel des fonctions et composantes du lieu historiquement dénommé «musée».

La création des premiers musées européens, et ce dès avant la Révolution, repose en grande partie sur la réorientation, en milieu municipal ou universitaire, d'anciennes collections privées pour la plupart obtenues sous forme de legs. Certains courants de pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle, animés d'une volonté de connaissance, entendent voir ces collections utilisées à des fins d'éducation populaire et artistique. La Révolution accentue ce mouvement par la confiscation des collections de l'Ancien régime. S'ensuit la création des premiers musées d'état, dont l'établissement s'accompagne de mesures visant à promouvoir la conservation de ces collections et le contrôle de leurs modes de diffusion. On semble souhaiter une gestion réfléchie (ou du moins contrôlée légalement) tant des collections que du lieu qui les accueille, contenant et contenu entretenant alors un rapport d'équivalence à peu près parfaite.

Quelque deux siècles plus tard, on s'entend toujours pour définir les principales fonctions du musée comme étant «1) l'acquisition-conservation des oeuvres, 2) la diffusion des oeuvres et 3) la production de connaissances»<sup>(1)</sup>, l'ensemble de ces trois termes ayant un rapport étroit avec la notion centrale de collection.

Toutefois, et malgré cette permanence des éléments, valeurs ou principes qui ont façonné le projet muséologique à son origine, il faut également reconnaître l'existence de variations quant à l'importance relative occupée par chacun de ces termes. Ainsi souligne-t-on «que les modalités de réalisation de ces fonctions, leur articulation, varient souvent d'une période à une autre, d'une société à une autre, voire d'une institution muséologique à une autre.»<sup>(2)</sup> Nous y reviendrons plus loin.

\* \*

(1) Fournier, M., «Les trois âges du musée – La place du musée dans la société contemporaine», in *Musées*, S.M.Q., vol. 7, no 3, automne 1984, p. 3.

(2) Idem, p. 3-4.

La collection d'art contemporain, dans le contexte muséologique dont il est ici question, présente certains traits fondamentaux qui malgré leur caractère d'évidence n'en demandent pas moins d'être soulignés:

- Une telle collection est davantage «ouverte» qu'un regroupement d'objets plus anciens. En effet, si on peut la supposer fermée à une de ses extrémités (celle formée de ses oeuvres les plus anciennes), elle n'en continue pas moins à se constituer à partir d'oeuvres le plus souvent très récentes. Si le conservateur (et l'artiste, pour peu que la question l'intéresse) a quelque idée de la nature du corpus auquel ces nouvelles oeuvres sont intégrées, il ignore par ailleurs totalement l'allure future de ce même corpus. Au fur et à mesure de l'évolution de la collection, l'importance relative de chaque oeuvre pourra varier sensiblement. Idéalement, cela ne devrait pas être. Mais on connaît les aléas du goût, et même ceux de la raison critique, dans le processus de fabrication de l'Histoire.
- L'oeuvre intégrée à la collection est susceptible de se retrouver dans une multitude de contextes: accrochages d'oeuvres récemment acquises, expositions conçues en fonction des nationalités, des techniques, d'un thème particulier, des intentions critiques de l'oeuvre, de la génération à laquelle l'artiste appartient, etc. On se trouve ici devant la question de la «mise en ordre» des collections. Les collections antérieures aux premiers musées officiels et dont ceux-ci, à l'origine, dépendent au moins en partie, répondaient rarement à quelque principe d'organisation systématique. Sans ordre apparent, leur composition traduisait avant tout quelque engouement ou «passion libre» pour les objets, voire pour l'activité même de collection. En témoigne, entre autres, le «cabinet d'amateur» (ou «cabinet de curiosités»), lieu aux allures de véritable capharnaüm dont la vogue s'est répandue au XVIIe siècle surtout en Europe du Nord. On peut supposer que ce goût des rapprochements «audacieux» ne cédera pas totalement aux tendances plus rationnelles des Lumières et que l'entreprise muséologique, malgré son statut institutionnel, hésitera elle aussi (et encore aujourd'hui) entre l'ordre et le vertige.
- Et surtout: la collection d'art contemporain, comme en fait toute collection, regroupe avant tout des «objets». Peu importe qu'il s'agisse de vidéos, d'installations ou de pratiques autrement «immatérielles» ou fragmentées, le travail d'identification, de classification et de conservation-restauration opéré sur chaque oeuvre a comme conséquence première d'en accentuer le caractère d'objet.

\*            \*

L'apparition, dans l'histoire de la muséologie, d'institutions consacrées à l'art contemporain accentue une composante jusqu'alors secondaire ou tout bonnement ignorée: le présent, dont la nature même, on l'a souligné plus haut, contredit l'essentiel des activités d'acquisition-conservation du musée. On comprend que la collection, dans un tel contexte, puisse sembler anachronique et faire figure de «ralentissement». Ce ralentissement est au moins double: concrètement, il se crée à même l'accumulation d'oeuvres dont la présence nécessite toute une dépense (dans tous les sens du terme); plus théoriquement, il découle d'un travail d'(e) (s)élection dont les conséquences – l'intégration d'oeuvres à une collection – s'avèrent d'autant plus délicates qu'il s'agit de pièces récentes par ailleurs soumises à un processus souvent perçu comme réducteur. Il y aurait perte du contexte originel et, conséquemment, neutralisation partielle d'une certaine «essence» de l'oeuvre. Il s'agit là d'une question épineuse (d'un faux problème diront certains) qui rejoint celle, plus générale, de l'accession de toute oeuvre à un «environnement» public – donc ouvert à plus d'un discours et, déjà, à la possibilité d'une insertion dans l'Histoire.

\*            \*

La contestation du musée – contestation dont on peut supposer qu'elle s'adresse en grande partie aux activités entourant ses collections <sup>(3)</sup> – n'est pas un phénomène nouveau. Entrevue dès l'origine du musée, elle s'est parfois trouvée devancée par une collaboration entre artistes et gestionnaires, ces deux rôles ayant à l'occasion été fusionnés <sup>(4)</sup>. On semble très tôt conscient des effets provoqués par ces regroupements d'oeuvres pour la plupart étrangères les unes aux autres – effets qu'on aura par ailleurs cherché à orienter de différentes façons et à des fins diverses <sup>(5)</sup>.

Cette prise en considération, par le musée mais surtout par les artistes eux-mêmes, des modalités d'insertion et de diffusion du travail artistique s'est nettement intensifiée au cours du présent siècle. A des degrés différents, plusieurs oeuvres des cent dernières années se sont élaborées autour de mécanismes dont les effets et la fonction critique constituent une résistance plus ou moins avouée aux formes traditionnelles d'intégration de l'oeuvre aux structures muséologiques. Malgré l'apparente diversité des cas à l'appui de ce phénomène, une constance se dégage de l'ensemble – constance dont la présence se vérifie aux nombreuses remises en question de la notion d'objet effectuées depuis la fin du siècle dernier.

Avec la rupture impressionniste (et davantage depuis Duchamp et Dada) se fait jour – ou du moins s'explicité – une démarche réflexive portant sur la nature même de l'objet esthétique, démarche dont le moteur véritable se situe au niveau de l'attention désormais accrue portée aux processus à la fois conceptuels et sensibles à partir desquels s'élabore le travail plastique. L'oeuvre tend de la sorte à signifier un certain déroulement, et ce dès lors qu'y sont mis en relief les traces ou mécanismes de sa conception-réalisation. Non plus simplement conçue en vue de son achèvement dans et par l'objet, elle donne également à voir un certain «travail» qui s'affirme au même titre que ce qu'il contribue à façonner. Devenu élément constituant, le processus ainsi reconnu tend à relativiser ce statut d'objet achevé imposé à l'oeuvre dès que s'amorce sa diffusion – et davantage lorsqu'intervient l'activité de conservation.

Plusieurs pratiques, mouvements et idéologies ont tout au long du siècle souscrit à cet esprit <sup>(6)</sup>. Le passage à l'abstraction, par sa valorisation des composantes essentielles au travail peint, sera la conséquence première de cette attention portée aux processus, phénomène qui ultimement et dans un contexte tout autre (le début des années soixante) s'élargira pour se traduire en une série de pratiques dont l'objet principal consiste à dévoiler les modes de fonctionnement de l'oeuvre au sein de l'appareil culturel.

(3) Voir Buren, D., «Fonction du musée» (*L'ARC*, no 63, 1975, p. 73-75), pour l'importance accordée par l'artiste, dans sa critique du musée, au travail de conservation et de «rassemblement» effectué par l'institution.

(4) Ainsi Hubert Robert, nommé garde des tableaux du roi, participe à la fois aux projets d'aménagement du Louvre en musée, sous l'Ancien régime, et à la gestion de la nouvelle institution, exercée par le biais de commissions et de conservatoires, sous le gouvernement révolutionnaire. Le titre d'un de ses tableaux présenté au Salon de 1796 est à cet égard révélateur: «Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local».

(5) À preuve cette controverse qui, dès les premières années du Louvre, a entouré la disposition des oeuvres dans la Grande galerie. La commission du Museum entendait privilégier une disposition «libre», sans doute jugée plus propice à l'appréciation d'objets de nature artistique: «L'aménagement que nous avons adopté est celui d'un parterre de fleurs variées à l'infini. Si par une disposition différente nous avons montré l'esprit de l'art dans son enfance, dans son accroissement et dans sa dernière période... nous aurions pu contenter quelques érudits, mais nous aurions craint le reproche bien fondé... d'avoir mis des entraves aux études des jeunes élèves.» Insatisfaits, le public et la presse exigent une présentation plus ordonnée, analogue à celle déjà adoptée pour la galerie du Belvédère à Vienne – présentation pourtant fermement critiquée en raison, précisément, de son classement «logique» des oeuvres... Voir Bazin, G., *Le temps des musées*, Desoer, Liège, 1967, chap. 9.

(6) Mentionnons, entre autre, l'idéologie productiviste russe, qui très tôt a su percevoir le caractère déterminant de cette dimension – et d'autant plus que celle-ci constituait une légitimation du projet de société alors poursuivi:

«En considérant l'art comme un processus et en appelant oeuvre d'art (selon la terminologie ancienne) tout produit fabriqué, qu'il s'agisse d'un «objet» ou d'un «appareillage» – nous plaçons notre argument théorique sur une base typiquement productiviste, car la notion de production est processuelle. L'essence de la production réside dans le moment processuel de fabrication de l'objet. [...] Il en découle que l'artiste-productiviste doit informer dans la production avant tout les moments processuels, si l'on prend de plus en considération ce qui a été dit sur la tendance générale de la production actuelle à ruiner en nous l'idée formelle de l'objet.»

(Taraboukine, N., «Du chevalier à la machine» (1923), essai repris dans *Le dernier tableau*, Éditions Champ Libre, Paris, 1972, p. 64-65).

Un point de vue analogue est à nouveau formulé quelques quarante ans plus tard, soit aux premiers instants d'une période commodément qualifiée de «dématérialisatrice»:

«Les coups portés contre l'art ne visent en fait que deux de ses aspects, l'image et l'oeuvre. Mais l'art ne s'y résout pas tout entier, et sa tâche subsiste. L'oeuvre n'est plus un en-soi; elle est le terme d'un certain processus qui peut, dans l'optique rétrospective du visiteur de galerie, s'appeler création artistique. Mais ce n'est pas le produit, c'est le processus qui compte seul.»

(Klein, R., «Notes sur la fin de l'image» (1962), essai repris dans *La forme et l'intelligible*, B.S.H., Gallimard, 1970, p. 379).

Les quelques oeuvres qu'on voudrait ici commenter se rattachent ou prolongent l'esprit de cette dernière période. A des degrés différents, elles s'articulent autour de dispositifs dont les effets principaux constituent une critique des mécanismes plus ou moins «isolationnistes» inhérents aux structures muséologiques. Ces oeuvres sont ici regroupées selon deux tendances: 1) le recours au texte, induit ou interne à l'oeuvre, en tant que catalyseur ou «phrase réflexive» (Lyotard); 2) la disparition ou distanciation de l'original comme critique des dispositifs dont dépend la valeur de l'oeuvre.

\* \*

Mettre l'accent sur le processus implique que l'on reconnaisse l'importance du facteur temps comme composante de l'oeuvre – temps dont la modernité aura par ailleurs fait sentir la complexité de son ancrage dans le visuel; temps pluriel et quelque peu confus (c'est le mystère de l'oeuvre...), qui ne serait d'aucune façon réductible au déroulement linéaire de l'activité de lecture. L'oeuvre serait de l'ordre du «voir», et par là nullement compatible avec quelque volonté de structuration linguistique. Or il se peut qu'un tel point de vue, dans sa défense exclusive et radicale du «sensible», ait en quelque sorte induit un retour du (au) texte. Il est significatif que les premières oeuvres à s'approprier le langage en tant qu'instrument critique – on pense ici surtout à Kosuth – se soient posées en réaction contre les abus du formalisme greenbergien. Non pas vraiment négatrices de ce dernier, elles auront surtout voulu accroître (ou expliciter davantage) la portée du travail critique d'un Pollock ou d'un Stella. Par extension, on pourrait supposer que cette volonté d'étendre la critique à un contexte élargi ait notamment été motivée par le souci de préserver l'intégrité de l'oeuvre au-delà du milieu protégé de sa réalisation.

L'album *D'une impression l'autre*<sup>(7)</sup>, de Daniel Buren, débute par un texte de l'artiste où celui-ci explique ses intentions. Il s'agit d'une attitude courante chez Buren, la plupart de ses travaux s'accompagnant de textes presque toujours écrits après la conception-réalisation de l'oeuvre. Cette postériorité de l'écriture est révélatrice d'un fait maintes fois réitéré par l'artiste: son intérêt premier concerne le «visuel». S'inscrivant après coup, ces textes s'élaborent à partir des «effets» et réflexions provoqués chez l'artiste par son propre travail. Qu'en est-il, d'autre part, de la perception du spectateur? Il peut bien sûr ignorer le texte, dans l'éventualité où il aurait (ou croirait avoir) tout «saisi». Mais on pourrait aussi élargir la dynamique instaurée et considérer ce texte comme étant ce par quoi se voit contrecarrée la possibilité d'une «dérobade» du spectateur. Le texte viendrait forcer l'attention, prolonger l'expérience, reculer l'échéance d'une conclusion (démission?) trop hâtive... Car bien qu'explicatifs, les textes de Buren n'en sont pas pour autant «concluants». Comme il le précise lui-même, ces textes pourraient bien servir à démontrer, a contrario, à quel point l'oeuvre visuelle ne saurait se résoudre dans et par le texte:

«Chacun de mes travaux s'accompagne d'une petite note écrite qui vient dire le plus exactement possible ce que le travail plastique ne dit pas (car il n'est pas didactique) et qui généralement est tenu sous silence... Discours, commentaires, échanges, qui dans les meilleurs cas rendraient plus évidente encore en tant qu'oeuvre plastique l'oeuvre en question.»<sup>(8)</sup>

Chez Kosuth, le texte fait souvent partie intégrante de l'oeuvre, comme c'est le cas dans *Cathexis no 48*. Un autre texte, «Notes on Cathexis», accompagne la présentation en salle et, comme chez Buren, explique les intentions de l'artiste. Il ne s'agit toutefois plus, avec Kosuth, d'un intérêt exclusif pour le visuel:

(7) Voir l'article «Buren» du présent catalogue. On voudra bien se référer aux articles concernés dans le cas des oeuvres de Kosuth, Prince et Oppenheim commentées plus loin.

(8) Buren, D., «Le triple jeu de Daniel Buren» (interview par D. Cornu), in *Art Press*, no 41, oct. 1980, p. 15.

"With normal usage either the text or the image are subversive to the other. Here, both have equal weight. The text does not "explain" the image, nor does the image "illustrate" the text. The text is read "inside out" and the image is viewed "upside-down". The internal meaning of both is contingent – brought together and made whole – on its function as a part of something else (that work of art)."<sup>(9)</sup>

La fonction du texte se rapproche ici de celle de la phrase « induite » par le travail de Buren. L'artiste entend provoquer une réflexion sur les « conditions » du contenu, le processus de cette réflexion devenant le contenu de l'oeuvre. Même volonté de suspension de la lecture-perception, même dynamique ici que chez Buren – dynamique dont l'établissement, chez Kosuth, repose plus directement sur la dialectique texte-image.

Bien qu'il s'agisse, dans l'un et l'autre cas, d'oeuvres ayant surtout valeur d'objets à voir, la présence de textes, à proximité du travail visuel, tend à repousser les limites objectives de ce dernier. En s'appropriant une forme d'activité critique généralement assumée ailleurs et par d'autres, l'artiste court-circuite le réseau habituel de diffusion du travail plastique. Il investit son oeuvre d'une dimension temporelle le plus souvent perçue comme extérieure à l'objet, et de ce fait minimise les possibilités d'appréhension strictement formelle de ce dernier. Ce qui est donné à voir, livre ou photographie agrandie, revêt la forme d'une oeuvre « bousculée », dont les qualités physiques sont relativisées par ce rapport texte-image – rapport qui est en soi le reflet critique du contexte général où s'inscrit toute pratique artistique.

\* \* \*

On a souligné, précédemment, quelques-uns des « risques » encourus par l'oeuvre lors de son entrée dans la collection. Reste à préciser ce que ce passage pourra modifier (accentuer) en ce qui a trait à la valeur (symbolique ou autre) de l'objet – valeur qui repose en grande partie sur la reconnaissance de son authenticité et, dans la plupart des cas, sur son unicité. C'est ce que Benjamin a appelé son aura.

L'acquisition d'une oeuvre représente une forme certaine de caution; un comité s'est prononcé, les conséquences de sa décision se mesurant à l'importance et à la nature des activités de conservation-diffusion qui en découlent. C'est ce renforcement de la valeur de l'oeuvre par l'institution qui, croit-on, se trouve mis en question par quelques oeuvres contemporaines.

Douglas Crimp, à la suite de Benjamin, s'est intéressé aux conséquences de la « perte » ou distanciation de l'original. À propos du travail de deux artistes américains, Jack Goldstein et Robert Longo, Crimp précise:

"The extraordinary presence of their work is effected through absence, through its unbridgeable distance from the original, from even the possibility of an original. Such presence is what I attribute to the kind of photographic activity I call postmodernist. (...) This emptying operation, the depletion of the aura, the contestation of the uniqueness of the work of art, has been accelerated and intensified in the art of the past two decades."<sup>(10)</sup>

Une partie du travail de Richard Prince s'apparente à ce type de démarche. L'oeuvre illustrée en ces pages est constituée de trois photographies commerciales récupérées par l'artiste. Réordonnées à l'intérieur d'une oeuvre multiple, elles occupent maintenant une position intermédiaire entre leur statut initial d'image publicitaire et celui d'oeuvre d'art. Cette position est

(10) Crimp, D. "The Photographic Activity of Postmodernism" in *Performance – Textes et documents* (actes du colloque), édité par Parachute, Montréal, 1981, p. 71, 72.

certes fort instable, le geste d'appropriation, en ses conséquences ultimes, pouvant lui aussi entraîner l'apparition de quelque aura<sup>(11)</sup>. De l'impression de «déjà vu» («Mais où donc ai-je vu cette [ces] femme[s]?») à la création d'une aura de ce «déjà vu» («Peu importe, puisqu'il s'agit d'une oeuvre d'art. Quoique peut-être...»), la marge est bien sûr étroite. Mais l'oeuvre n'en est pas pour autant «neutralisée», opérant précisément au niveau de cette hésitation à rendre compte de sa position véritable. Ce jeu «autour» de l'aura devient en fait ce par quoi les modalités de son apparition sont du même coup mises en relief.

Une situation analogue caractérise certaines formes du Land Art et du Body Art. Une des contradictions inhérentes à ces deux disciplines tient à la façon dont elles ont été diffusées. D'une activité unique et «authentique», souvent réalisée hors circuit et où la présence de l'artiste prend une importance considérable, on conserve surtout la documentation photographique qui en a été tirée. Souvent intégrée à une nouvelle oeuvre (mais s'agit-il vraiment d'une oeuvre «nouvelle?»), celle-là bien «matérielle», l'action initiale se trouve ainsi présentée en différé. L'original, comme chez Prince, semble inaccessible.

Avec l'oeuvre *Two-Stage Transfer Drawing*, de Dennis Oppenheim, l'original serait cette action passée ayant impliqué l'artiste et son fils. Trois types de documents nous sont présentés: photos, dessins et textes, qui témoignent à des degrés différents de cette action passée. Le dessin vient appuyer la photo (ou est-ce l'inverse?), attestant qu'il y a bien eu «action» et que celle-ci est fidèlement reproduite sur le document photographique. Le texte, encore ici, explique les intentions poursuivies par l'artiste à travers cette action. De l'une à l'autre partie semble s'établir la preuve d'une intervention passée. Mais le problème reste entier: où est «l'oeuvre»? Il est à noter que ce type de pratiques entraîne souvent des positions extrêmes. D'une part on se fait méfiant: l'objet exposé (textes-photos-dessins) est-il tout aussi authentique et autonome qu'une peinture de Pollock? (A cet effet, une étude détaillée et comparative de la popularité d'Oppenheim – pour ne mentionner que lui – auprès des collectionneurs privés et publics pourrait être révélatrice.) D'autre part, on s'empresse d'approuver sans interrogation aucune: pas de doute possible, il s'agit bien d'un objet d'art, et d'autant plus qu'y sont enregistrés quelques traits dessinés... Comme s'il était urgent de corriger ce statut imprécis de l'objet auquel on est confronté...

\* \* \*

On pourra croire, considérant les quelques cas dont il vient d'être question, que la critique qui y est menée quant aux conditions d'insertion et de diffusion du travail plastique est à elle seule garante de la survie de l'oeuvre en milieu institutionnel. Possible, mais alors cette dimension n'a pas à être exclusive. Elle l'est presque chez Buren et Kosuth, l'est déjà moins avec Prince et Oppenheim. Les oeuvres de ces derniers disent aussi autre chose, et c'est bien leur droit. On assiste, depuis déjà quelque temps, à un net engouement pour l'oeuvre «in situ». Consciente, réflexive, critique, elle semble correspondre à l'idéal d'un art pur et fort, en paix avec lui-même et heureux du devoir accompli. On aurait enfin (re)trouvé le Critère (perdu depuis la déroute du formalisme?). Certaines oeuvres moins récentes, ou d'autres de cette même période 64-84, ont également pointé quelques «vices» institutionnels sans pour autant y concentrer l'essentiel de leur propos. Sont-elles plus vulnérables pour autant? Un cas parmi d'autres: l'absence de cadres et le travail sur le format, dans certaines oeuvres relevant de ce formalisme dont on a pu dire qu'il avait généré un art par trop «décoratif»; il faudrait évaluer la portée critique d'une telle situation, la réflexion ou le changement des encadrements étant souvent ce par quoi la collection impose sa marque à l'oeuvre.

(11) Sur la question de l'appropriation, lire Barber, B., "Appropriation/Expropriation: Convention of Intervention?" in *Parachute*, no 33, hiver 1983-1984, p. 29-39.

Toute oeuvre n'existe qu'à travers son exposition. Que celle-ci fasse parfois problème, que s'y produisent quelques heurts, cela est inévitable. À cet égard l'exposition d'une collection de musée constitue une entreprise particulièrement «risquée». Les éléments en cause y sont nombreux et leur action souvent divergente. S'y trouvent directement convoqués: les différents discours d'un passé théorique plus ou moins récent, l'appareillage muséologique en tant que support ou toile de fond, et bien sûr toutes ces oeuvres conçues en divers lieux et selon des conditions que le musée, statut institutionnel oblige, ne peut reproduire de façon intégrale. Mais l'entreprise, aussi risquée soit-elle, ne va pas sans réserver quelques (bonnes) surprises. Ainsi pourra apparaître ou se développer, souvent de façon imprévisible, cette faculté de l'oeuvre de dialoguer (de façon ténue mais non moins efficace) avec son milieu. La reconnaissance de ce fait exige bien sûr toute l'attention du spectateur – et d'autant plus que cette action de l'oeuvre, en cela même qu'elle constitue une stratégie, se donne rarement d'emblée...

PIERRE LANDRY  
Conservateur  
Collection permanente



Les 163 oeuvres présentées en ces pages apparaissent selon l'ordre alphabétique des noms d'artistes, à l'exception des vidéos qui ont été regroupés à la fin de cette section. Toutes ces oeuvres ont été commentées par les collaborateurs suivants:

**Josée Bélisle**

42, 46, 50, 54, 76, 78, 92, 94, 96, 106, 108, 110, 112, 136, 146, 156, 196, 204, 216, 248, 260, 262, 268, 278, 284, 292, 294, 296

**René Blouin**

310-322

**Lucette Bouchard**

104, 130, 162, 190, 264

**Paulette Gagnon**

30, 32, 34, 36, 52, 70, 72, 84, 98, 100, 102, 126, 132, 134, 150, 154, 172, 178, 180, 184, 188, 192, 194, 200, 206, 208, 220, 222, 234, 236, 238, 250, 258, 266, 282, 300, 308

**Sylvie Gilbert**

164, 166, 272

**Gilles Godmer**

80, 152, 182, 186, 212, 218, 242, 306

**Sandra Grant Marchand**

28, 38, 58, 116, 174, 244, 276, 280, 304

**Pierre Landry**

56, 60, 64, 66, 68, 88, 118, 140, 144, 158, 160, 176, 198, 202, 210, 214, 224, 226, 230, 232, 246, 252, 256, 270, 274, 288, 298, 302

**Suzanne Lemire**

44, 62, 90, 120, 124, 142, 148, 168, 170, 228, 254, 286, 290

**Charles Lévy**

48, 240

**Réal Lussier**

26, 40, 74, 82, 86, 114, 122, 128, 138

## **BERENICE ABBOTT**

Springfield, Ohio, É.-U., 1898

**New York Stock Exchange**, c. 1930

épreuve chlorobromure sur papier

tirage contemporain d'après le négatif original

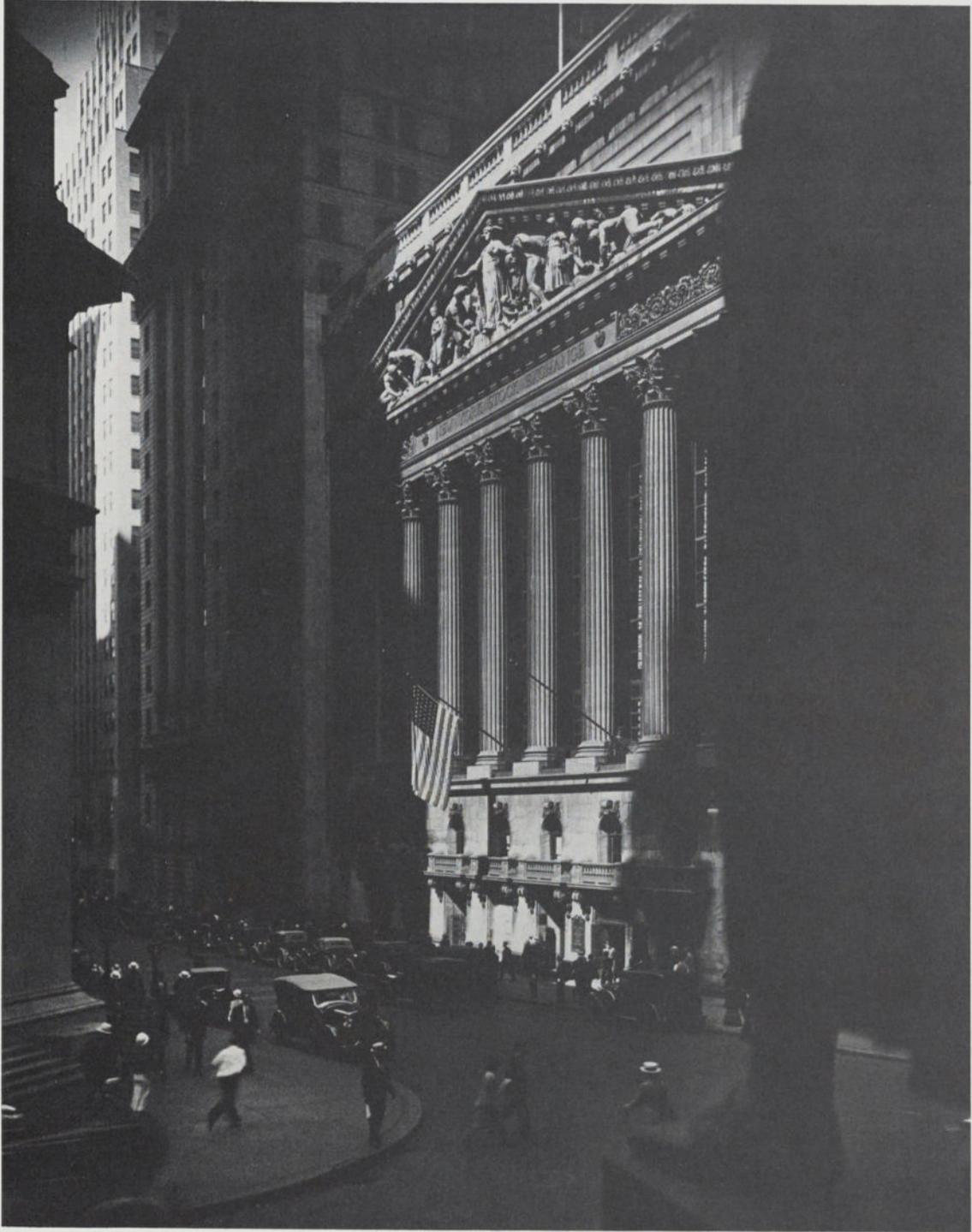
25,2 cm x 20,2 cm

acquis en 1978

New York a incontestablement trouvé l'un de ses interprètes les plus importants et les plus perspicaces en Berenice Abbott, qui décidait en 1929 de quitter son studio parisien où elle avait réalisé de nombreuses photographies des principales personnalités du milieu intellectuel et artistique de l'époque. Arrivée à Paris en 1921, où elle était devenue deux ans plus tard assistante dans le studio de Man Ray, Berenice Abbott avait découvert l'œuvre de Eugène Atget, dont le caractère d'authenticité la marqua irrévocablement. De retour aux États-Unis, impressionnée par l'extrême complexité et vitalité de la vie newyorkaise, elle entreprend de réaliser «le portrait» de sa ville et fixe les mille facettes de cette métropole en constante transformation. Ses photographies de New York constituent la parfaite intégration d'une vision objective de la réalité et de la sensibilité d'une artiste profondément accordée à l'art et au rythme de son époque, ainsi qu'aux traditions historiques de son médium. Ses images sont par ailleurs des documents pré-

cieux du point de vue archivistique et marquent ainsi l'importance de la photographie documentaire. Par son objectivité et sa précision Berenice Abbott rejoint les photographes réalistes.

La photographie de la Bourse de New York est une image remarquable par sa qualité du détail et de la composition. L'œuvre, construite sur des masses sombres et des masses claires, met en évidence la façade de la Bourse vue en pleine lumière. La conscience, dont témoigne l'artiste, de la nécessité d'établir un équilibre approprié entre les éléments expressifs de ses photographies appartient à la conception de son projet newyorkais. Ici l'image structurée graphiquement, extraite du chaos de la réalité, prend toute sa signification et exprime bien la démarche de l'artiste consistant en une transcription de l'expérience quotidienne en termes d'ordre et de sens. Berenice Abbott manifeste tout particulièrement l'esprit moderniste de la photographie américaine des premières décennies du siècle. R.L.



## ANSEL ADAMS

San Francisco, Californie, 1909-1984, Carmel, Californie, É.-U.

***Moonrise, Hernandez, New Mexico***, 1941

épreuve sur papier aux sels d'argent

tirage de 1965

26,8 cm x 34,8 cm

acquis en 1980

28

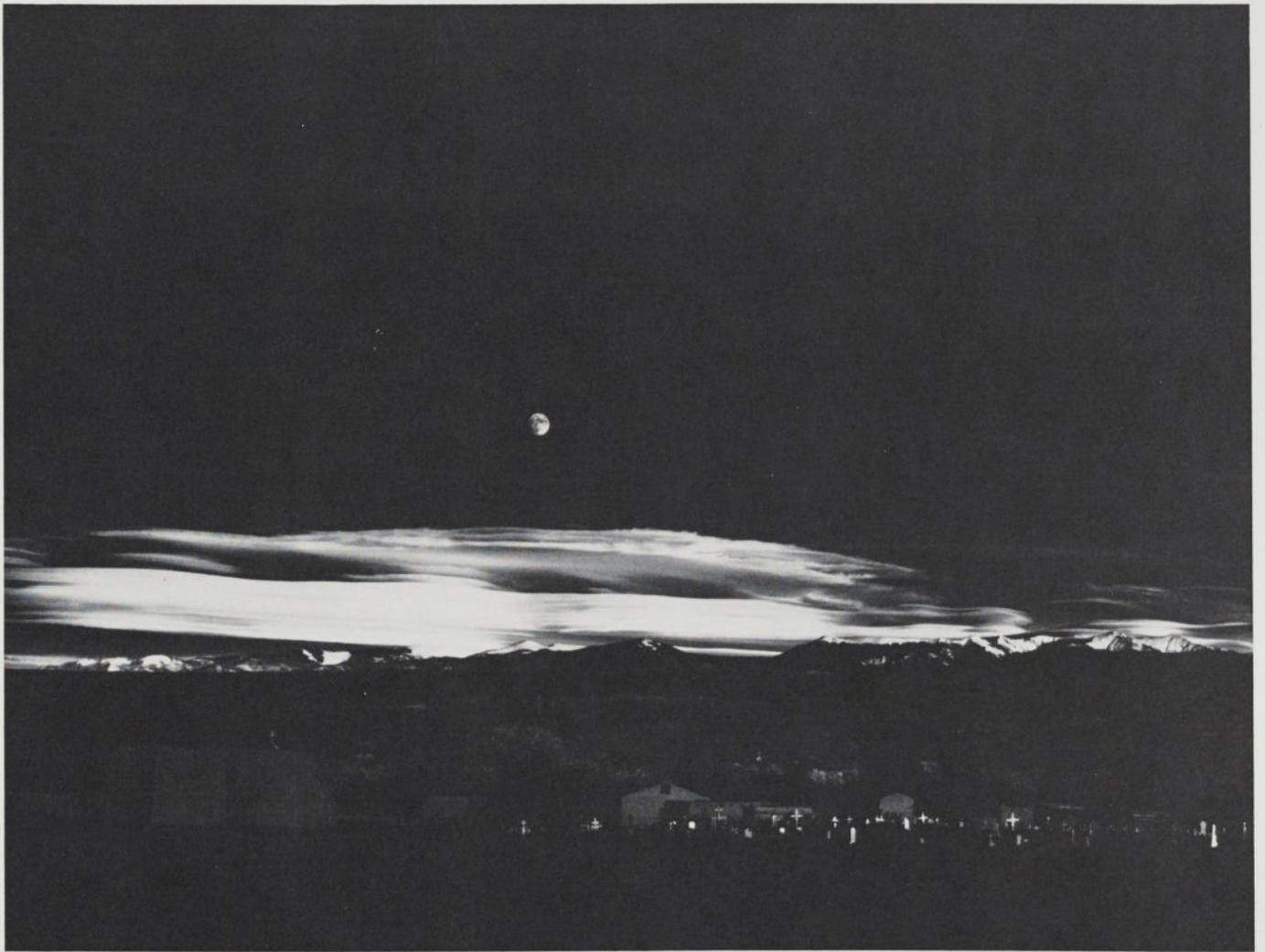
Le nom de Ansel Adams est indubitablement lié à la tradition américaine de la photographie de paysage. Dans un style «net, direct et original», pour citer John Szarkowski, Ansel Adams a donné, de la nature sauvage, des images dont la magnificence n'a d'égal que sa passion pour cette terre de l'Ouest américain. S'il a traité également d'une variété infinie de sujets, Adams a su exprimer sa quête incessante de l'homme et de la vie à travers une photographie se voulant l'affirmation de «l'immense beauté du monde».

D'abord musicien, Adams opte définitivement pour la photographie au début des années trente, à la suite de sa rencontre avec Paul Strand. Il abandonne les fictions de la photographie pictorialiste, sentimentale et floue, qu'il pratiquait jusqu'alors, et adopte l'approche directe que la vue des «quelques négatifs» de Strand lui avait révélée. En 1932, il fonde avec d'autres photographes le groupe f/64, dédié à explorer les potentialités expressives de la photographie pure. L'appellation f/64, désignant la plus petite ouverture de diaphragme et donc la profondeur de champ maximum, traduisait leur volonté d'obtenir des images d'une grande netteté et d'une précision scientifique mais symbolisait surtout une attitude commune à l'égard de l'acte de photographier. En 1933, la rencontre d'Alfred Stieglitz, à New York, confirme de nouveau Adams dans la voie d'une photographie directe, sans manipulation ou retouche de l'image, capable d'exprimer la relation profonde de l'homme avec l'univers. En 1936, Stieglitz organise une exposition de Adams à sa galerie newyorkaise An American Place. C'est la première

exposition d'un jeune photographe depuis celle de Paul Strand en 1917. A la fin des années trente la rencontre de Adams avec les historiens Beaumont et Nancy Newhall marque le début de leur collaboration à la publication de livres et à l'organisation d'expositions. En 1940, il participe avec Beaumont Newhall et David McAlpine à la fondation du département de la photographie au Museum of Modern Art, à New York. La lutte incessante de Adams pour la reconnaissance de la photographie en tant que forme d'art se manifeste également à cette époque par les multiples expérimentations qu'il opère afin d'élargir les possibilités de sa pratique. Durant cette période, Adams met au point sa légendaire technique de pré-visualisation de l'image, son système de zones, basé sur le contrôle précis de la prise de vue et du développement.

L'oeuvre intitulée *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, réalisée en 1941, est sans conteste l'une des photographies les plus célèbres de ce maître de la lumière. Saisissant, en quelques secondes, la lumière évanescence de la nuit tombante, Adams a transformé cette scène d'un petit village au Nouveau-Mexique en une mosaïque de tonalités célébrant l'incommensurable présence de l'univers mais aussi la qualité spécifique de la lumière qui façonne sans répit cet univers. Comme toutes les photographies les plus réussies de Ansel Adams, celle-ci suggère, dans un langage visuel d'une clarté et d'une perfection rarement atteintes, la communion du photographe avec le réel, sa vision profonde et intensément vraie.

S.G.M.



## JOSEF ALBERS

Bottrop, Allemagne, 1888-1976, New Haven, Connecticut, É.-U.

**Tuscany**, 1964

huile sur masonite

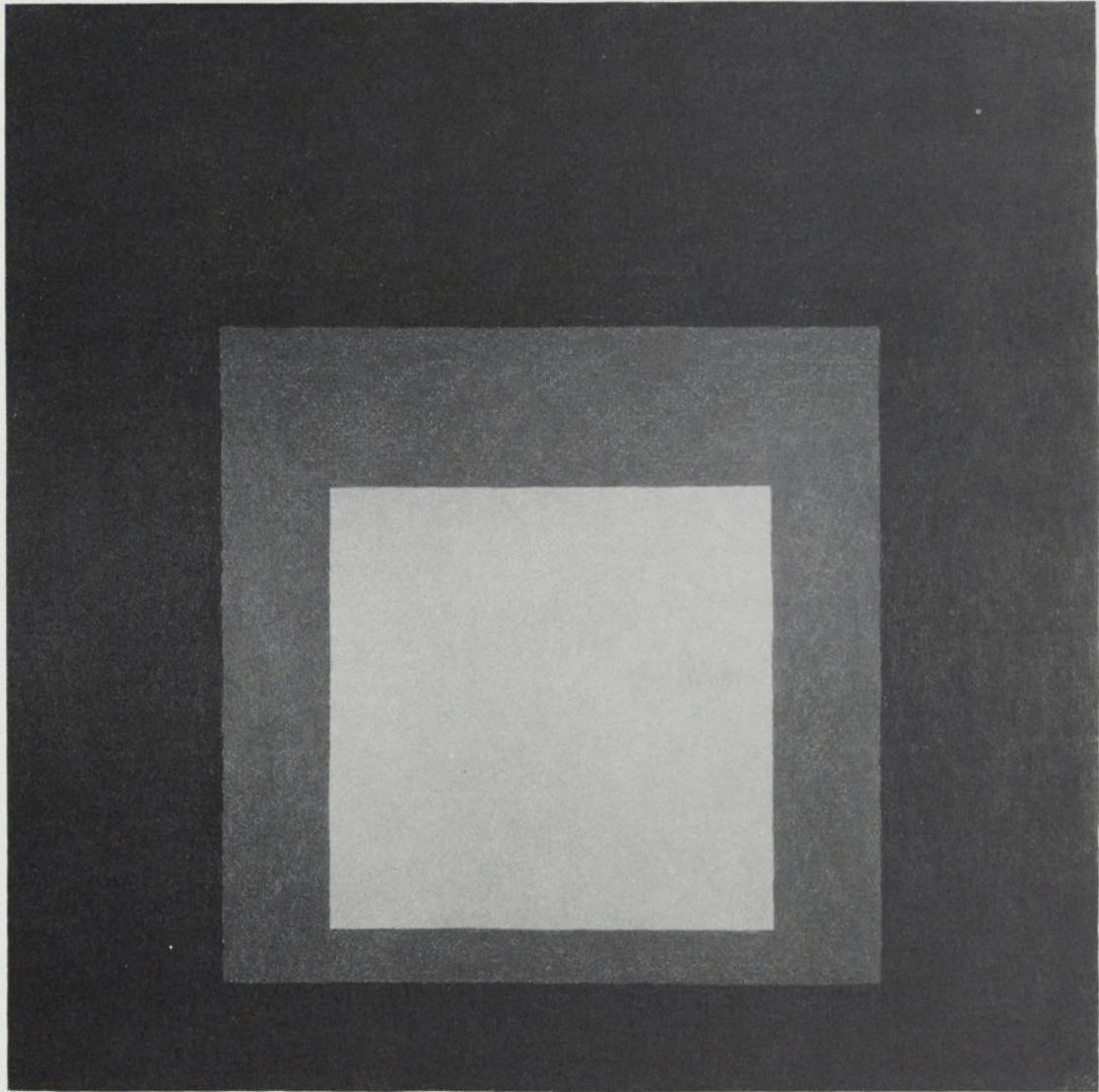
76,3 cm x 76,3 cm

acquis en 1967

La carrière artistique de Josef Albers est étroitement liée à son activité dans l'enseignement. Il quitte l'Allemagne en 1933, après la fermeture du Bauhaus où il avait déjà élaboré le schéma de ses compositions picturales, et il fonde aux États-Unis le Black Mountain College qui accueille entre autres Motherwell, Rauschenberg et Noland. Albers est à la source de l'évolution qui s'est accomplie à partir du «hard edge», prolongement logique de l'abstraction géométrique et des études qu'il poursuit sur la couleur. Ses premières œuvres sont des assemblages de verre et, peu à peu, il s'oriente vers le géométrisme. Il rejette l'optique pure et se préoccupe davantage de l'idée, dont la forme et la couleur deviennent les constituantes du tableau. Depuis 1949, il s'intéresse inlassablement au carré. Il y poursuit une exploration rigoureuse de l'interaction des formes et des couleurs en rapport avec la modulation de la surface du tableau où matière, couleur, espace et temps sont reliés à une phénoménologie expressive. *Interaction of Color*, publié en 1963, contient l'essentiel de ses réflexions sur la couleur.

Albers pousse à une sorte de paroxysme sa recherche sur le phénomène de la perception des couleurs et de la lumière qui devient le pivot de son œuvre, et trouve son expression dans la série *Homage au carré*, dont *Tuscany* est un exemple. Dans l'expérience visuelle du carré peint en vert, en 1964, les variations de la couleur permettent un mouvement de l'image vers l'avant ou l'arrière dans lequel le spectateur se laisse envahir lentement selon une perception en positif ou en négatif. Pour pénétrer dans cet espace intimiste où couleur et lumière offrent des possibilités infinies et des associations inépuisables malgré une austérité apparente, Albers varie l'intensité des tons, du plus clair au plus foncé, par de subtiles nuances. Il nous fait oublier la structure d'où émerge un équilibre du support (la figure géométrique) et de l'expression picturale (la couleur). Réduction de la forme, réduction de la couleur, pour atteindre l'infini.

P.G.



## PIERRE ALECHINSKY

Bruxelles, Belgique, 1927

*Diaphragmes*, 1967

encre sur papier marouflé sur toile

153,7 cm x 210 cm

acquis en 1969

Alechinsky adhère, en 1949, au mouvement Cobra qui regroupe déjà les peintres Jorn, Appel, Constant et les poètes Dotremont et Noiret. Tous, ils ressentent le besoin de lutter contre le conventionnel, prônent la spontanéité collective que stimule une volonté d'expérimentation et se veulent la contrepartie de l'abstraction lyrique de Paris. Cobra est dissous en 1951 après avoir publié plusieurs monographies et dix numéros de la revue du même nom. D'abord proche d'un automatisme surréaliste, les oeuvres d'Alechinsky de la période Cobra sont expressionnistes, colorées, nourries de la même énergie qui anime celles d'Asger Jorn. On y sent déjà une rupture de la forme et des qualités graphiques principalement marquées par l'entortillement du trait. À l'exemple de Dotremont, Alechinsky s'intéresse à la calligraphie orientale à la suite d'un voyage au Japon, alors qu'il découvre l'apprentissage de peindre, papier par terre et le corps, libre dans un mouvement vers l'avant. En 1965, dans l'atelier de Walasse Ting, il exécute sa première peinture à l'acrylique et s'initie au marouflage sur toile. Après vingt ans d'utilisation de l'huile, l'artiste se tourne vers l'encre où dessin, écriture et peinture se rejoignent et voient naître la forme sur papier. Son

oeuvre gravée est aussi importante que son oeuvre peinte ou dessinée dans une liberté formelle loin d'un univers rationnel. Son art passe de la narration à la fantaisie en suivant les mouvements des images par un enlacement de courbes et un rythme de couleurs et de lumière dans les différents thèmes exploités.

La prédilection d'Alechinsky pour l'oeuvre dessinée se réalise progressivement à la pointe du pinceau. *Diaphragmes*, composition en noir et blanc, traduit un art qui oscille entre la calligraphie orientale et le geste spontané. L'artiste donne à son mouvement un rythme organique et fait de l'acte de peindre une interrogation; sa peinture passe autant par le corps que par l'esprit, geste contrôlé et hasard du geste à l'aide d'une matière fluide, l'encre. On y sent le désir de voir éclater les formes; une peinture délirante et un dessin tout en sinuosités, entrelacs et lignes formant des méandres qui s'ouvrent sur une écriture picturale expressive dénuée de signification explicite. L'épais tracé noir lie les formes et abolit ainsi la distinction arbitraire entre figuration et abstraction.

P.G.



## CARL ANDRÉ

Quincy, Massachusetts, É.-U., 1935

***Neubrückwerk Dusseldorfgewidmet***, 1976

cèdre rouge de l'ouest

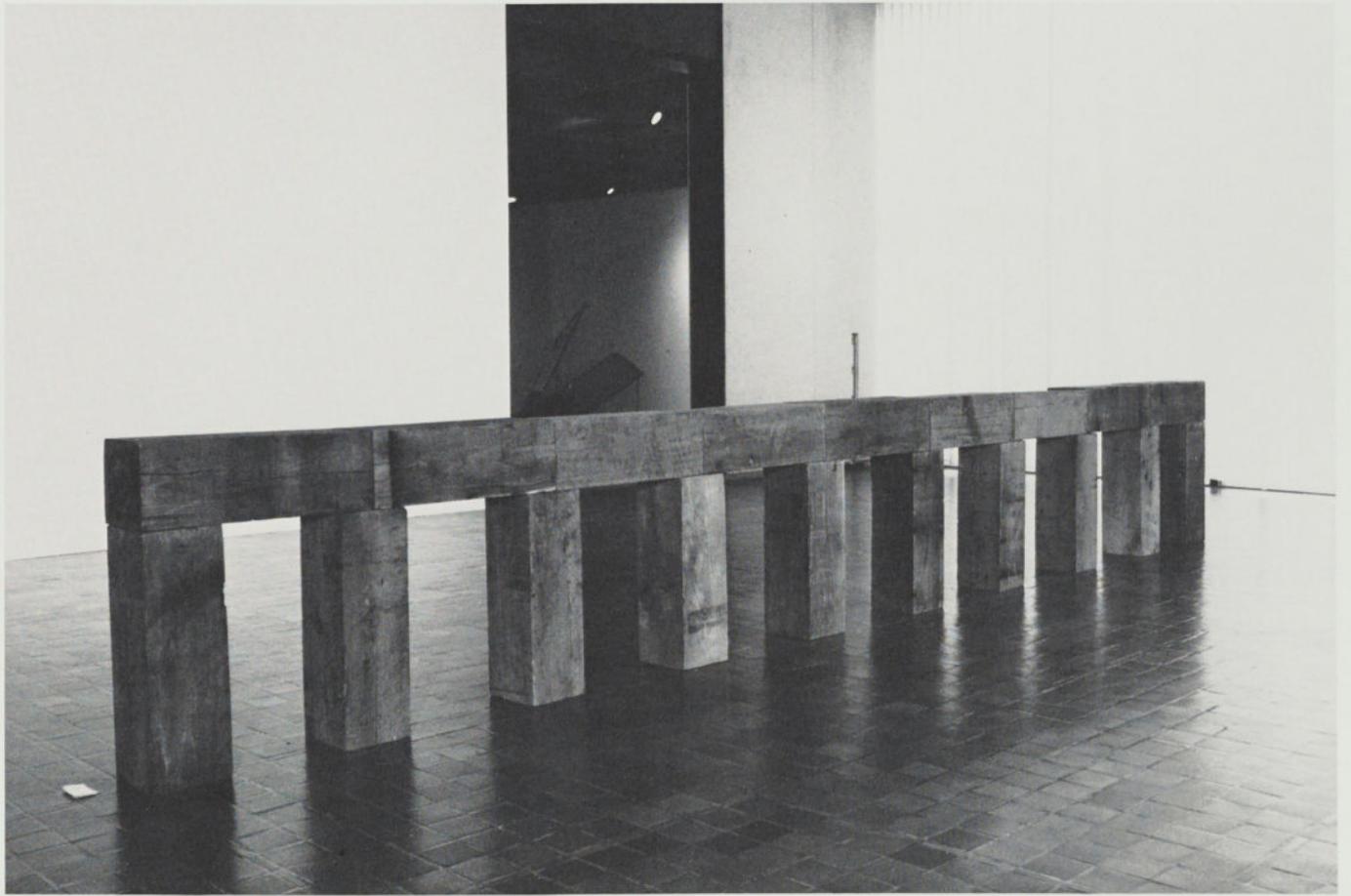
91,5 cm x 30,5 cm x 396,2 cm

acquis en 1980

En réaction à l'expressionnisme abstrait, le courant minimaliste se manifeste surtout dans le domaine de la sculpture dans la première moitié des années soixante. En 1966, Carl André crée «Lever», oeuvre horizontale d'une planéité inédite, conçue en fonction de l'espace qu'elle occupe. Cette pièce dérouté le spectateur et remet en question toute la sculpture traditionnelle. Par sa conception de la sculpture, Carl André lui refuse toute son intériorité et sa valeur suggestive au profit d'une perception des objets qui renvoie à leur propre matérialité. Par rapport aux minimalistes Donald Judd et Sol Lewitt, l'oeuvre de Carl André est une oeuvre plus concrète. L'artiste l'identifie à la nature non pas dans la forme mais dans la reconnaissance du sol vu comme un lieu pour exister, source fondamentale de la réalité. En ce sens, son oeuvre a eu une portée décisive sur la création des *Earthworks* et fut une source d'inspiration du mouvement conceptuel.

La recherche artistique de la série *Élément* dont *Neubrückwerk Dusseldorfgewidmet* fait partie, est un bel exemple de la matérialité récupérée pour critiquer le monde. La simplicité de l'oeuvre surprend dans cet alignement et assemblage de dix-neuf poutres de bois qui au premier abord relèvent d'une vision d'un ordre purement factuel. L'oeuvre ne mesure pas plus de 92 centimètres de hauteur et témoigne d'une constante chez Carl André de ne

pas dépasser le mètre. La relation avec l'espace s'en trouve ainsi modifiée au profit de la planéité en éliminant par surcroît toute référence à l'anthropomorphisme. Dans les pièces récentes (plaques de métal), la vision plane devient une permanence de son oeuvre. En plaçant ainsi ses oeuvres au sol, la gravité devient une condition à la notion d'arbitraire. Il conçoit des structures qui n'ont aucune utilité mais qui relèvent du principe de la construction. L'idéal de la pensée constructiviste est ici en accord avec l'oeuvre produite. André se sert de modules qu'il dispose en plans orthogonaux dans une configuration linéaire qui suggère une forme architecturale simple. Aménagés selon des structures mathématiquement déterminées, ces modules s'agglomèrent par juxtaposition et de manière répétitive. Cette méthode de composition permet ainsi l'interchangeabilité des unités et la génération d'un espace. Avec une unité de base répétée et l'utilisation d'axes horizontaux et verticaux, trait linéaire dans l'espace, *Newbrückwerk Dusseldorfgewidmet* introduit une échelle évidente de la perspective sur l'infini, une ligne d'horizon en relation avec le sol. Cette pièce massive dont la présence et la chaleur sont dues principalement à l'utilisation du bois, à sa couleur et en même temps à sa configuration, est directement liée à la densité que possède la sculpture. P.G.



## KAREL APPEL

Amsterdam, Hollande, 1921

***Drôle de tête***, 1966

huile sur toile

116,2 cm x 89 cm

don de M. John G. McConnell

acquis en 1972

Il faut remonter à la fondation du groupe Cobra pour situer le langage pictural de Karel Appel, dont l'humour et la naïveté sont imprégnés d'un expressionnisme débordant d'énergie et de vivacité. Il participe à la fondation du groupe expérimental Reflex, composé d'artistes hollandais, qui se fusionne avec le groupe Cobra international, mouvement essentiellement nordique et regroupant des artistes d'Amsterdam, de Bruxelles et de Copenhague. L'art d'Appel est considéré avec celui d'Asger Jorn comme un des plus authentiques du style Cobra. Empreinte de l'art populaire viking et inuit, son oeuvre découvre le surréalisme belge, les graffiti et les dessins d'enfants. Proche de l'expressionnisme allemand et désireux d'expérimenter des techniques nouvelles et de mettre en valeur les matériaux dans l'espace, Appel exécute des séries de reliefs en bois et s'adonne à la sculpture sur bois et polyester peints, puis sur aluminium. Entre-temps, il peint des images qui semblent puériles mais également tirées du monde de l'imagination et proche de l'esprit Cobra. Il puise son imaginaire directement dans la matière qu'il manipule, et sa thématique est non seulement la vie et son mouvement, mais le pigment

lui-même. Sa peinture est un peu plus statique que sa sculpture, mais tout comme celle-ci, elle s'ouvre sur un espace que l'artiste qualifie de «magique».

*Drôle de tête* trouve ses racines dans un expressionnisme où les fantasmagories et la forme hallucinante d'un monstre fabuleux sortent de la matière dense et éclatante. La figure grimaçante et déformée aux couleurs rutilantes s'exprime donc dans la mouvance de la matière. L'exubérance de la tête est soulignée par des couleurs vives à la recherche d'une peinture pure. La force de la couleur est traduite dans des formes amples et une expressivité totale. Fougue et violence associées à humour et agressivité se mêlent à la gestualité du visage que l'artiste traduit par une image brisée (application linéaire de la couleur qui contribue à délimiter les traits). Dans les oeuvres plus récentes, les effets sont atténués par une imagerie plus simple et moins virulente mais tout aussi colorée. L'intense activité créatrice d'Appel et sa liberté formelle, de nature désordonnée, révèlent un registre d'images extravagantes et brutales aux traits sinueux, qu'il ressent comme des «jouets pour adultes».

P.G.



## RAYMONDE APRIL

Moncton, Nouveau-Brunswick, 1953

***J'éprouvais du dégoût envers moi-même...***, 1979

épreuve sur papier aux sels d'argent, 2/10

40,5 cm x 50,5 cm

acquis en 1981

Raymonde April construit ses images le plus souvent à partir de l'auto-représentation. La présence de son propre corps, de sa physionomie, détournée, voilée par les effets de lumière, est le leitmotiv autour duquel se tissent les scénarios, projetés dans l'espace de la représentation photographique. Mise en scène d'abord, cette photographie des années 1978-79 calque les moments d'une narration à la manière d'un roman-photo. La mise en relation de l'image proprement dite et de l'écriture, constante dans l'oeuvre de April, suggère, durant cette période de 1978-79, cette interdépendance des éléments visuels et littéraires qui caractérise le déroulement des récits dramatisés. Présentées seules ou en séries, ces photographies, assorties de légendes, nous convient au coeur d'une subjectivité qui se raconte au travers d'événements fabriqués. Les situations visuelles, créées de toute pièce et photographiées par April, nous renvoient ainsi, de façon métaphorique, à sa propre intervention dans le réel. En documentant, par la prise de vue, les fictions qu'elle se donne à voir, déjà April interroge le rapport entre le réel et sa transposition symbolique. L'image photographique engendre ici des signifi-

tions autres, multiples, sans dépendance à la réalité extérieure à circonscrire, mais en relation directe avec le regard de l'artiste sur cette réalité. April poursuit cette réflexion sur le langage photographique dans des séries ultérieures telles que *Chroniques noires* (1980), *Moi-même, portrait de paysage* (1981-82), *Personnages au Lac Bleu* (1982) et *Jour de verre* (1983).

Au bas de l'oeuvre de 1979, s'inscrit en caractère d'imprimerie: «J'éprouvais du dégoût envers moi-même...» et la suite se lit, comme l'image d'ailleurs: double narrativité, dépendante l'une de l'autre, mise en réponse de propos imaginaires. La mise en scène, amplifiée, se signale elle aussi par les mécanismes qui la déterminent comme lieu de fiction: éclairage théâtral, source de lumière crue et artificielle, pose exagérément expressive, regard obsédant, décor épuré. April accentue délibérément les indices du drame, jeu de fiction, comme elle évoque, par le fictif, un manque au réel. Elle investit l'image de l'envers du réel, de ce qui ne se joue pas, dans le réel.

S.G.M.



J'éprouvais du dégoût envers moi-même. J'étais hypocrite.  
Je m'enfermais dans ce silence que vous haïssiez. Je simulais  
des pertes de mémoire, alors que pas un de vos gestes  
ne m'échappait.

## DIANE ARBUS

New York, N.Y., É.-U., 1923-1971

### *A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C.*, 1966

épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage contemporain par Neil Selkirk d'après  
le négatif original  
49,9 cm x 40,5 cm  
acquis en 1979

40

Après des débuts de carrière professionnelle comme photographe de mode, Diane Arbus entreprend à la fin des années cinquante une recherche dans le sens d'une vision du monde de plus en plus personnelle. Disciple de Lisette Model et admiratrice de Auguste Sander, elle se passionne pour le portrait mais porte plus particulièrement son attention sur les gens d'aspect bizarre, les individus marginaux, mais aussi les gens «normaux» qui apparaissent en quelque sorte «monstrueux», tout en suggérant l'idée que chaque homme est désespérément seul, étranger parmi tous les autres. Réalisées sans compassion, ses photos prennent leur puissance dans le contraste entre le caractère anormal du sujet et une impression d'assurance et de tranquillité.

La force de ce portrait de jeune homme, qui pose sans réserve, révèle la confiance mutuelle qui s'est

nécessairement établie entre celui-ci et la photographe. Le sujet statique et frontal, comme se distingue la majorité des photographies de Diane Arbus, se caractérise par la netteté détaillée de l'image qui ne laisse rien échapper d'un constat implacable. Le personnage qui n'a pourtant rien de monstrueux éveille chez le spectateur un sentiment de malaise provenant des quelques artifices qui ne sont pas normalement attribués à son sexe. Toutefois, l'extraordinaire intensité de sa présence transcende son aspect extérieur, son appartenance sociale, pour divulguer sa nature psychologique. Comme dans toute son oeuvre, Diane Arbus privilégie le caractère psychologique aux composantes formelles, l'aspect intime aux réalités sociales, le permanent et le typique à l'éphémère et à l'accidentel.

R.L.



## JEAN ARP

Strasbourg, France, 1887-1966, Bâle, Suisse

### *Apparat d'une danse, 1960*

bronze

117,8 cm x 76 cm x 10,5 cm

don de M. Arnold Steinberg

acquis en 1976

Le nom de Jean (Hans) Arp est lié, de près ou de loin, aux principaux mouvements de l'art moderne. En effet, en 1912, il participe à Munich, aux côtés de Kandinsky, à l'exposition *Der Blaue Reiter* (expressionnisme allemand) et, à la même époque, il partage des affinités orphiques avec Sonia et Robert Delaunay; en 1916, il est co-fondateur, avec Tristan Tzara, de la première cellule dadaïste à Zurich, et en 1925 il prend part, à Paris, à la première exposition surréaliste. Cette ubiquité n'entame en rien l'unicité et la continuité d'une démarche artistique exemplaire réfutant les valeurs acquises et les modes traditionnels, et proposant la création d'un nouvel ordre des choses et des formes libéré de toutes contraintes et à l'écoute des rythmes intérieurs. Tout comme dans l'écriture spontanée et automatique de sa merveilleuse poésie, seul le hasard guide Jean Arp dans l'agencement des premiers collages et assemblages réalisés de concert avec ceux de Sophie Taeuber-Arp (1916). Jusqu'en 1930, l'artiste n'a recours qu'aux procédés mixtes (dits révolutionnaires) générateurs de nouveaux idiomes plastiques. Découlant des motifs biomorphiques caractéristiques des découpages, des reliefs de bois peint et de corde de même que des papiers déchirés,

l'objet sculptural autonome (premiers bronzes en ronde-bosse de 1930-31) participe du même esprit d'improvisation et d'invention, et dote la matière inerte d'un souffle de vie et de croissance. À travers les cycles des «concrétions», des «constellations» et des «métamorphoses», Arp évoque la pureté originelle dans un monde de formes pleines et sensuelles, empreintes de vitalité et d'un lyrisme délicat.

Le bronze *Apparat d'une danse* (1960), procède d'une image-découpage dont les plans assemblés se profileraient non plus sur le papier des collages ou sur le bois des reliefs, mais plutôt dans l'espace environnant. Le jeu gracieux et imprévu des contours linéaires crée une masse sculpturale dynamique, affranchie de la gravité et défiant la statique de la matière. La stylisation et la réduction du volume à ses structures essentielles relèvent de l'idéalisation formelle et donnent libre cours aux méandres de l'imagination. L'allusion anthropomorphique, la présence de ce «nombril» (motif récurrent dans l'oeuvre) focal, évidé, reportent à la poésie ludique du titre. L'harmonie et l'équilibre de la configuration organique célèbrent l'élan vital et la sérénité de l'esprit.

J.B.



## PIERRE AYOT

Montréal, Québec, 1943

**Le bolo**, 1972

sérigraphie, élastique et balle  
de caoutchouc, 3/150  
39,5 cm x 29,3 cm  
acquis en 1980

44

Diplômé en 1965 de l'École des Beaux-Arts de Montréal où il a étudié la lithographie avec Albert Dumouchel, Pierre Ayot se définit d'abord comme un graveur. En 1966, il fonde Graff, Centre de conception graphique, atelier et lieu de rencontres pour artistes, qui donnera un nouvel essor à la gravure au Québec. S'inscrivant dans le courant du Pop Art américain, Ayot puise dans la réalité quotidienne son vocabulaire composé d'objets usuels («kleenex», balais, moppes, pelles, bâtons de hockey, caméras, cintres, etc.), qu'il place dans des situations stratégiques d'équivoque et d'illusion. Abandonnant la lithographie au profit de la sérigraphie, Ayot réalise, avec la série des papiers pliés de 1968, ses premiers montages sérigraphiés dans lesquels il intègre du carton d'emballage, du fil à coudre, des papiers mouchoirs et des sacs de plastique. À partir de 1972, l'oeuvre qui était restée jusqu'alors derrière la vitre de l'encadrement, prend de nouvelles dimensions et se propulse hors des limites du cadre. À l'image grandeur nature reproduisant un escabeau, une paire de patins à roulettes ou une brouette, se superpose comme dans un prolongement, une partie réelle de l'objet en question. En adjoignant ainsi un élément tridimensionnel qui appartient à l'objet représenté, Ayot nous fait passer d'une réalité à une autre et nous renvoie inévitablement à un questionnement sur la nature même de l'objet d'art. Facilement identifiables, ces sérigraphies-assemblages cherchent avant tout à surprendre le spectateur et mettre en déroute sa perception. Éminemment plastique et humoristique, l'oeuvre d'Ayot qui est passé de la lithographie à la sculpture sérigraphiée, puis à l'environnement, pose le problème de la représentation par rapport à

la réalité, de la bidimensionnalité par rapport à la tridimensionnalité.

Réalisé en 1972, *Le bolo* est une oeuvre charnière dans la démarche de l'artiste. Pour la première fois, Ayot place hors des limites régulières et traditionnelles du cadre, des éléments concrets, en l'occurrence, une balle de bolo et un élastique, qui font partie de l'oeuvre. *Le bolo* présente donc deux sortes de balles: l'une, de couleur verte, est reproduite sur papier par un procédé photomécanique alors que l'autre, une véritable balle de caoutchouc retenue par un élastique, pend librement à l'extérieur de la plaque de plexiglas. En renonçant à la planéité de l'oeuvre, Ayot établit les bases de son langage plastique qui s'articule autour de la problématique de la représentation picturale de l'objet versus sa réalité tridimensionnelle. Comme deux notes de musique suspendues dans un espace blanc, les deux balles sont jumelées et liées entre elles par un élastique reprographié. Situées en plein centre de la composition, ces deux balles, éléments dynamiques de la composition, provoquent instantanément un effet de surprise et d'équivoque chez le spectateur. Pour accentuer cette ambiguïté de lecture et prendre visuellement au piège son spectateur, Ayot falsifie la portée de l'ombre de la balle verte en lui conférant une intensité aussi importante que celle laissée par la véritable balle. Génératrice de toute une production d'oeuvres, la sérigraphie *Le bolo* apparaît comme un signe de la dualité entre l'illusionnisme et sa dénonciation, entre le plagiat et la citation, entre la réalité quotidienne et l'art contemporain.

S.L.



## MARCEL BARBEAU

Montréal, Québec, 1925

### *Le tumulte à la mâchoire crispée*, 1946

huile sur toile

76,8 cm x 89,3 cm

don de M. et Mme Gérard Lortie

acquis en 1968

46

Au sein de l'histoire de l'art québécois, le peintre Marcel Barbeau se range d'emblée aux côtés de ceux qui en ont posé les jalons importants. Étudiant à l'École du Meuble de Montréal de 1942 à 1947, il est l'élève de Paul-Émile Borduas, dont il devient un fervent disciple, participant aux différentes expositions et manifestations du groupe automatiste. En 1948, il est l'un des cosignataires du manifeste *Refus global*. Depuis le début des années quarante et jusqu'à présent, Marcel Barbeau souscrit à une problématique du devenir, opérant suivant un mode de questionnement à la fois intuitif et expérimental: ce qui explique les multiples métamorphoses d'un art au vocabulaire plastique protéiforme. Avant tout fidèle à l'esthétique de l'automatisme surrationalnel, il élabore une peinture informelle et gestuelle soumise à de subtiles tensions et des coloris retenus. Puis, en rupture avec les tableaux «all over» de 56, il aborde une approche «soft edge/hard edge» dans de grandes surfaces blanches animées de taches noires, des surfaces noires balayées de signes blancs et une ample calligraphie réfutant la profondeur de champ. De l'exploration de la ligne, l'artiste retient la figure géométrique, traitée en masses contrastées, puis colorées. Un séjour à Paris, de 1962 à 1964, des contacts avec Vasarely et le Groupe de recherches en Art visuel, New York, l'année suivante, confirment Barbeau dans des travaux cinétiques et optiques d'une efficacité remarquable. Les tableaux-formes («shaped canvas») de 67, les tableaux-objets de 68 (éléments modulaires en L) et les sculptures tubulaires de 70-73 traduisent des préoccupations d'essence plasticienne. Enfin, un

intérêt pour les manifestations à caractère pluridisciplinaire, une alliance complice avec la danse et la musique contemporaines et un retour aux grands gestes informels caractérisent la production des années soixante-dix: l'artiste y module de mouvantes abstractions lyriques et calligraphiques, s'apparentant à l'action painting. La palette des années quatre-vingts s'éclaircit et rejoint celle des impressionnistes, pour concilier rigueur intellectuelle et plaisir des sens.

La rencontre de Marcel Barbeau avec Paul-Émile Borduas en 1942 fut déterminante. Délaissant la figuration pour se soumettre aux exercices d'automatisme mécanique, Barbeau exécute au cours de 1945-1946 une série de tableaux dont l'écriture frénétique et dense expose de manière éclatante les prémisses de la théorie automatiste: se situant aux limites de la pensée surréaliste et de la peinture gestuelle, l'oeuvre résulte de l'expression spontanée des sensations immédiates, elle dévoile les structures psychiques de l'inconscient et explore l'imaginaire pictural. Dans *Le tumulte à la mâchoire crispée* (1946), la surface, envahie de brusques sursauts de matière, vibre du contraste des tonalités terreuses, chaudes (orange, rouge, jaune) et froides (bleu, gris), et est traversée, au centre, en oblique, d'un éclair lumineux. La dynamique de cette activité picturale véhicule certaines allusions visuelles au magma organique et à l'énergie cosmique, ce que suggère également le titre du tableau, empreint de connotations descriptives et poétiques. J.B.



## LISE BÉGIN

Québec, Québec, 1945

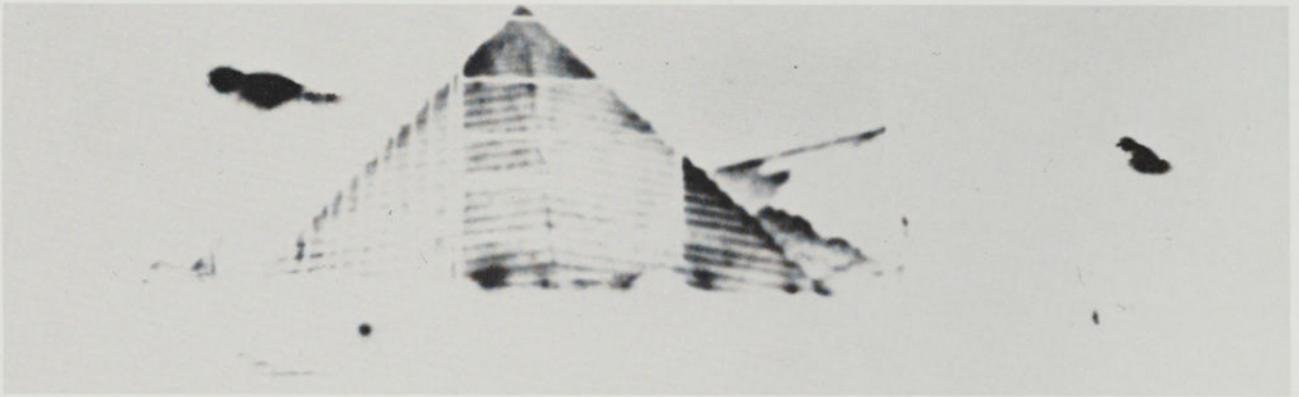
De la série ***Danger/Images/Romance***, 1983  
matériaux divers (épreuves sur papier aux  
sels d'argent, toile montée sur faux-cadre,  
clous, agrafes, acrylique)  
42,2 cm x 103,3 cm  
acquis en 1984

48

Lise Bégin, au début des années soixante-dix, délaisse des recherches très formalistes en peinture et en sculpture pour s'affirmer graduellement comme photographe. En 1978, elle compte parmi les artistes choisis par le Musée d'art contemporain de Montréal, pour la section photographie de l'exposition *Tendances actuelles au Québec*. Son oeuvre charnière, une installation intitulée *Environnement*, faite à partir de photographies et d'éléments divers, est présentée l'année suivante à la galerie La Chambre Blanche à Québec. La réflexion qu'entreprend Lise Bégin sur la photographie se fait par une approche multidisciplinaire. C'est dans les années soixante que la photographie commence à être reconnue comme un médium artistique à part entière. De plus en plus présente, elle devient fondamentale dans le développement de l'art contemporain, caractérisé par un retour vers le réel et, dans la décennie qui suit, par l'éclatement des catégories établies par l'histoire de l'art. La démarche de Lise Bégin inclut des références à la peinture, à la sculpture, à l'art du collage, de la photocopie ou de l'installation. Il en résulte une oeuvre très personnelle où le paradoxe foisonne.

L'oeuvre de Lise Bégin, tirée de la suite *Danger/Images/Romance* (1983), confronte peinture et pho-

tographie. Une première photographie, de grande dimension, floue au point qu'il est difficile d'identifier avec certitude son référent et déjà altérée par le développement, juxte un petit tableau. Ce dernier est composé d'une photographie montée sur châssis, comme pour une peinture, à l'aide de clous que l'artiste a délibérément laissés en évidence, pointant la matérialité de cet objet. Sur cette image qui s'estompe également, une troisième photographie est collée, celle-là représentant sans ambiguïté une petite habitation que Lise Bégin a découpée et peinte en suivant sa configuration. Une tache de couleur rose domine et intrigue dans cet ensemble noir et blanc où la précarité des photographies semble s'opposer à une pérennité de la peinture. Par ses interventions picturales et autres manipulations, et par sa mise en scène, Lise Bégin transforme en signes les éléments composant cette oeuvre, parvenant ainsi à codifier un message, celui de la photographie, qui autrement est «sans code» puisqu'il entretient un rapport tautologique avec la réalité, selon les termes de Roland Barthes. Lise Bégin ramène ainsi dans la photographie, culture et histoire. La fragmentation de l'oeuvre, ici composée de deux parties distinctes, lui permet d'articuler son propos en le maintenant ouvert, mouvant, vivant. C.L.



## LUC BÉLAND

Lachine, Québec, 1951

### ***Hypermnésie: Le paradoxe de Darwin (contemporain)***, 1982

techniques mixtes sur toile  
178,5 cm x 205 cm  
acquis en 1984

50

D'abord graveur, Luc Béland explore, dans des sérigraphies et des lithographies d'une grande maîtrise technique (1972-74), la mise en place, la décomposition et la transformation de l'élément figuratif banal (grenouille, dents...). Ces variations plastiques et leurs recours aux jeux de mots (référence linguistique non spécifique au médium) ne sont pas dénués de rapports avec la production picturale récente (1981-83). Interrogeant sciemment les acquis du modernisme, la peinture de Luc Béland est avant tout objet de connaissance. Depuis les compositions vectorielles lumineuses (1975-77), champs monochromes traversés de réseaux d'obliques, grille surgissant à travers les couches picturales, aux tableaux noirs, rugueux, accidentés (1979), traces et réminiscences du processus d'élaboration (étagements, recouvrement et grattage de matériaux divers), et enfin aux grandes toiles sans châssis investies de références extra-picturales, tout concorde à l'établissement d'un espace narratif, déroulement séquentiel et anarchique d'une trame structurale, gestuelle et expressive. Le passage de la dénomination numérique à la connotation, biographique, littéraire, scientifique et historique ainsi que la réapparition de l'élément figuratif précisent la volonté de Béland de subvertir les codes picturaux et d'excéder les limites de la peinture formaliste.

*Hypermnésie: Le paradoxe de Darwin (contemporain)* (1982), propose, outre les évidents paradoxes plastiques de sa mise en page (ludisme voyant des couleurs et des motifs endigués dans la configuration sévère et géométrique de l'arc dédoublé, juxtaposition d'une facture réaliste et d'un traitement décoratif, confrontation de l'image photographique en noir et blanc aux approximations fantaisistes de la couleur, rapports dynamiques entre la surface picturale et la suggestion d'un espace illusionniste, entre l'abstraction et la figuration), propose, donc, un discours paradoxal, savant et complexe, allusion aux débordements exacerbés de la mémoire. Réflexion sur la peinture via le recours à la photographie, au report sérigraphique, aux techniques mixtes et au format irrégulier d'une toile sans châssis, ce collage hétéroclite expressionniste associe et dissocie, au sein d'une représentation fragmentée et altérée, l'homme et l'animal, et déconcerte par la suggestion, plus ou moins définie, d'émotions latentes sous-jacentes. Tout près du mythe (les petits anges) et de la réalité (la planche anatomique des grenouilles), usant et abusant du clin d'oeil à l'Histoire (l'évolution) et à l'Histoire de l'art (arc classique, système perspectiviste, grille formaliste), Béland expose l'ambiguïté d'une manière théâtrale et met en scène un nouvel objet pictural. J.B.



## MEL BOCHNER

Pittsburgh, Pennsylvanie, É.-U., 1940

**Five Intransitives**, 1/5, 1974

pastel à l'huile sur papier

96,5 cm x 126,9 cm

acquis en 1983



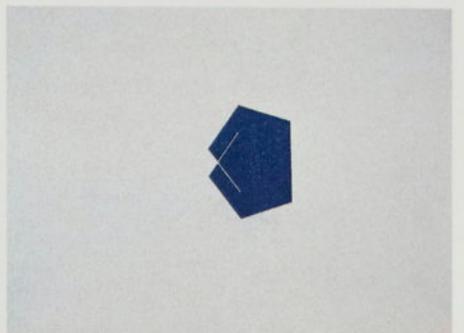
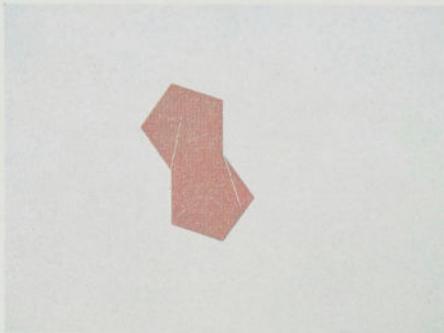
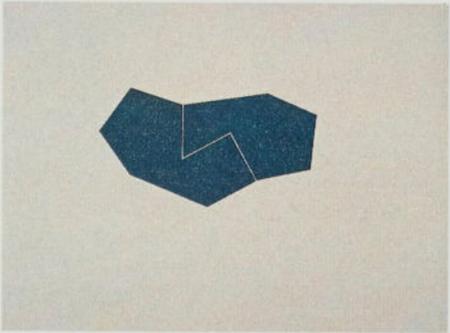
52

La démarche de l'oeuvre de Mel Bochner est axée sur la perception et il a joué un rôle prédominant dans l'art conceptuel. L'évolution de son oeuvre depuis 1966 concerne principalement les nombres et les formes. Fortement intéressé par les différents problèmes inhérents au phénomène perceptuel, son oeuvre permet, grâce aux multiples possibilités de lecture qu'elle offre, de prendre conscience du mouvement du globe oculaire. Elle constitue donc une réflexion sur le concept de lecture. Les oeuvres de Bochner sont générées par des théories mathématiques et tentent d'établir un lien logique entre le raisonnement mathématique, l'intuition, le jugement de l'artiste et celui du spectateur. Il se préoccupe des fonctions de l'image, des chiffres et de la géométrie et exécute maintes oeuvres basées sur les systèmes numériques. Le dessin mural étant apparu au cours de la phase post-minimaliste des artistes américains, Bochner utilise, depuis 1967, des masques adhésifs appliqués directement sur le mur ou au sol pour créer des trames. Ceci ouvre la voie à un nouveau champ d'investigation. Depuis quelques années, il fait simultanément des dessins et des peintures murales. Son vocabulaire portant sur les formes et les nombres ne peut être perçu autrement que par un concept complexe basé sur un système mathématique ou axiomatique dans une harmonie formelle en rapport avec les propriétés de l'espace.

Son oeuvre reflète une invention des formes alliée à un intellect rigoureux non dépourvu d'une sensibilité visuelle. Mel Bochner a toujours maintenu une attitude rigoureuse dans la formulation de ses idées et dans leur application.

*Five Intransitives*, cinq configurations, reprises à Cincinnati directement sur les murs du Contemporary Arts Center en janvier 1975 puis à New York en mars, utilisent ici cinq couleurs différentes. Bochner semble avoir été influencé lors de son séjour en Italie en 1974 par les couleurs primaires. L'unité de chaque forme polygonale est brisée par une ligne. Celle-ci se subdivise ou crée une autre forme à l'intérieur de chacune. L'artiste trouve le moyen d'envahir l'espace en multipliant les formes. En plaçant les configurations à la hauteur des yeux, les polygones semblent en mouvement sur le mur. Les nombreuses possibilités de lecture forcent le spectateur à voir l'oeuvre de différentes positions qui permettent de la déchiffrer. Les différentes orientations de chaque polygone permettent de les voir comme la construction d'un tout, comme des formes coupées dans l'espace à partir d'un système harmonieux, développé en séquences et culminant des effets optiques colorés et plans se transformant sans cesse.

P.G.



## PIERRE BOOGAERTS

Bruxelles, Belgique, 1946

**Série écran: ciels de rues, N.Y. 1978-79**

**24th Street**

8 épreuves couleur

39,3 cm x 59,5 cm (6)

44,7 cm x 59,5 cm (2)

acquis en 1980

54

Depuis son installation au Canada en 1972 (Toronto) et, plus précisément, à Montréal en 1973, Pierre Boogaerts explore les notions de nature et de culture dans des travaux photographiques, séries et montages divers, articulés suivant des thèmes de référence, le jaune bananier, le bleu du ciel et/ou le ciel bleu, New York... L'oeuvre s'attarde d'abord à cerner le caractère synthétique (lire non naturel, artificiel) de la représentation. Ainsi dans *Plantations jaune bananier/The Banana Tree Yellow Reference* (1973) et *Références Plantation/Jaune bananier* (1975), l'addition de la couleur jaune à des photographies d'objets, et une dizaine de photographies d'objets déjà jaunes soulignent le rapport premier nature-culture et synthétisent les notions contraires d'organique et d'inorganique dans la coexistence de l'objet dessiné et de l'objet photographié. La réflexion sur les pouvoirs de l'intention créatrice se poursuit dans *Synthétisation du ciel* (1975), série de photographies couleur de ciels ennuagés, réorganisés par le procédé photographique en configurations géométriques (carré, triangle, croix...). Fasciné par New York, la métropole américaine, carrefour des arts et pivot de l'économie mondiale, l'artiste présente une vision organique de la ville archétype, envisagée suivant des associations visuelles hybrides et fortuites, et il élabore une étroite imbrication des images et des mythes reliés à la perception de la nature (le ciel) et de l'architecture (la culture): les travaux *New York, N.Y. 1976-77*, la *Série écran: ciels verticaux, N.Y. 1976*, la *Série écran: ciels de rues, N.Y. 1978-79* et *Coins de rues (Pyramides), N.Y. 1978-79*. Le commentaire critique sur l'image photographique emprunte à l'occasion à l'argument littéraire, fait état de l'impact des médias d'information sur l'évolution et la modification de la perception contemporaine et, plus globalement, affirme la pri-

mauté de l'oeil de la caméra dans la vision de la modernité. Dans *Feuilles I* (1981-82) et *Feuilles II* (1982), le discours déborde les limites de la feuille photographique et, subvertissant les caractéristiques du médium, offre à voir, par l'accumulation, la superposition, l'ondulation et l'éclatement des configurations, ce que le cadrage exclut normalement.

Procédant du concept d'écrans, percées de ciel bleu intense au sein de masses architectoniques monolithiques sombres (sous-expositions légères), la *Série écran: ciels de rues, N.Y. 1978-79* insiste sur les distorsions entretenues par la nature et son image en confondant, sans les opposer, des portions ambiguës de nature et de culture. L'assemblage en séquence de vues panoramiques commencées et terminées à l'horizontale pour capter les parties de ciel visibles entre les sommets des édifices d'une même rue, la «24th Street» dans ce cas-ci, établit des rapports entre la caméra-écran et l'architecture-écran. Selon les contingences architecturales (contours irréguliers des immeubles), il y a élargissements et rétrécissements du ciel analogues au jeu d'ouverture et de fermeture du diaphragme de l'appareil photographique. L'assemblage par juxtaposition verticale (superposition légère et décalage subtil pour réussir un rigoureux emboîtement) des huit photographies rectangulaires, ainsi que l'accrochage frontal de ces vues aériennes, annule l'effet de gravité, élimine la relation fond-forme et, suggérant une résonance formelle entre l'architecture de New York et les portions de ciel qui peuvent être perçues de ses rues, remet en question le cadrage photographique traditionnel. Le report sur un même plan des composantes nature et culture génère une image «synthétique» oscillant du mythe à la réalité. J.B.



## PAUL-ÉMILE BORDUAS

Saint-Hilaire, Québec, 1905-1960, Paris, France

### **Sans titre (n° 54), c. 1959**

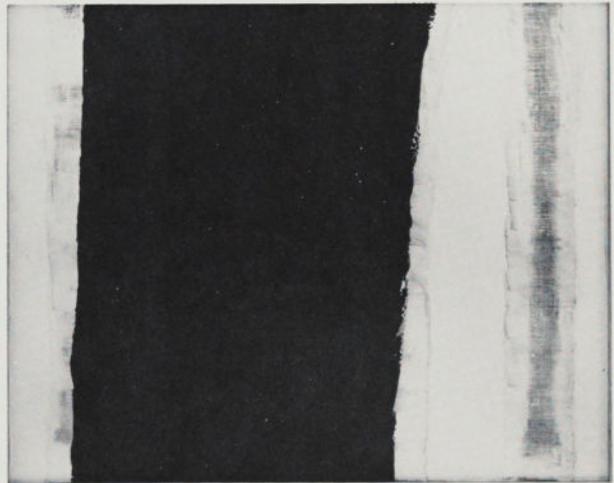
huile sur toile  
81 cm x 100 cm  
don des Musées nationaux  
acquis en 1973

### **L'étang recouvert de givre, 1954**

huile sur toile  
61 cm x 76 cm  
don des Musées nationaux  
acquis en 1973

### **Le facteur ailé de la falaise, c. 1947**

huile sur toile  
81,5 cm x 110 cm  
acquis en 1975



56

Figure centrale de l'histoire de l'art québécois et canadien, Paul-Émile Borduas compte également parmi les principaux peintres nord-américains dont le cheminement aura contribué, d'une façon rigoureuse et critique, aux développements de la modernité picturale. L'oeuvre de Borduas, quoique dense et d'un caractère hautement réflexif, ne saurait être considérée à l'exclusion du personnage. animateur engagé du milieu artistique montréalais, Borduas s'est en outre impliqué en tant qu'enseignant et chef de file du groupe automatiste. *Refus global*, manifeste écrit par l'artiste et contresigné par les membres du groupe (notamment Marcel Barbeau, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Françoise Sullivan), constitue une violente critique du conservatisme des pouvoirs politiques et religieux du Québec de l'époque. Sa parution, en 1948, viendra accentuer la marginalité de l'artiste. Destitué de ses fonctions de professeur à l'École du Meuble, Borduas se voit ainsi privé de ses principaux moyens d'action. Il quitte définitivement la scène montréalaise au printemps 1953, s'établissant successivement à Provincetown (été 1953), New York (1953-1955) et Paris (1955-1960).

*Le facteur ailé de la falaise* appartient à la période automatiste de l'artiste. L'automatisme surrationnel, selon la définition qu'en donne Borduas, relève d'un

travail non préconçu: «Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction». Malgré cette liberté d'exécution, la composition de l'oeuvre maintient quelques-unes des principales structures de la représentation illusionniste. L'espace y est hiérarchisé, des formes relativement autonomes, verticales et rehaussées de tons clairs se détachant d'un fond sombre, assimilable à la falaise mentionnée dans le titre. *L'étang recouvert de givre*, peint à New York en 1954, constitue en ce sens une proposition plus radicale. L'espace est davantage ambigu, inversant le rapport forme/fond de l'oeuvre précédente. Des objets sombres et fragmentés sont superposés sur un fond plus clair faisant figure de plan repoussoir. Avec *Sans titre (n° 54)*, exécuté à Paris autour de 1959, la dichotomie forme/fond se voit contredite par la prise en considération directe du cadre. Deux bandes verticales relient en effet les bordures supérieure et inférieure de l'oeuvre, éliminant toute référence aux structures compositionnelles de l'espace naturaliste. Un espace autre est ici suggéré, qui excède les limites physiques de la toile. Certains traitements, et en particulier la suggestion de formes en mouvement (effets de transparence, contours irréguliers), mettent en relief la dimension énergétique inhérente au travail pictural.

P.L.



## ROBERT BOURDEAU

Kingston, Ontario, 1931

**Sans titre, Angleterre, 1975**

épreuve sur papier aux sels d'argent

tirage original

25,9 cm x 34,4 cm

acquis en 1980

58

La photographie de Robert Bourdeau donne à voir le paysage dans ses infimes détails tout autant que dans sa structure inhérente. Le compte rendu descriptif, précis et tout en nuances, emplit la surface de l'image, se découpant en variations subtiles et multiples. Cette topographie, captée sur pellicule, se révèle à nous, transformée et transparente de son indicible essence. Bourdeau, contemplant cette nature terrestre, en saisit les formes, les textures et les tonalités dans l'expérience de cette communion et grâce à la maîtrise absolue de ses moyens techniques. Sa rencontre avec Minor White au milieu des années soixante fut décisive en ce sens, car elle l'orienta vers une pratique photographique conjuguant attitude contemplative et amoureuse de la nature et recherche de perfection technique. L'enseignement de ce maître façonna également à cette époque la manière adoptée par Bourdeau de cadrer en plan rapproché ses sujets et d'explorer une gamme de tonalités contrastantes. Bourdeau abandonnera par la suite cette approche intimiste au profit d'un point de vue plus global et distant du sujet photographié. Embrassant une plus vaste étendue,

l'objectif de la caméra cadre moins un élément isolé se dévoilant dans toute sa masse, qu'elle ne sectionne l'immensité de l'espace en fragments, denses et indissociables.

La photographie *Sans titre, Angleterre* réalisée en 1975, est un exemple de cette dernière approche qui s'est manifestée dans l'oeuvre de Bourdeau surtout à partir de cette période. Résultat de la prévisualisation, elle étale une myriade de tons sur sa superficie entière. L'emploi du négatif grand format et l'impression sur la feuille de contact donnent une qualité de précision à chacun des détails. La prise de vue lointaine, presque aérienne, permet par ailleurs le rendu des rythmes linéaires qui scandent le paysage. Sous une lumière diffuse, sans le choc des contrastes, la scène forme une mosaïque de particules disposées à la manière d'un pattern à la surface de l'image. Éliminant l'impalpable substance que représente le ciel, Bourdeau fixe ainsi sur pellicule les fragmentations infinies qui composent la matière terrestre, rendue dans la subtilité de son détail et dans toute sa prégnance.

S.G.M.



## DANIEL BUREN

Boulogne-sur-Seine, France, 1938

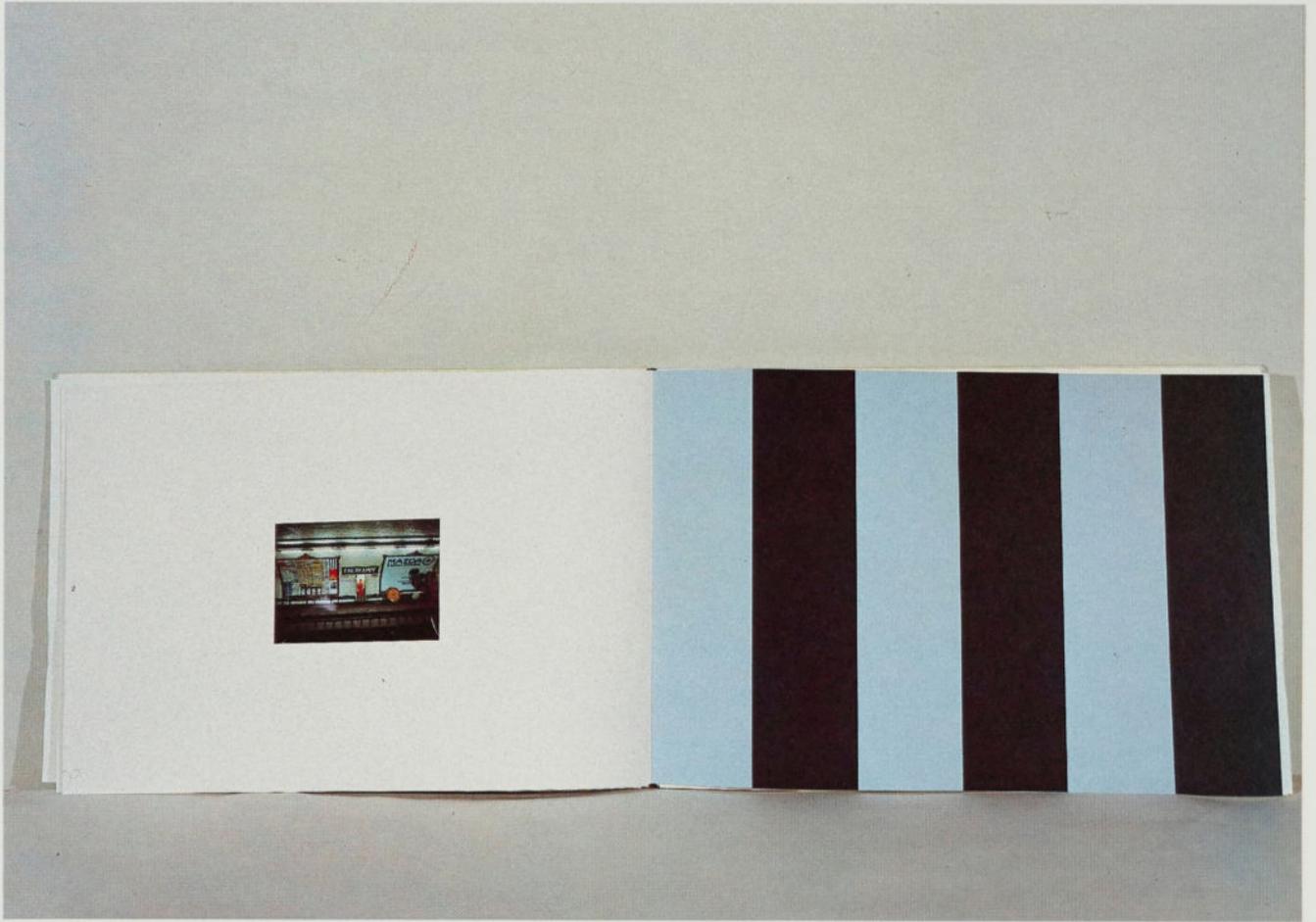
*D'une impression l'autre*, 1983

édition comprenant 30 sérigraphies,  
30 cibachromes et un texte de l'artiste, 44/95  
35,5 cm x 52,8 cm x 2,5 cm  
acquis en 1983

Vers 1965, Daniel Buren adopte un motif qu'il reprendra par la suite sous différentes formes. Il s'agit de bandes verticales de largeur constante (8,7 cm) faisant alterner le blanc avec une autre couleur. Ces bandes sont produites selon diverses techniques (imprimées, lithographiées, peintes...) et réalisées sur différents supports (tissu, plastique, papier, verre...). Leur nombre, c'est-à-dire aussi la dimension du support, varie selon le lieu en fonction duquel l'oeuvre est conçue (musées, galeries, lieux publics extérieurs, etc.). Le travail de Buren est avant tout d'ordre visuel. Par contre, la neutralité du motif employé (ces bandes n'ont d'autre réalité ou signification que celle de leur seule présence en tant qu'élément visuel) élimine les notions d'expressivité et de savoir-faire généralement associées au travail plastique. Ces bandes servent plutôt d'indicateur ou de lieu d'accès à l'oeuvre, captant l'attention du spectateur pour ensuite la diriger, à travers cette absence de sens, vers le cadre physique et social dans lequel elles s'inscrivent. Le sens de l'oeuvre réside en fait dans le rapport du visuel au lieu de son exposition, constituant ainsi un commentaire sur les conditions d'existence du produit artistique.

*D'une impression l'autre* est une réflexion sur le degré de fidélité de la photographie. Il s'agit d'un album comprenant trente sérigraphies couplées à autant de photographies d'oeuvres réalisées par l'artiste entre 1968 et 1982. La plupart de ces oeuvres, conçues en fonction d'espaces non protégés, sont aujourd'hui disparues. Buren en regroupe ici les «photos-souvenirs», qu'il utilise comme matériaux de base d'une oeuvre nouvelle. Chaque photographie (page de gauche) est accompagnée d'une sérigraphie lui faisant face (page de droite). Cette sérigraphie est la reproduction grandeur nature (bandes de 8,7 cm de large) d'un fragment de l'oeuvre dont la photo de gauche constitue le souvenir. Les couleurs sont quant à elles fidèles non pas aux rayures du travail premier (bandes blanches alternant avec des bandes colorées) mais aux couleurs légèrement altérées (par jaunissement, effets d'ombre ou de lumière, etc.) des photos-souvenirs. Faisant simultanément référence à l'oeuvre initiale et à sa photographie, *D'une impression l'autre* met ainsi l'accent sur ce qui est modifié (se perd ou s'ajoute) à travers le processus de reproduction photographique.

P.L.



## JACK BUSH

Toronto, Ontario, 1909-1977

**Zig-Zag**, 1967

acrylique polymère sur toile

172,8 cm x 269,8 cm

acquis en 1968

62

Fidèle à sa ville natale, le peintre torontois Jack Bush s'est trouvé en retrait des mouvements d'avant-garde qui se sont succédés en Europe au début du XXe siècle. Sous le joug de la peinture régionaliste du Groupe des Sept, sa peinture n'arriva pas à maturité avant la fin des années cinquante. Peintre abstrait des années soixante, Bush appartient au courant de la «Post Painterly Abstraction» qui s'était manifesté aux États-Unis en réaction à la peinture gestuelle de l'expressionnisme abstrait. Ce mouvement d'abstraction géométrique avait tendance à utiliser des masses de couleurs pures aux arêtes nettement définies. Cependant, malgré certaines similitudes avec la peinture américaine, l'oeuvre de Bush, conserve l'illusion de la perspective.

À ce titre *Zig-Zag* (1967) apparaît comme le plus

américain des tableaux de Bush en ce sens qu'il joue précisément sur la notion de bidimensionnalité de l'oeuvre picturale. Les bandes de couleurs, disposées diagonalement en trois colonnes verticales, sont réparties équitablement sur la surface de la toile de manière à annuler toute distinction entre la forme et le fond. Dans cette composition «all over», l'oeuvre déborde des limites de son cadre pour se poursuivre à l'infini. L'interaction des bandes de couleurs juxtaposées crée, à la surface de la toile, un jeu de tension dynamique et énergétique qui confirme les qualités de coloriste du peintre. Dans ces «piles» de couleurs, chaque ton agit individuellement comme une note de musique dans un accord. S.L.



## GENEVIÈVE CADIEUX

Montréal, Québec, 1955

### *Illusion 5*, 1981

émulsion photographique sur plexiglas, pigments,  
néons  
121,9 cm x 490 cm  
acquis en 1982

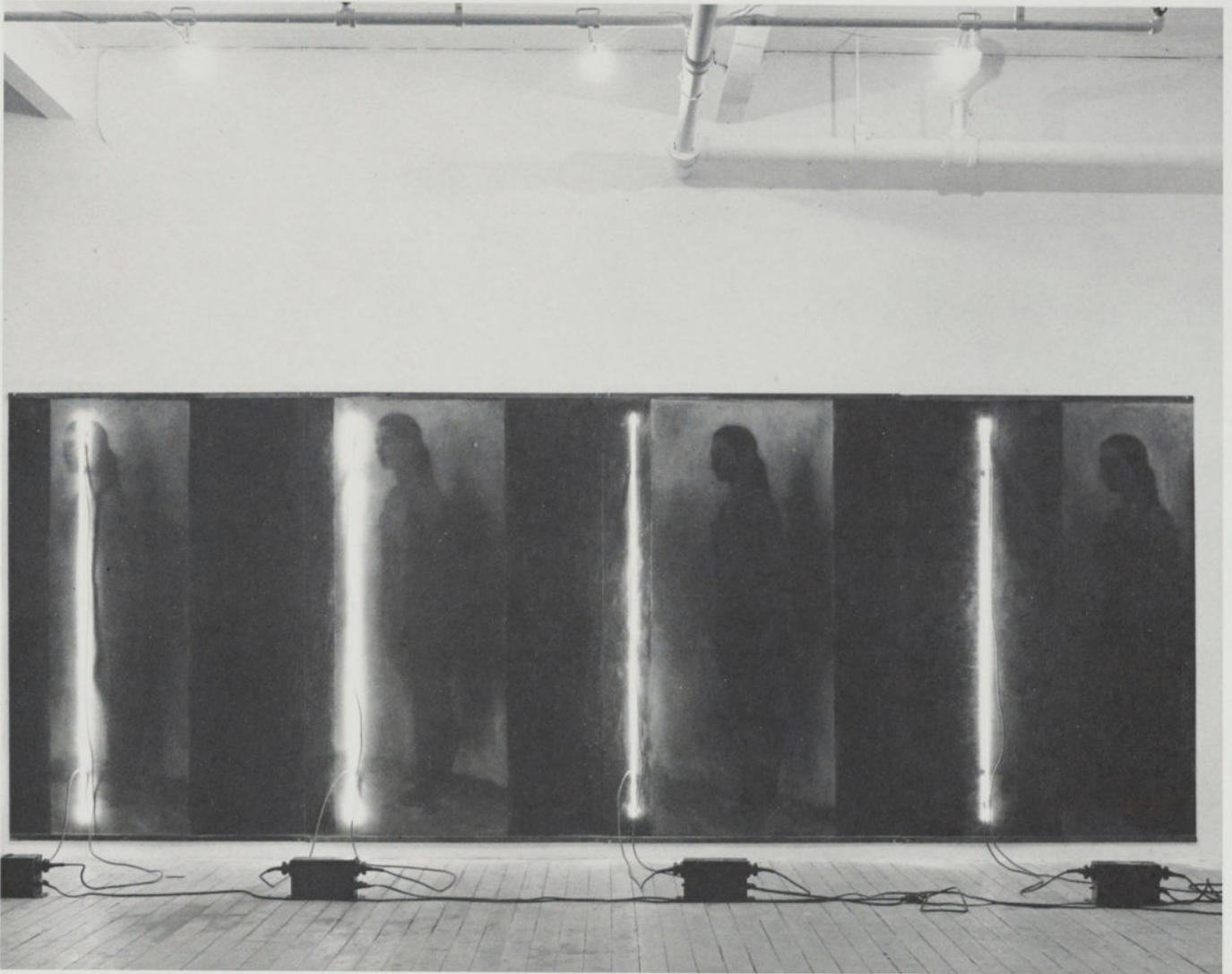
64

La démarche de Geneviève Cadieux prend la forme d'une investigation des modes de fonctionnement de la pratique photographique. L'artiste entend ainsi explorer les différents fondements sur lesquels celle-là repose et qui, le plus souvent, opèrent dans l'ombre. Plus qu'une simple déconstruction, ce travail évolue en fait au niveau métaphorique, se référant au champ de la photographie grâce aux effets, attitudes ou points de vue qu'il convoque. Les séries *Séquences* (1979-1980) et *Illusions* (1980-1981) constituent les principales étapes de cette production. Techniquement, il s'agit de panneaux recouverts d'une émulsion photographique retenant les silhouettes ou parties de corps projetées à partir de diapositives. Travaillées de pigments et présentées de façon séquentielle, ces impressions tendent parfois à se développer dans l'espace par l'inclusion, dans l'oeuvre même, de néons et de transformateurs. En ce sens, et bien que centré sur la photographie, le travail de Cadieux emprunte

également aux disciplines de la peinture, du cinéma et de l'installation.

Dans *Illusion 5*, l'émulsion photographique est appliquée sur une surface de plexiglas divisée en quatre modules. Un personnage féminin y est représenté en quatre temps successifs, le caractère de chacun étant fonction du positionnement des néons, de la place occupée par la figure et de sa transformation grâce à l'application de pigments. L'espace circonscrit par l'oeuvre est composite, à la fois plan et tridimensionnel. Le personnage est l'objet d'une représentation à laquelle il est d'autre part appelé à se mesurer. L'unicité du modèle est ainsi opposée à sa figuration en quatre temps; quant aux matériaux de ce travail (néons, transformateurs, plexiglas, etc.), ils sont donnés à voir au même titre que ce qu'ils contribuent à figurer ou à mettre en scène.

P.L.



## LOUIS CANE

Beaulieu-sur-Mer, France, 1934

**Peinture**, 1974

huile sur toile

305 cm x 305 cm (mur)

245 cm x 210 cm (sol)

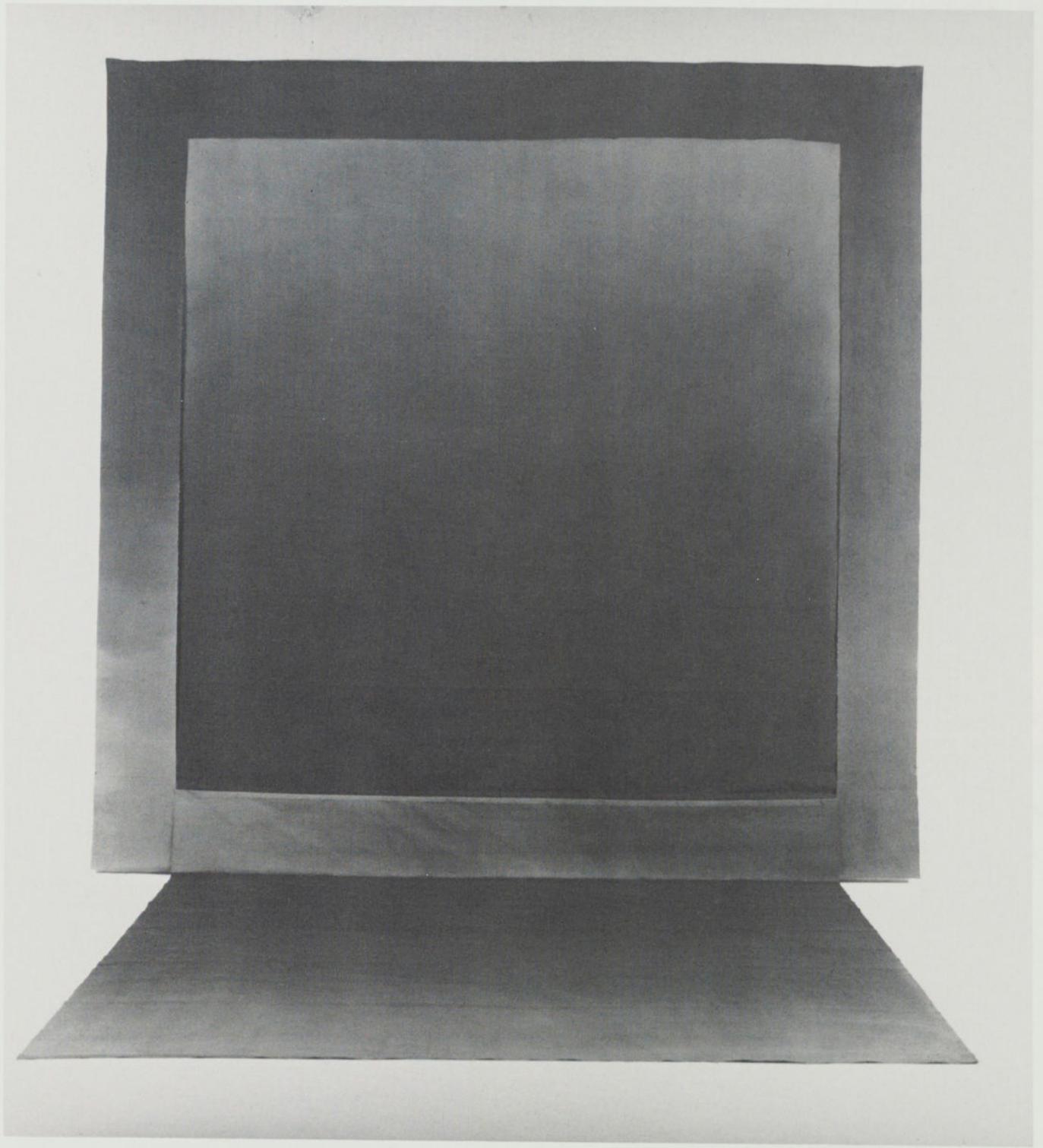
acquis en 1974

66

Le cheminement de Louis Cane, de 1971 à 1974, est étroitement lié aux partis pris théoriques et politiques du groupe Supports-Surfaces, avec lequel il expose à plusieurs reprises. S'inscrivant dans le climat de contestation qui anime la scène intellectuelle française après les événements de Mai 68, les artistes de Supports-Surfaces orientent leurs pratiques dans le sens d'une prise de conscience accrue à l'égard des conventions qui régissent l'oeuvre d'art, et plus particulièrement l'oeuvre peinte. De ce point de vue, Cane suggère l'existence de rapports étroits entre le mode d'opération des diverses composantes du langage pictural (couleur, échelle, format, cadrage, mode d'exposition, ...) et les attentes de l'idéologie dominante telles qu'elles s'exercent dans le processus de mise en marché du produit artistique. Toute une série de transgressions sont ainsi formulées par le biais d'une démarche où les considérations théoriques, souvent écrites et publiées, occupent une place déterminante (contacts avec la revue *Tel Quel*, publication de *Peinture* — *Cahiers théoriques*). À l'encontre des pratiques engagées prônant un retour au réalisme, à l'écart également de l'avant-garde conceptuelle de l'époque pour qui le questionnement des modalités d'émergence du fait artistique doit excéder le cloisonnement des prati-

ques en disciplines distinctes, le travail de Louis Cane se veut alors résolument abstrait et de nature essentiellement picturale. Depuis la seconde moitié des années soixante-dix, Cane poursuit son travail d'analyse des fondements idéologiques de l'acte de peindre par l'inclusion de données figuratives empruntées aux divers mouvements, thématiques ou genres de l'histoire de cette discipline (séries *Saint-Damien parle à Saint-François*, *Ménines*, *Annonciations*, *Toilettes de femmes*, *Déjeuners sur l'herbe*).

*Peinture* appartient à la série d'oeuvres réalisées par Cane sur les notions de frontalité et d'illusionnisme en peinture. La toile est librement exposée, sans cadre ni châssis. Son occupation de l'espace se prolonge du mur au sol, transgressant ainsi la stricte frontalité de l'habituel rapport du spectateur à l'oeuvre peinte. L'absence de cadre, ou plutôt son assimilation aux matériaux qui font l'oeuvre (couleur, canevas), transforme celui-ci en élément signifiant dont l'action fait partie intégrante de la structure d'ensemble. Enfin, la couleur, qui semble ici imbibée dans le support, modifie le statut de ce dernier de l'état de subjectile à celui de matériau constituant, ce qu'accroît par ailleurs le travail de découpage dont le canevas fait l'objet. P.L.



## MELVIN CHARNEY

Montréal, Québec, 1935

### **Édifice (3)**, 1979

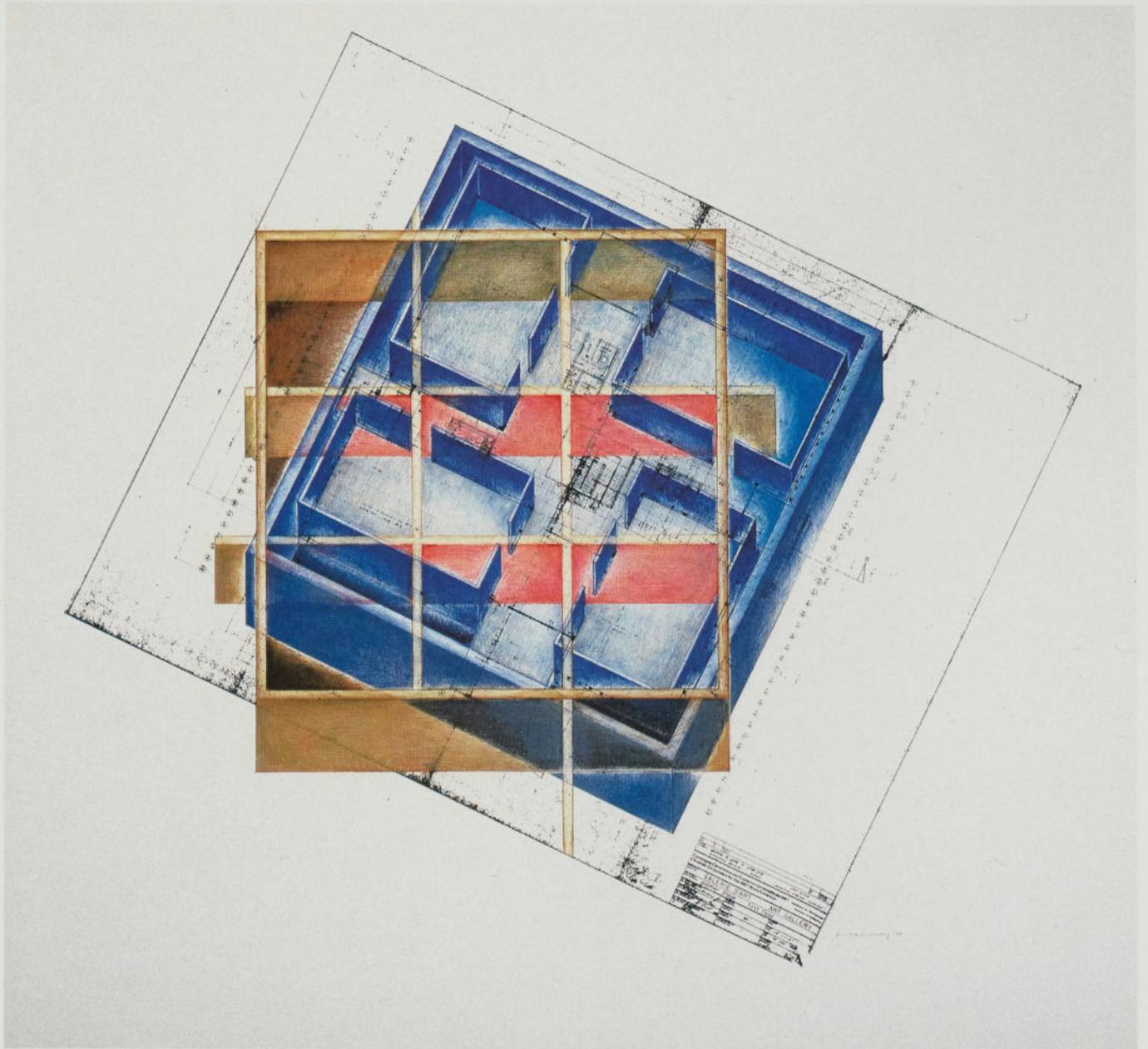
crayon de couleur et crayon de cire sur épreuve  
sur papier aux sels d'argent  
88,8 cm x 96,5 cm  
acquis en 1981

Melvin Charney est architecte de formation. Ses oeuvres, des dessins ou constructions temporaires, ne sont toutefois pas conçues dans une optique fonctionnelle. Elles visent plutôt à mettre en relief ce réseau de significations implicites que la pratique courante de l'architecture tend à recouvrir. Sa démarche se développe autour de quelques concepts clés: monument, archétype, conscience collective, histoire. Charney travaille parfois dans le cadre de concours architecturaux, interférant alors avec les données imposées par les autorités en cause. C'est le cas notamment de *Memo Series*, projet conçu en vue de la construction, par le gouvernement canadien, d'un musée de l'aviation. L'oeuvre prend la forme d'un catalogue regroupant une centaine de propositions qui ont trait à la récupération de «souvenirs» liés à l'histoire de l'aviation: réutilisation de vieux avions placés au coin de différentes rues, de simulateurs de vol, d'anciens aérodromes ou hangars, reproduction de secteurs bombardés d'une ville. Cette analyse des formes d'inscription de l'histoire est également présente dans les oeuvres ultérieures, telle *Une histoire... Le trésor de Trois-Rivières*, réalisée en 1975. L'artiste insiste alors sur la résurgence, au niveau des constructions domesti-

ques issues de la révolution industrielle, de motifs archétypes empruntés à l'histoire de l'architecture. Transposée au niveau de l'urbanisme (*Les maisons de la rue Sherbrooke*, 1976, oeuvre réalisée dans le cadre du projet Corridart censuré par la Ville de Montréal), cette conscience critique servira à dénoncer l'incohérence des «politiques de grandeur» qui transforment le paysage montréalais.

*Édifice (3)* fut réalisé en vue d'une exposition de Charney au Musée d'art contemporain de Montréal. L'oeuvre constitue une référence directe au lieu où elle est alors présentée. À partir du plan du musée, Charney intervient de façon à en dégager d'abord la réalité physique, celle des volumes qui le constituent. Une structure équivalente à celle du musée semble glisser sur celui-ci, suggérant un prolongement de son espace interne vers l'extérieur. Par ailleurs, les plans qui s'entrecroisent font référence à l'histoire des formes, notamment à l'art suprématiste et à la représentation des plans idéaux du début de la Renaissance. L'oeuvre souligne ainsi, par le biais de caractéristiques spatiales, la valeur symbolique du lieu où elle s'inscrit.

P.L.



## ILYA CHASNIK

Liucite, Russie, 1902-1929, Léningrad, Russie

**Sans titre**, 1922-1923

aquarelle et crayon sur papier

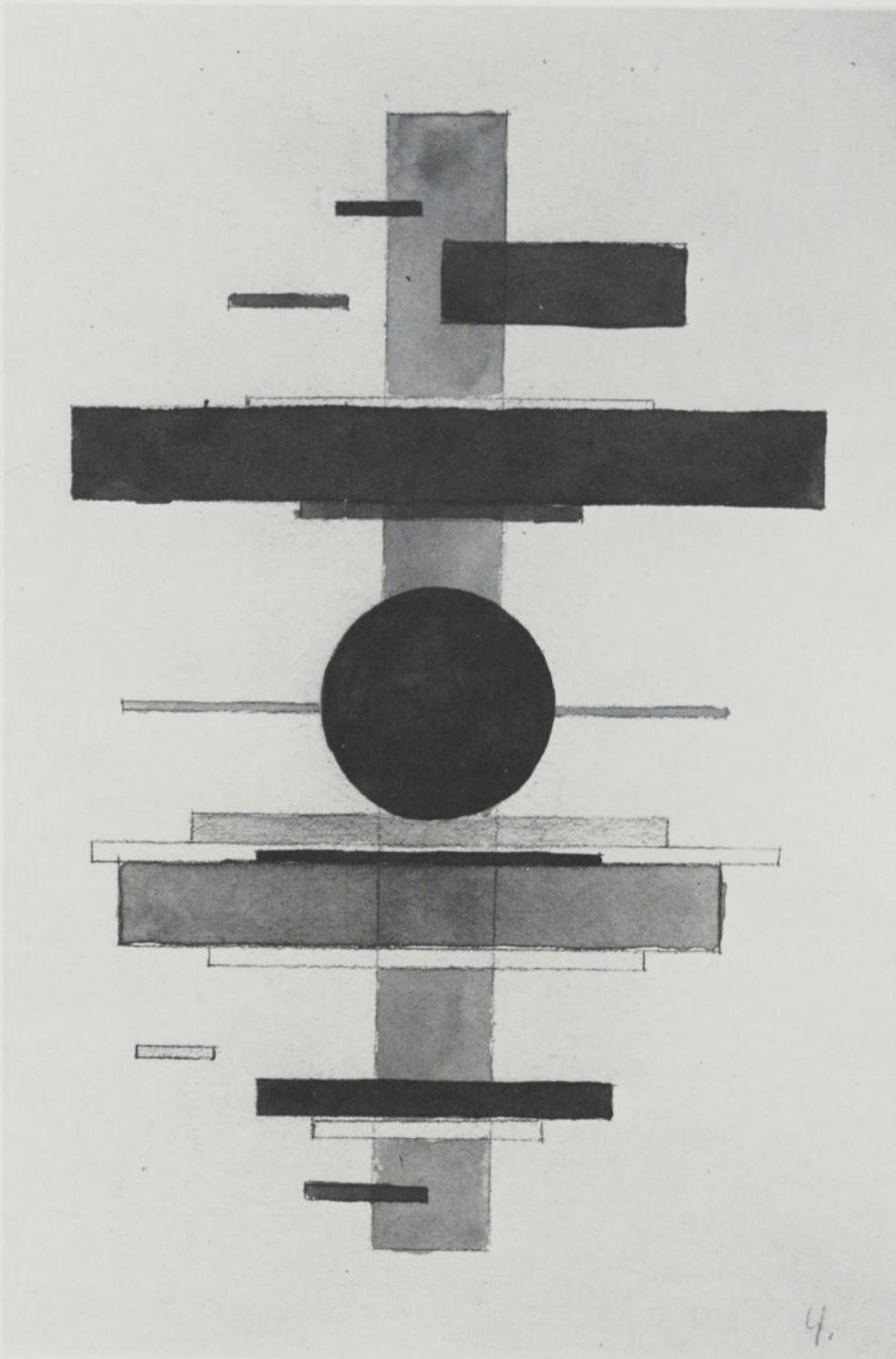
25 cm x 17 cm

acquis en 1981

Peintre, graphiste et designer, Ilya Chasnik oriente ses recherches théoriques et artistiques vers le Suprématisme de Malevitch, son maître. En 1919, il manifeste un intérêt pour l'architecture qu'il délaisse temporairement pour travailler avec Suetin et Malevitch à l'usine de porcelaine Lomonossov, appliquant alors le style suprématisiste à la décoration de céramiques, et à l'Institut d'art décoratif. À partir de 1923, il assiste Malevitch dans ses projets d'architectones et de planites, puis il se consacre à des projets théoriques basés sur son propre système suprématisiste, où il utilise des éléments dans un équilibre mesuré, et dont la composition revêt une tendance à la sérialité. Ses projets pour une architecture suprématisiste reprennent néanmoins certaines structures-types de Malevitch quelque peu statiques, tandis que sa peinture véhicule des schémas dynamiques où le mouvement des formes s'insère dans une organisation rythmique et séquentielle. La qualité fondamentale de l'oeuvre de Chasnik réside dans l'agencement des volumes et des plans suprématisistes dont les formes présentent une grande instabilité.

L'oeuvre *Sans titre*, réalisée en 1922, reflète le principe propre à Malevitch, à savoir la dynamique de la composition en croix que l'on retrouve aussi dans l'oeuvre de Lissitzky. Les éléments distinctifs de cette oeuvre sont la construction spatiale et la gamme des couleurs. Chasnik emploie des tonalités froides qu'il rehausse fortement par des tons orange, violet et rouge, et qui produisent un effet éclatant. Ces couleurs permettent un agencement contrasté des formes. La construction s'élabore autour d'un noyau central — le cercle — et d'une opposition — la verticale/horizontale — et semble être projetée librement dans l'espace. Cette superposition d'un cercle sur des éléments suprématisistes disposés de façon cruciforme démontre un souci d'équilibre et de rythme, sorte de schéma où le mouvement des formes existe dans un état latent et où le rythme est pondéré. Les séquences constituées par une accumulation de formes rectangulaires donne un effet sériel et les rapports de surface-plan sont symétriquement agencés dans une quiétude toute méditative.

P.G.



## CHRISTO

Gabrovo, Bulgarie, 1932

### **Some Not Realized Projects**, 1972

5 lithographies, 84/100

71 cm x 55,7 cm (chacune)

acquis en 1972



72

Créateur d'emballages gigantesques, Christo manifeste cette prédilection pour l'emballage dès les années cinquante lorsqu'il enveloppe et ficelle des bouteilles et des boîtes. Associé au Nouveau-Réalisme dont les principaux représentants sont Klein, Arman, Spoerri, Tinguely et Hains, Christo métamorphose les objets ordinaires jusqu'à les rendre méconnaissables. Son propre geste, sa propre réalité sont intimement liés à un ordre sociologique et ses projets constituent un point de vue différent de l'art, en relation avec la nature ou le milieu industriel et urbain. Ses premiers projets rattachés à un environnement public remontent à 1961 lorsqu'il exécute un alignement de bidons d'huiles à Cologne, et à 1962 lorsqu'il érige un mur de 400 tonnes sur la rue Visconti à Paris. Deux ans plus tard, il réalise les vitrines aveugles et s'établit à New York, point de départ pour des projets plus ambitieux qui s'inscrivent dans la structuration même de l'environnement en rapport avec celle de la société contemporaine. C'est une nouvelle approche de l'environnement. Tous les projets de grande envergure tels *The Valley Curtain* au Colorado, *The Running Fence* en Californie ou plus récemment *The Surrounded Islands* en Floride font appel à différents secteurs de connaissances économiques, politi-

ques et sociaux et ont permis selon Christo, de confronter entre elles les structures de la société. Des grands projets réalisés, il ne subsiste que les dessins, esquisses préparatoires et photographiques.

Les études élaborées pour un projet deviennent la plupart du temps les éléments essentiels du projet. Le Kunsthalle de Berne est le premier édifice public emballé par Christo en 1968. La série de gravures *Some Not Realized Projects* (1972), met en évidence le camouflage de deux musées et d'un édifice newyorkais; Christo accentue en quelque sorte l'existence de ces lieux en intervenant avec du tissu et des ficelles. Le désir de transformer la réalité corrobore le refus de l'accepter, dans cette démarche où l'expérience du vécu prend des proportions à l'image du projet. La fonction des lieux emballés n'existe plus; ils perdent ainsi leur identité propre. Créant une enveloppe dont l'aspect de gigantisme et de gratuité surprend, il enferme et cloisonne des monuments et des architectures volumétriques dont les formes ne disparaissent pas complètement mais changent et se transforment; il conserve l'intégrité de l'objet et intervient dans les mécanismes du réel.

P.G.



## LYNNE COHEN

Wisconsin, É.-U., 1944

**St. Marina Hall, Toronto, Ontario, 1976**

épreuve sur papier aux sels d'argent

tirage original

19,3 cm x 24,3 cm

acquis en 1980

Depuis que Lynne Cohen s'est dirigée vers la photographie, son approche n'a cessé d'être d'une impitoyable précision dans l'enregistrement clinique des intérieurs déserts, espaces d'où toute perspective est abolie. Après s'être d'abord attachée à décrire le pittoresque de différents intérieurs baroques particulièrement révélateurs de notre civilisation nord-américaine, l'artiste s'attarde à observer les lieux de rassemblement publics où règnent le vide et l'ordre, mais qui témoignent toutefois d'une absence temporaire de l'humain. Ses images s'inscrivent ainsi dans l'ordre de l'enquête ethnologique car elles constituent en quelque sorte le répertoire des lieux de vie et de rencontre de la société contemporaine. Elles offrent l'opportunité d'une multitude d'observations relativement, par exemple, à l'aménagement des divers éléments dans un espace très ordinaire, souvent anonyme.

Lynne Cohen fournit des intérieurs contemporains qui partagent tous la même organisation méticuleuse et obsessionnellement symétrique des objets, et où la satire de l'être humain est omniprésente, comme c'est le cas pour *St. Marina Hall*. Dans cet espace géométrique, presque trop structuré, et qui symbolise un univers du vide et de l'ordonnance, seules

quelques tables dressées, quelques chaises disposées sur une tribune et un parc d'enfant attestent d'une quelconque présence future. Lynne Cohen souligne ici à la fois l'incongruité de la mise en scène des objets et l'aspect kitsch du décor, non sans un certain humour impassible et corrosif. Il ressort que la signification de ses photographies n'est pas liée à un moment et à un espace particuliers, ni au seul réalisme photographique, mais réside plutôt dans des constructions abstraites qui révèlent l'Homme. Dans ses œuvres plus récentes, Lynne Cohen se fait plus ironique que jamais et ses lieux publics, bureaux, salons de coiffure, salles d'attente, manifestent avant tout la stérilité. Il s'agit d'un monde minimal où quelques objets fonctionnels fabriqués en série, rigoureusement identiques au voisin, donnent l'impression d'avoir poussé dans des lieux aseptisés, dans des espaces propres, blancs et froids. Poursuivant essentiellement la même esthétique formelle, Lynne Cohen démontre une conscience de plus en plus tourmentée pour les conditions de vie matérielle du monde actuel, et ses images visent à signaler une peur, une menace de déshumanisation.

R.L.



## SOREL COHEN

Montréal, Québec, 1936

**Sans titre**, 1982

épreuves couleur (7 éléments)

86 cm x 161,2 cm (l'ensemble)

acquis en 1982

76

Depuis 1977, Sorel Cohen poursuit une démarche artistique essentiellement axée sur la pratique photographique et la mise à jour du processus créateur. Ses études, de 1974 à 1979, ainsi que son enseignement à l'Université Concordia depuis 1978, la prédisposent à l'élaboration rigoureuse d'un propos esthétique nuancé et subtil. Cohen est fascinée par le geste et le mouvement, dont elle fixe la trajectoire à la prise de vue, image par image, et qu'elle réactive, par la suite, en un arrangement séquentiel. L'artiste s'attarde d'abord à certains rituels domestiques véhiculant d'évidentes connotations autobiographiques: faire le lit, dans *Le rite matinal* (1976-77) et laver une vitre, dans *The Shape of a Gesture* (1977). La transposition volontairement floue et imprécise sur la surface photographique de ces activités spatio-temporelles de même que la part capitale accordée à la couleur des éléments clés (le couvre-lit rouge, les chiffons bleu, jaune, rouge, vert) reportent à des considérations plus spécifiquement picturales entérinées par les séries subséquentes: *The Camera Can Obliterate the Reality it Records* (1978) et *After Bacon/Muybridge* (1978-80). Dans cette dernière suite, une réflexion sur l'histoire de la peinture (Bacon) et sur celle de la photographie (Muybridge) vient doubler la représentation, chargée de potentialités symboliques et érotiques, des deux lutteurs. Chez Sorel Cohen, la progression des recherches formelles est indiscutablement liée à l'évolution de son propre personnage, protago-

niste privilégiée de la mise en scène, (voire de la performance), sauf dans le cas de sa disparition graduelle dans *The Camera Can Obliterate...* et dans celui de la reprise du motif des lutteurs.

Procédant d'une constante réévaluation des procédés et des manières de la peinture moderne, les oeuvres récentes empruntent à la tradition classique du portrait (de l'autoportrait) et s'installent dans la narrativité particulière de la photo-performance. Dans le *Sans titre* exécuté en 1982 et, comme par la suite, dans la série intitulée *An extended and Continuous Metaphor* (1983-84), Cohen se soumet à une double et triple exposition, visant à se reproduire simultanément comme artiste-peintre, comme modèle et comme sujet du portrait en cours d'exécution. Le discours esthétique sur la fusion de l'objet et du sujet revêt également l'aspect idéologique relatif aux rôles et aux pouvoirs normalement imputables à la distinction des genres (l'homme: créateur et spectateur; la femme: le modèle). Dans ce polyptyque, la temporalité et le rythme de l'action documentée ne sont plus endigués dans une grille séquentielle et référentielle mais ils se soumettent plutôt à une hiérarchisation des moments. Explorant et déjouant les codes de la représentation (et de la peinture de chevalet), Cohen outrepassé les limites de son seul personnage et en appelle aux fonctions de l'imaginaire.

J.B.



## ULYSSE COMTOIS

Granby, Québec, 1931

**Colonne no 6**, 1967

aluminium

137,7 cm x 22,2 cm x 22 cm

acquis en 1967

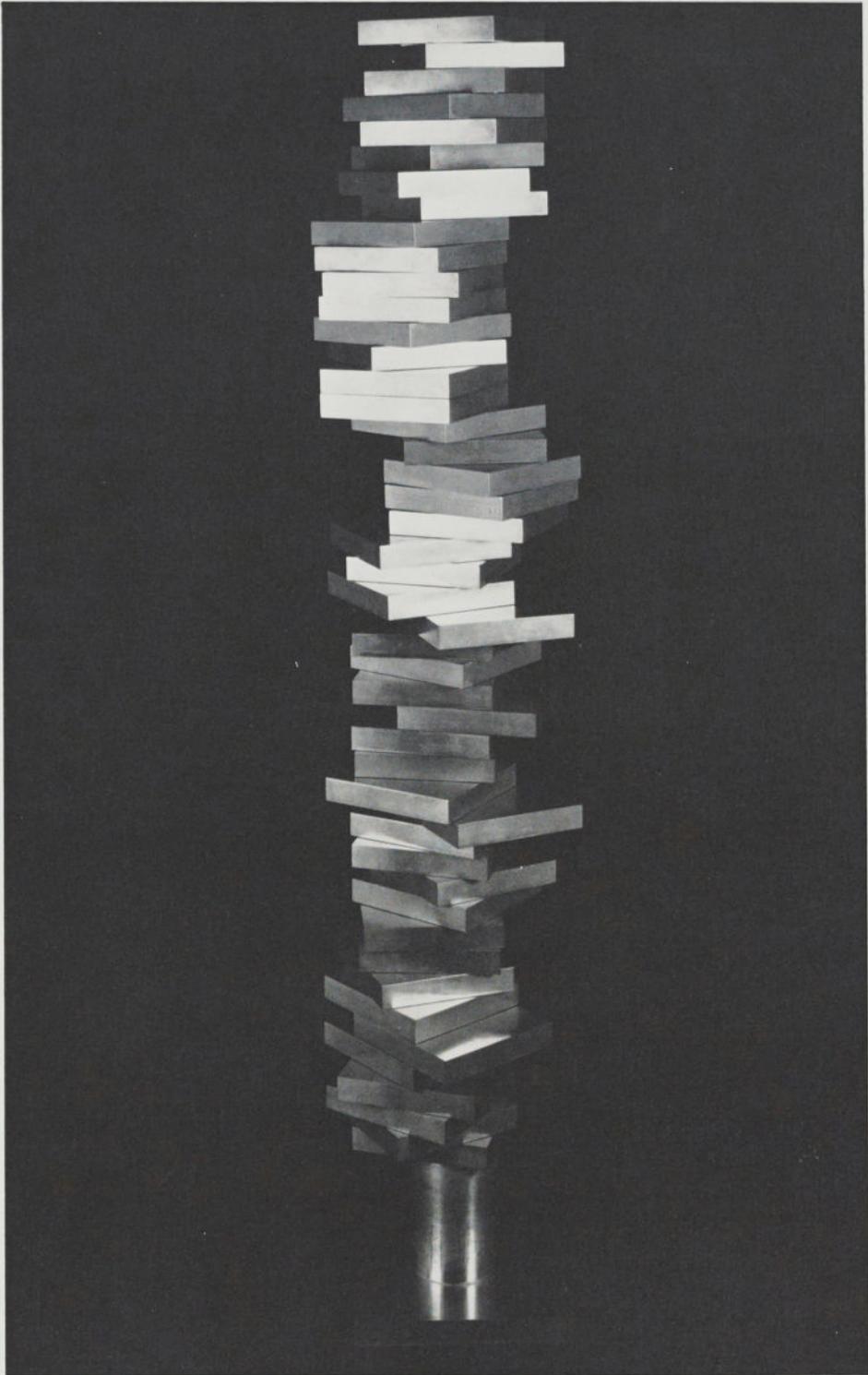
78

Depuis son arrivée à Montréal en 1949, donnant lieu à un court séjour à l'École des Beaux-Arts de Montréal (1949-50) et à des affinités sélectives avec le groupe automatiste (plus précisément post-automatiste), Ulysse Comtois formule au sein d'une démarche tour à tour picturale et sculpturale des principes esthétiques originaux et sans cesse réactualisés. D'abord peintre, il propose une articulation de la surface particulière par la répétition d'un élément formel appelé à devenir motif et par l'adéquation de la tache et de la couleur en une dynamique vectorielle. La problématique se développe au cours des années cinquante, mettant en évidence le processus de création et se renouvelant à même les limites d'un vocabulaire plastique volontairement restreint mais ouvert à de multiples variations: répartition en zones colorées de bandes, de figures géométriques évidées, de signes quasi calligraphiques. La production proprement sculpturale se précise davantage en 1964 alors que, après des petites sculptures de fer soudé aux formes mi-organiques, mi-géométriques, reliées par des fins appendices tubulaires (1960-61), Ulysse Comtois réalise les séries des bois colorés et des bois lamellés (1964-66). Le procédé d'étagement, d'assemblage et de collage des motifs découpés dans le bois, préfigure l'important corpus des colonnes d'aluminium (1967-75), par leurs propositions fixes de la déduction de la forme à partir de la somme des positionnements de chaque élément constitutif. La part de la couleur, vive et variée, est capitale: elle souligne les étapes de fabrication (addition des niveaux colorés), investit de motifs graphiques et de notions de surfaces interdépendantes les différents plans des volumes

et, de fait, confronte le déroulement organique des formes molles à leur contrepoint plus géométrique. Les travaux en acier peint, en bronze, en aluminium et en nylon affirment la volonté de Comtois d'explorer de nouveaux matériaux et d'expérimenter l'appareillage technique d'ordinaire associé à la machine. L'oeuvre ne procède d'aucune dissociation radicale entre le médium peinture et le médium sculpture, ainsi qu'en témoignent les collages de 1962-63, les reliefs de contreplaqué peint de 1965-66 et le retour plus marqué à la peinture depuis 1974.

De par son mode de fabrication, empilement mobile de modules rectangulaires, identiques, en aluminium, sur un pivot central, de par sa facture, polie, usinée, et son échelle aux proportions humaines, la sculpture *Colonne no 6* (1967), fait immédiatement appel aux sensations visuelles et tactiles et incite le spectateur à manipuler les éléments articulés et à ainsi produire une version personnelle infiniment variable de l'oeuvre. L'objet sculptural s'inscrit dans la lignée des courants cinétiques, propose une synthèse formelle dépendante de la configuration du moment (continue, brisée, sinueuse, saccadée...) et s'affranchit des contingences spatio-temporelles. A l'éclatement de la formule monolithique s'ajoute la notion d'évolution dans le temps, par le mouvement giratoire des parties et la virtualité d'une forme en mutation. Dans ses structures mécaniques aux allures technologiques et industrialisées, outre un ludisme évident, Ulysse Comtois pose le recul de l'objet et affirme l'autonomie et la relativisation du fait esthétique.

J.B.



## SYLVAIN P. COUSINEAU

Arvida, Québec, 1949

### ***Bateau rose blessé*, 1977**

huile sur toile

44,5 cm x 74,5 cm

acquis en 1982

80

Affichant volontiers un aspect naïf indéniable, l'oeuvre multidisciplinaire de Sylvain P. Cousineau camoufle sous une apparence bricolée une science moderniste dont rend compte avec acuité sa peinture en particulier. D'une cohérence profonde, cette peinture donc, mais son oeuvre photographique également, ses assemblages/installations, traversés le plus souvent par une image binaire (motif/fond, personnage/décor, superposition de deux objets) donnent à voir fondamentalement un même type de préoccupations, pointant l'artiste et son activité créatrice, à travers une réflexion souvent parodique sur la spécificité du médium concerné, ses outils, ses techniques et son système de fabrication.

Que ce soit en peinture, mais bien davantage encore dans ses assemblages en trois dimensions, la quantité et la variété des matériaux/objets intégrés à ses différents types de travaux sont presque illimités. Toiles, huiles, panneaux de bois, articles de rebuts, fragments d'objets domestiques ou d'ameublement, quincaillerie diverse, ceux-ci font en grande partie référence à deux systèmes distincts: celui des beaux-arts, et celui qui a trait plus spécifiquement à la vie domestique. De plus, se rapportant souvent à un contexte situé en dehors du champ de

l'art, ces objets, en conservant leur signification originale, se trouvent à enrichir l'oeuvre à laquelle ils sont intégrés, par l'ouverture au monde qu'ils commandent. Dans la peinture, cependant, cette diversité ne vient servir qu'un nombre limité de motifs, dont la figure du bateau, introduite dans l'oeuvre de l'artiste vers 1976, est depuis sans cesse reprise comme autant de variations et de réflexions sur les modes et techniques de représentation. D'abord peinte, comme c'est le cas pour *Bateau rose blessé*, cette figure a par la suite pris forme dans des matériaux et au moyen de techniques sans cesse renouvelées où l'on note l'utilisation récurrente de points de couleur. Reliés à la représentation de certains éléments iconographiques (particules lumineuses associées à l'image d'un astre, reflets/écume dans la représentation de la mer) ces points de couleur, mais aussi l'ensemble des moyens formels utilisés — les dégoulinades, traces de pinceau, etc., — agissent également comme motifs décoratifs de surface, et témoignent sous des dehors d'impertinence et avec une totale liberté, d'une connaissance historique poussée et d'un art consommé de la peinture.

G.G.



## COZIC

Monique, Montréal, Québec, 1944  
Yvon, St-Servant, France, 1942

### **Surfacentre 13**, 1977

vinyle et pelon  
146 cm x 146 cm  
acquis en 1978

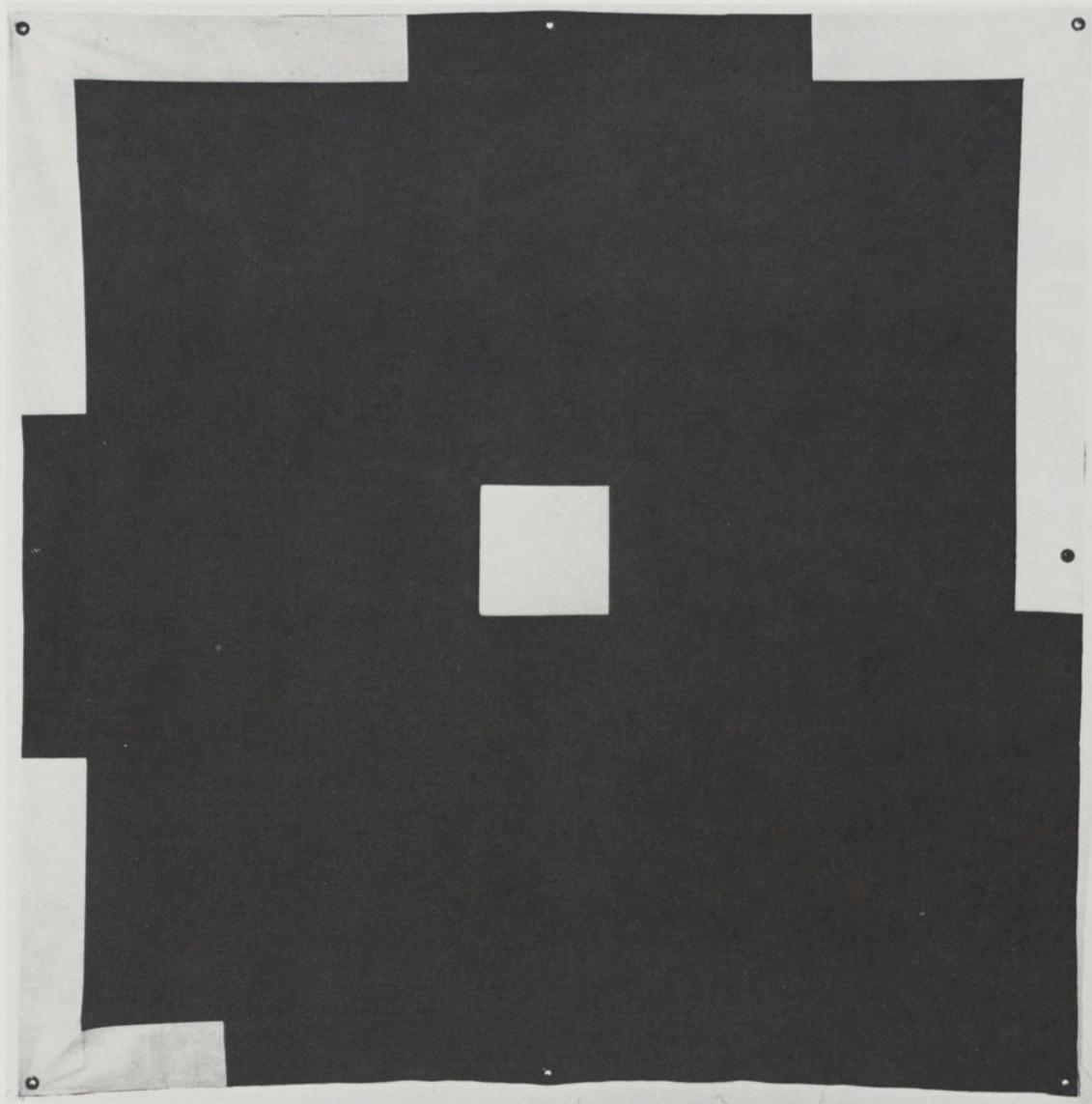
82

Depuis 1968, Yvon et Monique Cozic travaillent en étroite collaboration dans une voie plastique qui se caractérise à la fois par une affection pour les matériaux humbles et par un humour bien particulier, et qui transgresse les codes esthétiques traditionnels. Ils développent ainsi une oeuvre qui, tantôt au voisinage de l'art Pop, tantôt de l'art conceptuel, manifeste une attention primordiale aux diverses propriétés des matériaux et constitue une entreprise de subversion des rôles habituellement attribués à ces matériaux. Leurs travaux très variés, issus d'une alternance d'attitudes, soit d'une recherche plutôt formaliste, soit d'une approche à caractère fantaisiste et narratif, élaborent au cours des années une réflexion sur les notions de temps et d'espace. Les Cozic réalisent ainsi des oeuvres qui privilégient les aspects formels comme les séries *Surface V/S Cylinder*, *Surfacentres* et plus récemment les *Pliages*, tout aussi bien que d'autres qui mettent l'accent sur le commentaire sociologique ou écologique telles que les *Surfaces* à participation, les *Objets critiques*, *Corde à linge* et *Vêtir ceux qui sont nus*.

*Surfacentre 13* appartient à toute une série qui révèle des préoccupations essentiellement d'ordre plastique, et plus spécialement pictural. On y retrouve d'abord deux des matériaux préférés des Cozic, le vinyle et le pelon, de même que leur sensibilité pour les qualités sensuelles des tissus. Après avoir fait appel à la participation du spectateur avec des surfaces à boxer, à caresser, à embrasser, pour que celui-ci ait un contact concret avec l'oeuvre, ils lui proposent ici une réflexion sur les structures de l'oeuvre. Les Cozic veulent attirer l'attention sur la notion de centre, étudiée en fonction d'une surface,

et en stimuler la perception. Il est à noter que ce type de structure apparaissait déjà dans des pièces antérieures où l'action se déroulait au coeur de la surface. Cette oeuvre se présente physiquement comme un tableau et en partage également certaines spécificités. Premièrement, le centre est conçu comme point convergent de toutes les lignes imaginaires de la construction, et d'ailleurs des diagonales se croisent au point central. Comme le point de fuite dans les tableaux de la Renaissance, le centre est ici le point focalisé, c'est le noeud de l'action qui se passe. Deuxièmement, les divers matériaux employés et les couleurs choisies sont avant tout traités comme des éléments spécifiquement plastiques. D'autre part, le traitement de la surface, strictement bidimensionnelle, s'apparente à celui de la toile peinte. La forme découpée dans du tissu tient place du motif peint, et la perception, par exemple, d'un certain espace dans l'oeuvre, ne se réalise que grâce aux valeurs chromatiques, c'est-à-dire que par l'inter-relation des couleurs-tissus. Enfin, l'élément bordure, de couleur différente de la surface et qui semble tenir place de cadre et confirmer le contenu, engendre une dualité fond-forme à la fois par le fait de son interruption successive et par son association chromatique avec le carré central. Toutefois, parce que cette bordure est de tissu comme la surface, elle en devient en même temps le prolongement, et les coutures, en inscrivant leur trait régulier sur toutes les parties, y compris la bordure, viennent en quelque sorte unifier l'oeuvre à un seul niveau spatial, c'est-à-dire en une surface plane. Ces divers caractères de l'oeuvre témoignent donc d'une réflexion sur les moyens plastiques utilisés et sur les lois qui les régissent.

R.L.



## TONY CRAGG

Liverpool, Grande-Bretagne, 1949

**Spiral**, 1983

matériaux divers

131 cm x 239 cm (diamètre)

acquis en 1983

Un des phénomènes intéressants de l'art actuel, né d'une nouvelle approche du réel, est qu'il rassemble des démarches diverses où la prédominance de l'objet et la négation des matériaux non picturaux ont une cognation avec le Dadaïsme et l'Art pop. L'oeuvre de Tony Cragg se développe autour des notions d'objet et d'assemblage. Le principe d'accumulation, reflet de notre société de consommation et fragment de notre univers industriel, est une fonction non négligeable de son art; à partir de 1976, le composite des oeuvres de Cragg cesse d'utiliser les rebuts ou déchets naturels au profit de résidus industriels. Parfois biographique, humoristique, sociale ou politique, l'oeuvre étalée au mur ou au sol favorise une vision désarticulée de l'objet. La malléabilité des matériaux devient la base même de son oeuvre. La signification de l'objet se trouve modifiée lorsqu'intervient une forme. Investigateur polymorphe, Tony Cragg exploite la marginalité (lecture en dehors des normes), l'ambiguïté et la contradiction (fragments en devenir d'une composition plus complexe).

La forme des matériaux pauvres organisés en plan géométrique d'une manière chromatique suscite ici la représentation de la spirale, proche d'une imagerie minimale. Agglomérat hétérogène, assemblage hétéroclite judicieusement orchestré dans *Spiral* (1983), au delà même de l'apparence, image de son rapport au réel. L'articulation des éléments, la permutation des objets autour d'un point, met l'accent sur un aspect géométrique et fait revivre chaque objet récupéré. La dimension des objets dicte en définitive la dimension de la forme. Dépendants de leur présentation, les matériaux multiples, à la fois assemblés et découpés, s'additionnent pour faire un tout et donnent ainsi un sens au rejet, avatar du collage. Chaque objet demeure incontestablement un facteur individuel mais se fond en tant qu'élément de la composition pour mettre en évidence l'ordonnance des matériaux. Enfin, il s'approprie le réel et le réinscrit dans l'espace selon une forme spiralee en l'occurrence, qui souligne davantage l'envahissement progressif de la surface.

P.G.



## IMOGEN CUNNINGHAM

Portland, Oregon, 1883-1976, San Francisco, Californie

***Magnolia Bud***, c. 1920

épreuve sur papier aux sels d'argent

tirage contemporain d'après le négatif original

24,6 cm x 19,7 cm

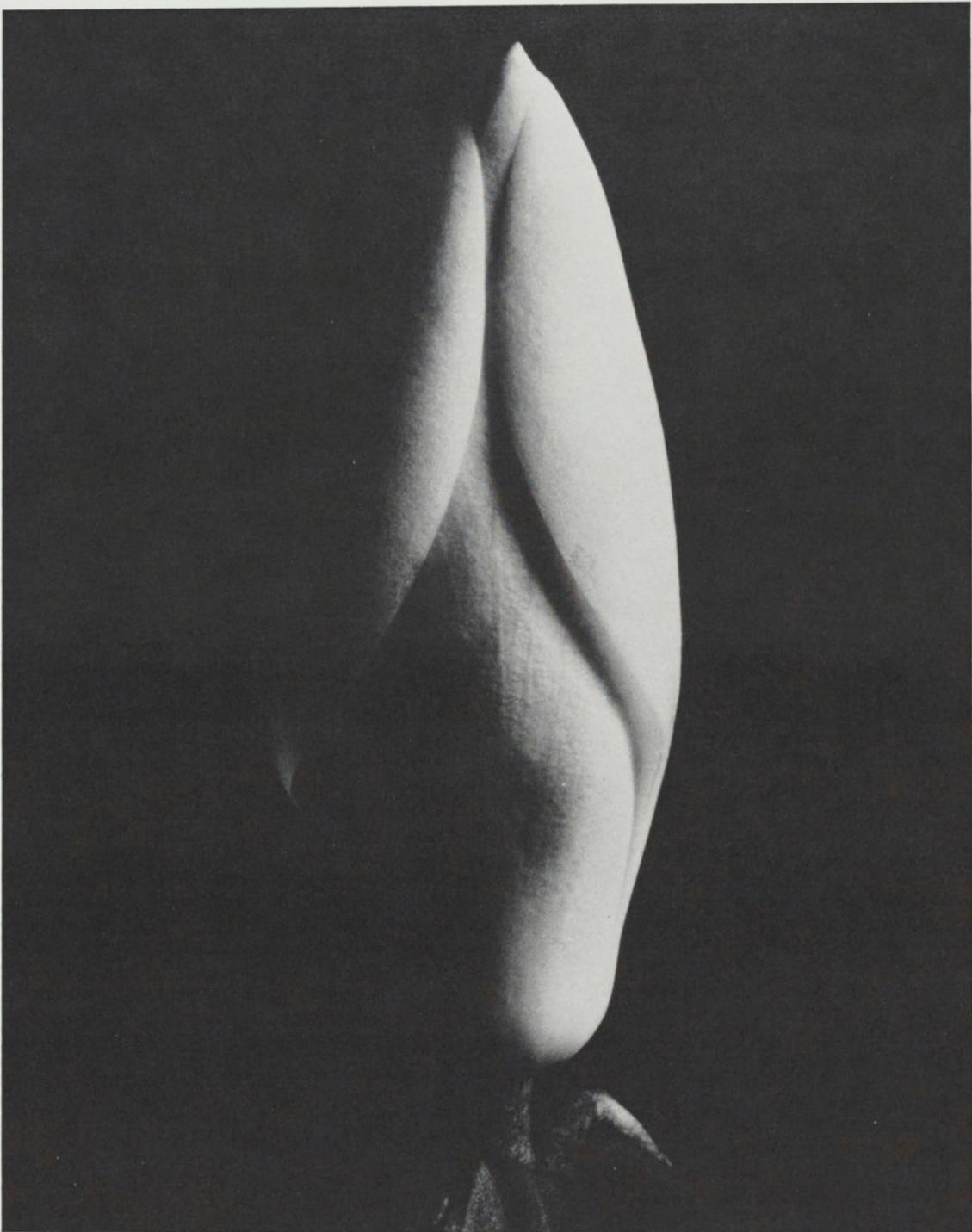
acquis en 1978

Depuis que Imogen Cunningham a abordé la photographie en 1901, son oeuvre reflète tout aussi bien l'histoire photographique du vingtième siècle que les différentes périodes de sa propre vie. Intéressée par l'art pictural, ses premières photographies sont romantiques et montrent des scènes jouées par ses amis. Elle réalise aussi probablement la première série de nus masculins exécutés par une femme lorsqu'elle photographie son mari sur le Mont Rainier en 1915. Par la suite, retenue à la maison par ses enfants, elle photographie les plantes de son jardin, les individualisant comme s'il s'agissait de portraits de personnes. Elle réalise ainsi une importante série de photos de plantes et de fleurs dont chacune reflète un souci esthétique et un caractère particulier. Une grande partie de sa vie est par ailleurs consacrée à l'étude du portrait, mais ses oeuvres demeurent simples et précises. Dès le début des années trente, elle commence à photographier les personnalités d'Hollywood pour *Vanity Fair*, et donne ses meilleurs portraits d'artistes. Elle devient membre fondateur avec d'autres photographes, dont Edward Weston et Ansel Adams, du groupe f/64, qui se propose de présenter la réalité avec

une exactitude aussi parfaite que possible, par un maximum de netteté de la mise au point et une grande précision des détails.

Imogen Cunningham réalise, avec *Magnolia Bud*, un gros plan de fleur non seulement d'une extrême finesse de rendu mais aussi d'une simplicité et d'une douceur remarquables. Le traitement de la lumière vient à la fois souligner le caractère plastique et accentuer la vitalité de cette fleur. Quant à l'utilisation du plan rapproché, elle permet de dégager et de mettre en valeur tant les qualités tactiles que la structure formelle du sujet. Il ressort ainsi que Imogen Cunningham n'est pas tant intéressée par ce que cette fleur est en soi, que par ce qu'elle devient photographiquement sous le contrôle d'éléments tels que la lumière, le cadrage, le point de vue adopté. Son approche moderniste se manifeste en fait à la fois par le choix caractéristique du sujet et la maîtrise des éléments de la composition. Cette recherche de fidélité absolue à la réalité dépasse le simple réalisme documentaire pour atteindre à une grande beauté plastique.

R.L.



## GREG CURNOE

London, Ontario, 1936

**Sanouillet #2**, 1980

aquarelle sur papier

153,7 cm x 77,5 cm

acquis en 1981

À l'exception des trois années d'études passées au Ontario College of Art de Toronto (1957-1960), Greg Curnoe vécut et travailla essentiellement à London. Dès le début des années soixante, il y amorce une pratique où les références au quotidien sont nombreuses. Les formes prises par son travail sont diverses: collages, assemblages d'objets trouvés, dessins à l'encre de Chine, aquarelles, oeuvres incluant des chiffres, mots, parties de texte ou enregistrements sonores, etc. La démarche de Curnoe doit être comprise en relation avec le contexte socio-culturel où elle se développe. La spécificité de sa pratique tient en grande partie au caractère régional qu'elle revêt, s'opposant dès ses débuts à l'enlignement du milieu artistique canadien sur les valeurs défendues par la critique américaine, notamment celles des tenants de la «Post Painterly Abstraction». Le régionalisme de Curnoe n'a toutefois rien de folklorique. Il s'agit plutôt, pour l'artiste, de reconnaître le caractère déterminant de l'expérience quotidienne dans le processus de création. Ce parti pris est à la base des différentes activités poursuivies par Curnoe dans sa ville natale, lesquelles visent avant tout à la création d'un milieu artistique ouvert aux influences locales: fondation, en 1961, de la revue *Region* qui paraît jusqu'en

1967; participation au fonctionnement de la galerie coopérative *Region* (1962-1963); fondation de la galerie 20-20, active de 1966 à 1970; membre fondateur du *Nihilism Spasm Band* (1964).

*Sanouillet #2* comporte trois niveaux de référence, tous trois reliés aux partis pris esthétiques de l'artiste. Par son titre (il s'agit de la deuxième oeuvre d'une série du même nom), l'oeuvre rappelle l'influence qu'eut Michel Sanouillet sur Curnoe. Spécialiste du mouvement Dada, auteur d'ouvrages sur Marcel Duchamp et professeur à l'Université de Toronto, Sanouillet encouragea l'artiste, lors de ses années d'étude à approfondir sa connaissance du dadaïsme. Par son illustration d'une oeuvre clef de Marcel Duchamp (le ready-made réalisé en 1916 à partir d'une roue de bicyclette), *Sanouillet #2* constitue en même temps une référence directe à un des principaux instigateurs de l'esprit dadaïste. Enfin, par le choix d'un motif lié au quotidien de l'artiste (celui-ci pratique le cyclisme), cette oeuvre reprend un des traits essentiels de cette production, à savoir sa dimension autobiographique. Sur le plan formel, *Sanouillet #2* témoigne des qualités visuelles dominantes du travail de Curnoe: rendu objectif des formes, emploi de couleurs vives, recours à l'aquarelle sur de grandes surfaces.

P.L.



## JEAN-PHILIPPE DALLAIRE

Hull, Québec, 1916-1965, Vence, France

### ***Calcul solaire no 2***, 1957

huile sur toile

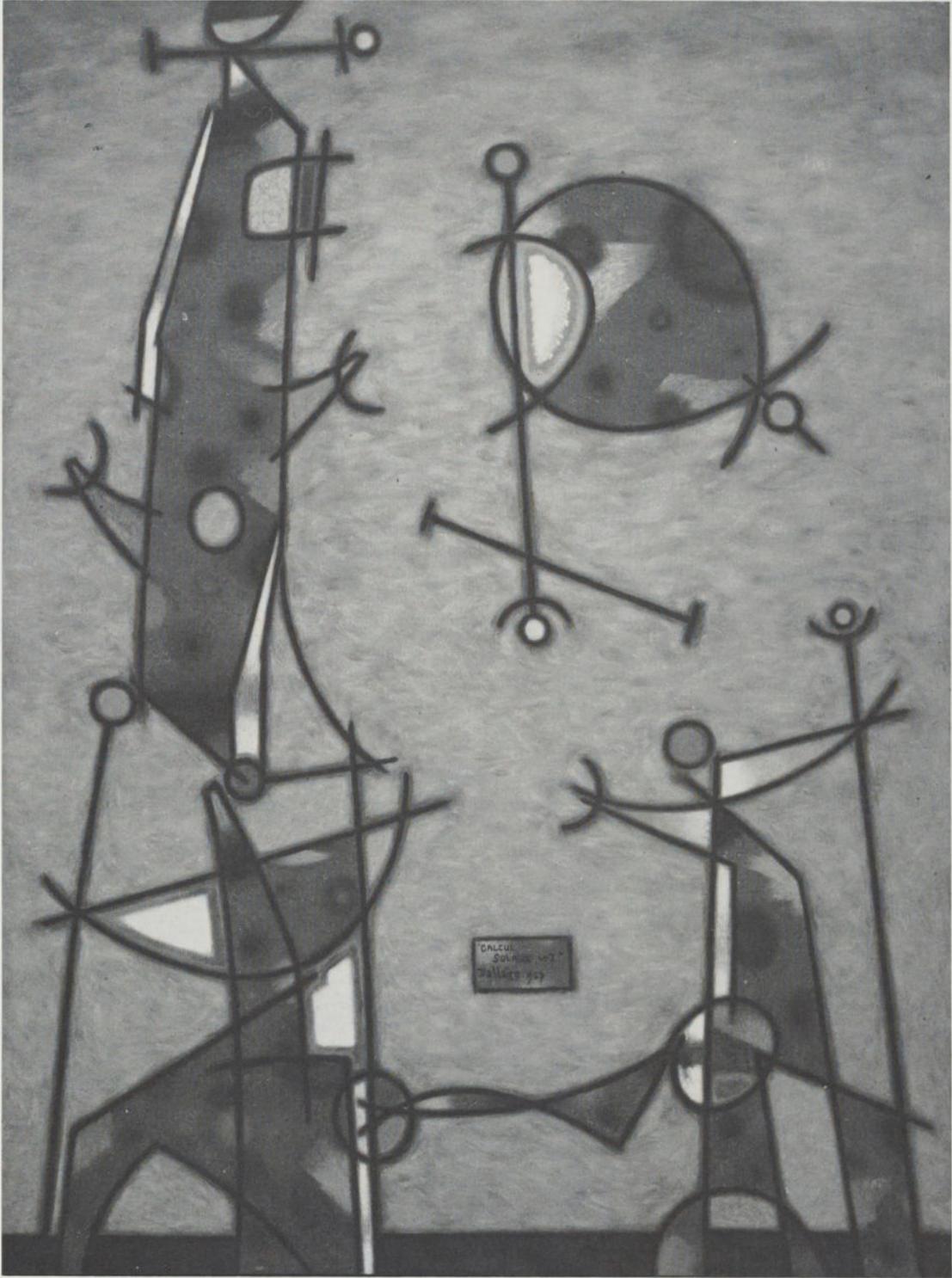
122 cm x 91,6 cm

acquis en 1965

Dans son processus de défiguration et de refiguration, Jean-Philippe Dallaire exploite une variété de courants artistiques qui le mènent de l'académisme à l'art abstrait en passant par le cubisme, l'expressionnisme et le surréalisme. À la poursuite constante de son style personnel, Dallaire ne fait partie d'aucun groupe et n'appartient à aucune école. Peintre autodidacte et solitaire, il affirme: «De méthode, je n'en ai pas. Je travaille selon mon intuition et mon caprice. Comme dans le surréalisme, c'est le subconscient qui s'exprime et se concrétise à travers la forme et la couleur, dans le tableau». Lors d'un séjour à Paris, vers la fin des années trente, Dallaire s'inscrit à l'atelier d'art sacré de Maurice Denis, puis à celui de André Lhote. Poursuivant son questionnement sur la peinture, il s'initie à l'été 1949 à l'art de la tapisserie à Aubusson, en France, auprès de Jean Lurçat qui avait été l'initiateur du renouveau de la tapisserie en France. Cet apprentissage aura un effet marquant dans son développement pictural. Recherchant les effets chatoyants de la couleur,

l'artiste élabore son tableau par petites touches selon la technique du pointillisme.

Exécuté en 1957, alors que Dallaire quitte son emploi à l'Office national du film pour se consacrer entièrement à sa peinture, *Calcul solaire no 2* est l'une des rares oeuvres non figuratives du peintre. Expérimentant les qualités lumineuses et vibrantes de la couleur, Dallaire met en scène quatre formes au graphisme délicat, sur un fond monochrome et texturé. Dans ce paysage imaginaire où la ligne d'horizon se situe à la limite inférieure de la composition, la lumière semble jaillir directement de ces formes stylisées de silhouettes humaines ou animales. En apposant dans le champ de l'espace pictural l'étiquette du tableau, Dallaire crée une ambiguïté de lecture; alors que les formes linéaires et colorées évoluent librement dans un espace perspectiviste, la présence de l'étiquette affirme implacablement la bidimensionnalité du tableau. S.L.



## CHARLES DAUDELIN

Granby, Québec, 1920

**Antrenoir**, 1969

bronze, 2/6

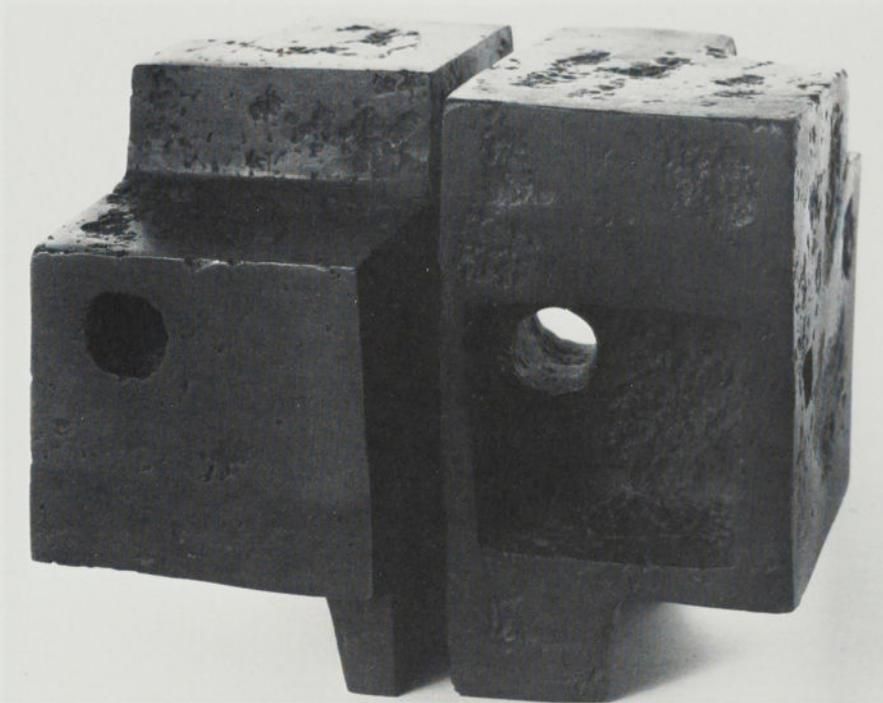
25,4 cm x 17,8 cm x 21,6 cm

acquis en 1977

Ouvrant dans la tradition classique des grands courants modernes, le sculpteur Charles Daudelin s'affirme comme l'un des artistes marquants de sa génération. Les cours à l'École du Meuble de Montréal, de 1939 à 1943, notamment sculpture et dessin avec Paul-Émile Borduas, un apprentissage en orfèvrerie religieuse chez Gilles Beaugrand, de 1939 à 1941, puis en céramique et en moulage, en 1942 et 1943, deux séjours à New York, en 43 et en 44, où il rencontre le peintre Fernand Léger, et finalement, deux ans à Paris dans les ateliers de Léger et du sculpteur Henri Laurens, sont les principaux jalons de sa formation artistique. L'influence du sur-réalisme est plus évidente dans la production picturale et dessinée des années quarante; la fantaisie et la liberté d'exécution des petites terres cuites de 1946-49, leur qualité organique, et la facture des premiers bronzes de 1950 préfigurent le traitement et les thématiques de l'oeuvre à venir. Polyvalent et pragmatique, Daudelin produit, de 1949 à 1957, un théâtre de marionnettes, participe à des émissions de télévision de type expérimental, illustre des recueils de poèmes et s'intéresse à une collaboration avec des architectes en vue d'intégrer l'oeuvre d'art à la planification d'aménagement et à la construction d'édifices. Depuis les bronzes texturés, telluriques et monolithiques des années soixante, aux multiples cubiques, polis et scindés des années soixante-dix, et, finalement, aux adéquations cinétiques et minimales privilégiant les sons, l'eau et le

vent, fin soixante-dix et début quatre-vingt, les diverses formulations de l'oeuvre sculptée dégagent une impression de monumentalité indépendante de leur échelle (petit format, maquette, grands espaces).

Qu'il s'agisse d'aménagements d'espaces religieux et de créations d'objets liturgiques (retable de bronze, chapelle Sacré-Coeur, Église Notre-Dame de Montréal, 1982), de grandes réalisations sur la place publique (bronze, Centre national des arts, Ottawa 1969; *Allégrocube* (1973), Palais de Justice, Montréal; sculpture-fontaine de bronze, Place du Québec à Paris, 1982) ou, plus spécifiquement, d'oeuvres à caractère et de proportions plus intimistes, *Antrenoir* (1969), certaines constantes prévalent: l'affirmation du matériau, la richesse de la matière et l'établissement de rapports complexes entre les vides et les pleins, l'espace réel et virtuel, la stabilité et la précarité de l'équilibre. Imbriquées en porte à faux suivant un axe médian légèrement décentré, les masses cubiques, évidées et trouées, y attirent et repoussent la lumière, créant des zones d'ombre d'une grande densité. Le traitement poli, rugueux et corrodé du bronze, suivant les endroits, atténue la rigidité des volumes en altérant les arêtes et en modulant les surfaces, et appelle à la contemplation. J.B.



## LUCIO DE HEUSCH

Sherbrooke, Québec, 1946

### **Boîte no 17: Nos maisons sont des volcans, 1983**

bois peint, ficelle et roches plates

60,5 cm x 35,6 cm x 17,7 cm

acquis en 1984

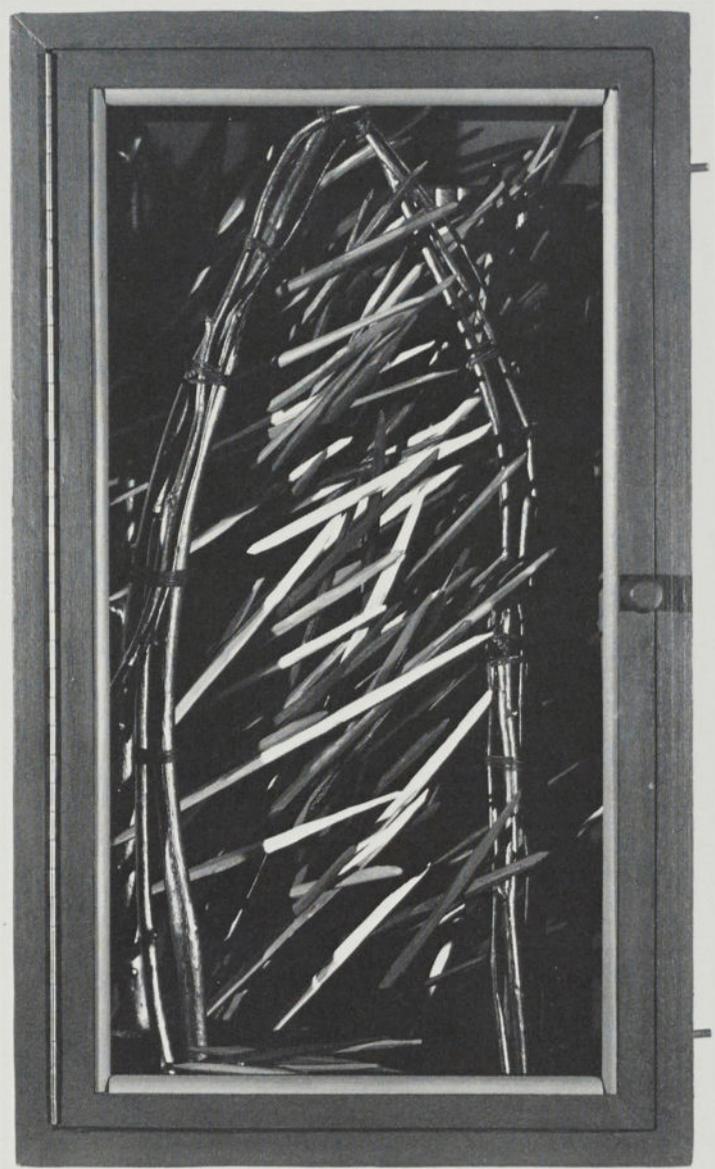
94

Depuis le début des années soixante-dix, le peintre Lucio de Heusch poursuit l'investigation systématique des possibilités dynamiques de la surface peinte. Confrontant les prémisses plasticiennes de structure et de couleur aux accents répétitifs d'un travail gestuel, de Heusch n'adhère ni aux visées réductrices de l'option minimaliste, ni aux débordements lyriques expressionnistes. Il soulève plutôt une problématique picturale originale, dissidente des axiomes modernistes. Les travaux sur papier (encres de couleur de 1974-75), ainsi que les tableaux qui suivront (1975-77), cernent les tensions marquées entre la suggestion d'un espace atmosphérique défini par le traitement des taches colorées (fluides et vaporisées), et l'affirmation de la planéité du support (les réserves blanches, du papier et de la toile). Une grille d'obliques, chevrons et diagonales, stabilise, à même la trame des caches, le flottement des motifs. De la prédilection formelle pour les systèmes de biais, à la fois rupture et déduction du format orthogonal, de Heusch conserve l'orientation privilégiée du geste et, à travers un dense réseau d'éclats juxtaposés, il élabore de subtils passages, réversibles, de la zone centrale à la zone périphérique: inscription de formes rectangulaires ou triangulaires au sein d'une composition «all over». Un revêtement monochrome (vert, rouge) (toiles) ou, au contraire, l'effacement de certains motifs (pastels), parachève l'opération de camouflage/révélation et confirme les astuces d'un espace illusionniste latent, virtuel, ou minimal (1979).

Les grandes surfaces uniformément vectorisées de la production récente (1981-83), zébrées d'une multitude de taches chromatiques nerveuses, dévoilent l'apparition-disparition de configurations architectu-

rales (colonnes, portes, arches) et l'entrée en scène de contenus nouveaux. *Les boîtes-contenants*, parmi lesquelles la *Boîte no 17: Nos maisons sont des volcans* (1983), prolongent et précisent les desseins de l'aventure picturale. Outre des qualités intrinsèques d'évidence physique et de spatialité, de Heusch investit l'objet sculptural de caractéristiques plastiques d'ordinaire associées à la peinture: frontalité, expressivité de la couleur, complexité de l'ordre et de la structure internes. La petite boîte peinte (bleu-gris) vitrée et fixée au mur offre au regard, dans des proportions intimistes, le déroulement du processus artistique. Le minutieux assemblage des tiges de bois colorées (bleu, rouge, vert, jaune) conserve la vigueur et la fébrilité de l'élan gestuel. Le placage d'arcs et de colonnes (vieux or) sur le fond, et de cannelures et de reliefs sur un des côtés (blanc), illustre de façon spectaculaire les mécanismes de l'équilibre fond-forme. La simplicité des matériaux (bois, corde, pierres) s'accorde à la clarté d'exécution et de facture de l'objet et n'obnubile en rien la complexité du propos. Les allusions architectoniques et mnémoniques réelles (motifs et matériaux) sont renforcées par le titre générique de la série de tableaux et de boîtes, *Tableaux: Portes/arches/mémoire*, et par les titres particuliers de chacune des œuvres, débordant de connotations poétiques, mythiques et biographiques. L'historicité du peintre se concrétise à même l'accumulation de traces picturales, le développement spatial d'objets hétéroclites, choisis et réorganisés, les interrelations perceptuelles ténues entre les notions d'espace et de surface, de fond et de forme, et l'appréhension d'un temps narratif, témoignage ultime du vécu personnel et collectif.

J.B.



## JENNIFER DICKSON

Afrique du Sud, 1936

***The Second Mirror: Reflections*, 1978**

aquatinte rehaussée à l'aquarelle, e.a.

56 cm x 46 cm

acquis en 1979

96

Depuis son arrivée au Canada en 1969, après des études à Londres et un séjour à l'Atelier 17 de William Hayter à Paris, de 1961 à 1965, puis en Jamaïque et aux États-Unis, Jennifer Dickson jouit d'un statut particulier dans les milieux de la gravure montréalaise (et ailleurs), tout d'abord en tant que pédagogue et animatrice (Centre Saidye Bronfman, 1970-72; Université Sir George Williams 1974; Université Concordia 1978- ), et en vertu de la richesse thématique et de la maîtrise technique de sa production gravée. Prenant appui sur des arguments bibliques (*Genesis*, 1965), littéraires historiques dans la Venise du XVIIIe siècle (*Sweet Death and Other Pleasures*, 1972), ou plus actuels (les écrits de Carlos Castaneda, *Homage to Don Juan*, 1975), et enfin mythologiques (*Three Mirrors to Narcissus*, 1978), l'univers référentiel sous-tend une démarche esthétique d'une grande continuité: l'affirmation de la subjectivité à travers la représentation poétique, onirique et érotique du drame humain (la vie, l'amour, la mort, la solitude...). Les oeuvres récentes, *Il Paradiso Terrestre* (1979), *Vistas in Time* (1981) et *Epoca classica* (1982) entérinent la visée symbolique, évoquent des temps et des lieux idylliques et poursuivent le discours. Reconnue principalement comme graveuse (eaux-fortes, aquatintes et sérigraphies), Dickson n'en démontre pas moins des préoccupations plastiques variées: le recours à la photographie qui, depuis le début des années soixante-dix, alimente et génère l'oeuvre, la peinture, la mise en boîte d'assemblages hybrides, et les impressions xérogaphiques.

L'inscription du corps humain, nus féminin et masculin, constitue le leitmotiv de l'imagerie de Jennifer Dickson. Plus particulièrement depuis les schémas explicites et révélateurs des *Body Perceptions* (1974), l'artiste met en scène des situations livrant au regard le corps nu des protagonistes et ce, suivant une certaine tradition classique. Cependant, dans *The Second Mirror: Reflections* (1978), tiré de la série *Three Mirrors to Narcissus*, la mise en page complexe du report photographique des parties du corps humain (juxtaposition et fusion dans les draps et le miroir) confère à la représentation des qualités d'abstraction et outrepassé les limites du genre. Le fil narratif de la série est présent dans cette image arrêtée de Narcisse se complaisant dans sa propre image (fragmentée par les reflets) et incitant, par la sensualité et des qualités formelles évidentes (finesse du grain de l'aquatinte, subtilité des retouches à l'aquarelle), le spectateur à le contempler. La contemplation de soi (les miroirs) et, par extension, la conscience de soi revêtent des connotations psychologiques et émotives. La réincarnation du mythe (séduction et mort de Narcisse) à des fins de connaissance (et à des fins picturales) participe d'un imaginaire puissant. Abordant les allées peu fréquentées de la représentation du nu masculin par la femme, Jennifer Dickson questionne des rôles et des comportements immémoriaux et explore la psyché universelle.

J.B.



*Artist's Proof The Head from Reflection*

*J. Scherer*



## JIM DINE

Cincinnati, Ohio, É.-U., 1935

**Rimbaud (Historia)**, 1971

lithographie et eau-forte, rehaussée à l'aquarelle,

29/80

78 cm x 55,3 cm

acquis en 1973

Dès les années cinquante, dans cette période d'après-guerre où la société évolue vers un modèle de consommation, le mouvement du Pop Art s'inscrit dans un contexte typiquement américain et incite le spectateur à jeter un regard critique sur la société industrielle. Cette tendance désacralise les valeurs traditionnelles, intègre l'objet usuel à l'univers plastique et amène un retour à la figuration. L'objet de Marcel Duchamp, le ready-made, trouve ainsi une autre définition grâce au Pop Art. Tandis que l'imagerie d'artistes tels que Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist... (différents les uns des autres aussi bien dans l'attitude que dans la méthode) est issue des mass media et de la culture populaire, celle de Jim Dine est davantage personnelle. Les principaux thèmes de son oeuvre sont étroitement liés à l'objet usuel et à une forme de récit à caractère autobiographique où les éléments intimes de la vie quotidienne sont assemblés et définissent l'artiste comme un pop intimiste: «tous les artistes pop parlent du paysage extérieur tandis que le mien est tout intérieur», écrit l'artiste. Des outils de quincaillerie aux cravates, aux robes de chambre et aux coeurs petits et grands, en séries ou isolés, Jim Dine amalgame des évocations de son enfance ou des références à des objets tirés du réel. Et, par intermit-

tence, l'artiste se tourne vers une figuration traditionnelle.

Conscient de l'importance de la technique de la gravure dans son oeuvre, Dine nous livre une production graphique qui reflète judicieusement l'ensemble de son art. *Rimbaud (Historia)* est une oeuvre à caractère ironique tant par la forme même de l'image présentée que par la matérialisation de l'objet. Comme dans une note autobiographique, l'artiste met en relation son vécu personnel et le vécu collectif en un assemblage d'images dont l'impression visuelle implique un double jeu de correspondances. De simples outils d'artisan tels que brosses, pinceaux, ciseaux, marteaux, scies, etc., exercent très tôt une fascination sur l'artiste. L'engouement pour ces objets remonte à son enfance, lorsqu'il les admirait dans la quincaillerie de son grand-père. Il métamorphose ici une brosse ordinaire dont la présence significative, par la magie de son art, vient dans l'oeuvre s'allier au portrait de Rimbaud. Dine intègre l'objet manufacturé comme une empreinte dans l'angle de la gravure, et scande la composition d'un humour nostalgique à travers un univers temporel et poétique.

P.G.



## JEAN DUBUFFET

Le Havre, France, 1901

**Chacun chez soi**, 1957

huile sur toile

80,1 cm x 100 cm

acquis en 1976

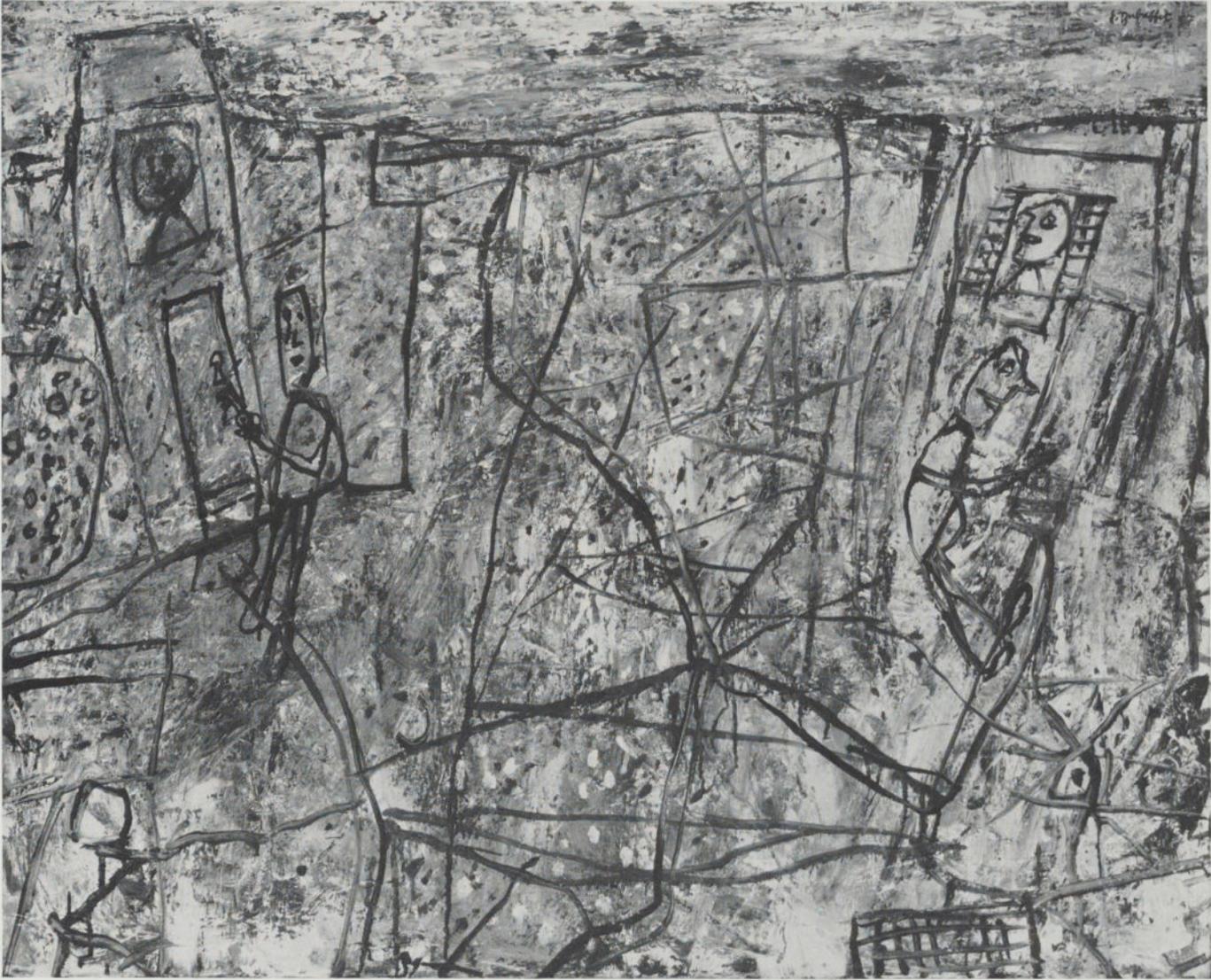
100

À quarante et un an, Jean Dubuffet décide de se consacrer entièrement à la peinture. Il procède la plupart du temps par cycles où réel et irréel se côtoient dans un univers de magie spontanée. Il fonde en 1948 la compagnie de l'Art brut qui a pour but de rassembler des productions de tous genres, oeuvres marginales créées par des artistes et individus hors des normes. Pendant les années quarante et cinquante, son art principalement centré sur la figure humaine, le paysage et divers objets de la vie quotidienne s'épanouit à travers des valeurs qui lui sont essentielles: fantaisie, insolence, rêverie, poésie et humour sont liés à l'inconscient. Souvent qualifiée d'humour grotesque dans un style enfantin de gribouillage, sa peinture se complaît à déformer afin de se rapprocher de l'immatérialité et d'atteindre l'essentiel. Il procède souvent par assemblages de pièces détachées où matière et texture prédominent sur la forme, voulant créer une oeuvre d'art brut et suggérer ainsi l'imagerie la moins conditionnée possible par la culture. Adoptant une position anti-culturelle, il multiplie les séries; mentionnons *Corps de Dames*, *Paysages grotesques*, *Tables paysagées*, *Lieux cursifs*, *Tecturologies*, *Matériologies*, *Paris-Circus*, et la fameuse série de l'*Hourloupe* qui

début en 1962 et marque un nouveau cycle où figuration et abstraction, forme et fond se confondent dans une écriture fantastique qui débouche sur le monumental. Ses principaux écrits consacrés à sa propre peinture et à l'Art brut sont publiés en 1967 sous le titre *Prospectus et tous écrits suivants* puis *Asphyxiante Culture*, publié l'année suivante, qui dénonce les valeurs culturelles établies.

*Chacun chez soi* fait partie de la série *Lieux cursifs*, vingt-quatre tableaux réalisés à Vence en 1957, proches par la facture des *Paysages grotesques* de 1949, où les personnages figurent par des incisions creusées dans la pâte épaisse à la pointe du couteau. Ces traits hâtifs tiennent à la fois des graffiti, du dessin d'enfant et des images fossilisées où les formes expressives chargées de signes multiples s'inscrivent à la surface même d'une matière dense et nuancée d'ocres et de bistres. Pâtes en saillies, l'image surgit à première vue d'une inorganisation de la composition et des craquelures serpentent la toile au hasard du geste rapide et arbitraire. L'artiste réduit la figure humaine à un archétype qui s'anime dans un paysage mental et son art se situe hors de tout courant contemporain.

P.G.



## MARCEL DUCHAMP

Blainville, France 1887-1968 Neuilly, France

### **Rotoreliefs**, 1935

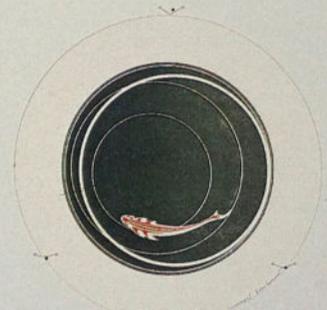
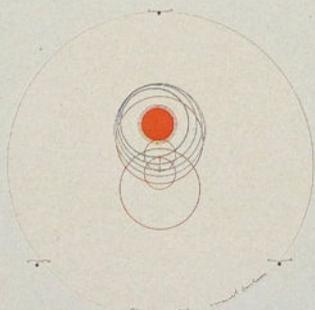
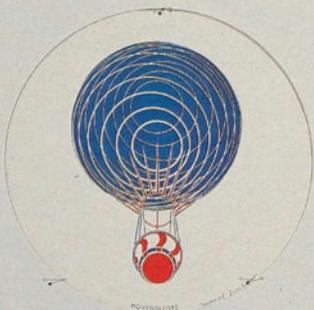
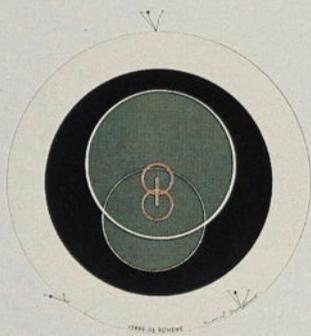
6 disques en carton imprimés en lithographie offset  
au recto et au verso  
20 cm (diamètre de chacun)  
acquis en 1980

102

Face au défi que la technologie engendre vis à vis de l'esthétique, il serait aléatoire de dissocier de son rôle de peintre, les différentes activités (ready-made, recherche optique, film, échecs, musique...) de Marcel Duchamp. En 1913, il bouleverse l'Amérique en présentant à l'Armory Show *Nu descendant un escalier*, considéré comme un des symboles de la peinture d'avant-garde. Très tôt, il domine les grands courants de l'art moderne en portant l'art à ses limites. À la décomposition des formes en volumes du Cubisme, il ajoute la décomposition du mouvement. Les tenants du Dadaïsme et du Surréalisme le considèrent comme un des leurs en célébrant sa rupture avec l'art et son choix de l'expérience vécue. L'apparition des premiers ready-mades, la *Roue de bicyclette*, le *Porte-bouteilles...*, provoque une véritable mutation de l'oeuvre d'art dans l'histoire de l'esthétique moderne. Duchamp substitue le ready-made au tableau, et l'objet pop se situe directement dans cet héritage. Il peint en 1918 sa dernière toile qui représente une forme d'adieu à l'art. Il se consacre ensuite principalement au *Grand verre* et à une production de machines qui s'insère dans une série d'expériences sur la perception du relief; il s'intéresse aussi aux échecs. À partir de 1925, il s'éloigne de l'activité purement artistique mais il poursuit toujours ses recherches et il innove jusqu'à la fin de sa vie. Il invente bientôt les *Rotoreliefs* qui reposent sur des illusions d'optique, et paraît en 1938 la première édition de la *Boîte en valise*, musée portatif contenant ses principales oeuvres sous formes miniaturisées. De 1946 jusqu'à sa mort, il élabore un environnement, *Étant donné*, qui re-

prend les thèmes essentiels du *Grand verre* mais traités d'une façon illusionniste.

Les formes circulaires et la rotation font partie des préoccupations de l'artiste depuis le *Moulin à café* de 1911 et de la fameuse *Roue de bicyclette* jusqu'au *Grand verre* doté d'un mouvement virtuel. Les *Rotoreliefs*, qualifiés par Duchamp «d'appel au merveilleux» et créés dans un esprit surréaliste, sont des dessins à base de spirales, reportés sur des disques de carton. Tirés à 500 exemplaires selon des procédés peu coûteux, ils sont conçus pour permettre à plusieurs de posséder un disque optique, et pour être fidèles à l'intention de ne pas créer de l'art. Ces *Rotoreliefs* présentés au concours Lépine (sur les inventions) démontrent l'intérêt que porte Duchamp aux illusions tridimensionnelles et aux problèmes d'optique. Ses premiers disques à spirales datent de 1923 et ils apparaîtront pour la première fois en mouvement en 1926 dans le film *Anemic Cinema*, en alternance avec d'autres disques comportant des calembours. Ces derniers sont abstraits tandis que les *Rotoreliefs*, placés sur un plateau tournant à une vitesse de 33 tours à la minute, donnent l'impression de formes en expansion se transformant en poisson, verre, fleur, etc. Le mouvement permet aux dessins d'atteindre la troisième dimension. Excentrés les uns par rapport aux autres, les cercles s'épanouissent en ellipses et ont un effet hypnotisant. Par cette recherche, Duchamp anticipe sur les effets obtenus par les artistes du mouvement de l'art optique et cinétique. P.G.



## ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield, Québec, 1916-1971,  
Saint-Antoine-sur-Richelieu, Québec

### ***Stèle pour le roi Ménéès*, 1963**

eau-forte, 15/15  
65,2 cm x 49,9 cm  
acquis en 1973

### ***Un moment dans la vie d'Anna*, 1966**

huile sur toile  
122 cm x 152,7 cm  
acquis en 1966



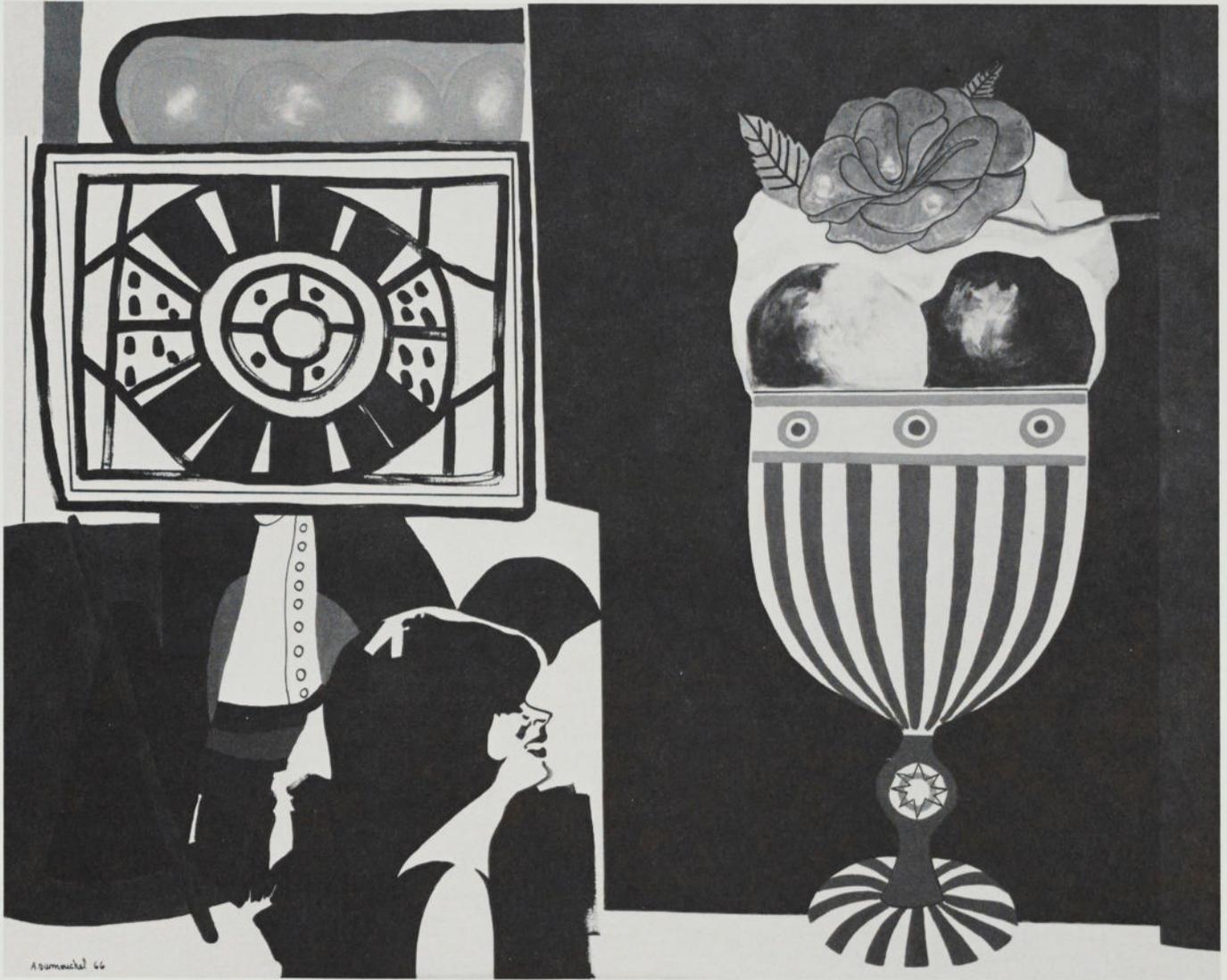
Albert Dumouchel a contribué largement à l'essor de la gravure québécoise, tant par son enseignement que par son oeuvre. Celui que l'histoire de l'art a surnommé le Père de la gravure québécoise a enseigné dès 1942 à l'École des arts graphiques de Montréal pour ensuite diriger la section graphique à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1960 à 1971. D'un dynamisme et d'un charisme inéluctables, Dumouchel a toujours défendu contre tout dogmatisme la liberté et l'intégrité de l'artiste. En 1948, il signe le manifeste du *Prisme d'Yeux*, groupe réuni autour d'Alfred Pellan et prônant l'indépendance idéologique et esthétique de l'artiste. Cette quête d'autonomie s'exprime constamment dans l'oeuvre de Dumouchel, tant par la diversité des imageries et des thèmes suggérés que par l'aisance de l'artiste devant une multiplicité de techniques. Une constante demeure: la foi en la matière et en la nature, alliée à une recherche technique soutenue.

Aucune école, aucune étiquette ne résumait l'oeuvre d'Albert Dumouchel. Ignorant les polémiques de l'époque, Dumouchel se laissera néanmoins séduire par le surréalisme européen des années cinquante, qui l'amènera quelques années plus tard vers l'abstraction lyrique. *Stèle pour le roi Ménéès* fait partie de cette suite de paysages abstraits qui, par leurs couleurs sombres et leurs reliefs accentués, nous ramènent vivement à l'existence tellurique. Monochrome, dans les tons de brun et d'un graphisme élaboré, *Stèle pour le roi Ménéès* s'exprime dans une organisation spa-

tiale laborieusement compartimentée. Le mouvement des verticales et des horizontales vient suggérer le sujet réel. La lumière qui jaillit de ce jeu de reliefs anime la masse, cette matière que Dumouchel métamorphose par tous les moyens. En réalisant *Stèle pour le roi Ménéès*, dans un geste pictural empreint de poésie, Dumouchel rappelle dans la matière un mouvement historique de notre monde.

Du rêve, Dumouchel passe au quotidien. L'accueil favorable réservé à ses oeuvres non figuratives n'éteindra pas le sens de la liberté et du renouveau chez Dumouchel. En 1964, défiant l'académisme de l'abstraction, les personnages et les objets de l'album de famille ramèneront le réalisme et la figuration dans son oeuvre. Cette réaction à la peinture cérébrale tracera la voie au Pop Art dans l'art québécois, principalement dans la gravure. *Un moment dans la vie d'Anna* nous présente une des héroïnes des oeuvres de cette époque: Anna, souriante et semblant participer à une fête, prend place dans le coin gauche au bas de l'image. Les trois quarts de la composition rassemblent des fruits, glaces et fleurs. Des traces d'abstraction sont encore là. Cependant, les couleurs vives, les formes simplifiées et l'importance accordée à l'objet font écho aux travaux des Lichtenstein, Warhol, Oldenburg. Fidèle à l'essence du Pop Art, l'artiste élimine toute trace d'émotion pour nous re-dévoiler l'objet dans toute sa virtualité.

L.B.



Asumechal '66

## MAX ERNST

Brühl, Allemagne, 1891-1976, Paris, France

### *Jeune fille en forme de fleur*, 1957

bronze

35,5 cm x 36,2 cm x 21,8 cm

acquis en 1968

106

Par son appartenance et son apport particulier au sein des mouvements dada (1916-22) et surréaliste (1924- ) ainsi que par l'extraordinaire pouvoir évocateur d'une oeuvre ayant abordé et décloisonné les genres, Max Ernst figure parmi les principaux créateurs de l'art de ce siècle. Partageant avec les dadaïstes Tzara, Arp, Duchamp, Picabia, Schwitters (et les autres) les constats critique et politique de l'absurdité de l'époque (première guerre mondiale), il remet en question les modes d'expression traditionnels et propose des alternatives nouvelles, placées sous le signe absolu de l'invention. Surréaliste avant et après la lettre aux côtés de Breton, Artaud, Eluard, Masson, il explore et expose les mécanismes de la pensée et des instincts primaires dans des oeuvres procédant d'associations visuelles et littéraires, fortuites et mystérieuses, et relevant de procédés novateurs et variés: assemblage, collage, relief, frottage, grattage, décalcomanie... À travers l'onirisme énigmatique de l'univers pictural, (visions hallucinatoires, naturalisme fantastique, érotisme latent ou manifeste), Ernst dépasse les contenus essentiellement littéraires et s'attarde aux structures de la représentation. Amorcé plus spécifiquement au milieu des années trente, l'oeuvre sculptée présente une morphologie schématisée et fantaisiste à première vue radicalement différente de la figuration minutieuse et des montages complexes typiques de la production peinte, dessinée et gravée. Pourtant Ernst ne fragmente pas la pratique artistique et inclut dans une même démarche visionnaire les assemblages d'objets récupérés

et insolites réalisés à Cologne en 1919-20, les sculptures secrètes et animées conçues à Sedona, en Arizona et à Great River, Long Island, 1943-44, et les tableaux sibyllins et symboliques.

Le bronze *Jeune fille en forme de fleur*, exécuté en 1957 d'après un modèle de 1944 (Long Island), découle de la thématique anthropomorphique et organique de Max Ernst. Des considérations freudiennes et mythiques président à l'élaboration du vocabulaire plastique et à l'exploration de l'imaginaire et de l'inconscient. L'association poétique du titre conjugue implicitement et explicitement l'adhésion à une vision naturaliste et l'éclosion d'une sexualité naissante. L'organisation formelle suivant le déroulement axial et vertical, par angles et ajouts, et l'étalement de plans horizontaux basculés (Ernst adopte, dans nombre de sculptures, un système de plaques et de plates-formes) relève davantage du procédé additif que du modelage, et rappelle ce principe initiateur fondamental que privilégie Ernst: l'assemblage et la réunion imprévue d'éléments en apparence incompatibles. À l'instar de Picasso et de Giacometti, l'artiste est fasciné par la sculpture primitive (africaine et amérindienne), ainsi qu'en témoigne la facture symétrique, stylisée et réductrice de l'oeuvre. La clarté de l'image (visage, tronc/fleur, tige) et la robustesse des formes (base intégrée et affirmation du matériau) alimentent la métaphore par le biais d'un certain humour et reportent aux jeux tout-puissants de l'esprit.

J.B.



## MARCELLE FERRON

Louiseville, Québec, 1924

**Cerce nacarat**, 1948

huile sur toile marouflée sur carton

52 cm x 68,4 cm

acquis en 1979

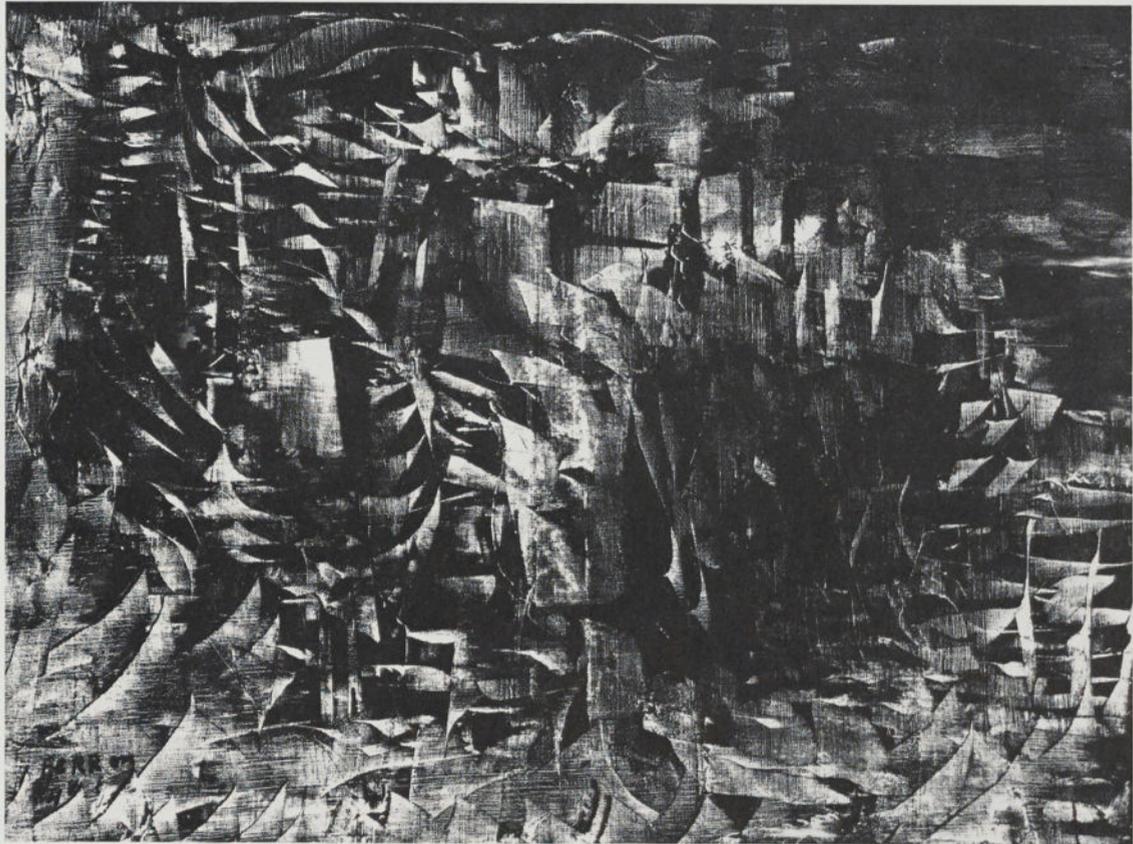
108

Après des études à l'École des Beaux-Arts de Québec (1941-42), sous la direction de Jean-Paul Lemieux, Marcelle Ferron se distingue sur la scène montréalaise, dès le milieu des années quarante, parmi les jeunes artistes à la conquête de l'art vivant. Ayant fait la connaissance de Paul-Émile Borduas en 1945, elle participe aux manifestations et expositions de l'aventure automatiste de 1946 à 1953. Coadsignataire de *Refus global* (1948), Ferron demeure fidèle, au long d'une carrière exigeante et cohérente, aux principes esthétiques sous-tendant la théorie automatiste, à savoir le respect du geste, primordial à l'obtention d'une oeuvre à caractère authentique. Un long séjour à Paris, de 1953 à 1965, la rapproche des tenants de l'abstraction lyrique: sa peinture abstraite, agitée d'éclats tumultueux, traversée de mouvements et de contrastes, modifie graduellement ses structures internes. Les différentes formes produites par les coups de spatule, d'abord fragmentées et densément imbriquées dans une mosaïque aux couleurs crépusculaires, se réorganisent, s'élargissent en plans animés de tourbillons sinueux, et deviennent des surfaces balayées de grands mouvements dynamiques. La couleur-matière, en contraste de tonalités, cède graduellement le pas à la couleur-lumière, révélée par et à travers des blancs très purs. De retour au Québec en 1966, fascinée par les multiples propriétés et possibilités du verre antique, découvert en France auparavant, l'artiste cesse de peindre et entreprend des recherches en usine sur les méthodes de fabrication du verre et ses applications dans la composition de vitraux et de verrières. Aboutisse-

ment d'une quête de lumière amorcée dans les effets de transparence présents dans sa pratique picturale, la réalisation de vitraux et leur intégration à l'architecture illustrent la propension de l'artiste au changement global, en doublant de préoccupations sociales l'introduction de couleur et de lumière au tissu urbain. L'oeuvre d'art se dématérialise en lumière dans le lyrisme monumental de ces pans colorés soumis à une écriture ample et souple. Parallèlement aux projets impliquant des ressources techniques et un travail d'équipe (architectes, ingénieurs), Marcelle Ferron s'est remise, depuis 1973, à la peinture, démarche intimiste, en explorant avec force et clarté l'accident, décantant les débordements vigoureux et transformant la violence du geste en l'insistance de la trace.

Dans *Cerce nacarat* (1948), les caractéristiques essentielles de l'oeuvre de Marcelle Ferron sont déjà présentes: les effets de matière y sont modulés suivant des couleurs lumineuses, quoique fidèles au registre sombre de la plupart des tableaux automatistes, et la vivacité du geste transpose sur la toile les manifestations spontanées de l'inconscient. Une touche répétée, régularisée déferle sur la surface, cristallise l'impulsion initiale et met en forme un univers imaginaire porteur de réminiscences paysagistes. Par l'opposition de la densité de la matière à la transparence de son contrepoint lumineux, et par la dynamique des mouvements aléatoires, Ferron propose une démarche originale au sein de l'expression plastique automatiste.

J.B.



## DENIS FORCIER

Montréal, Québec, 1948

**Boîte à musique**, 1976

sérigraphie sur acier chromé

50,8 cm x 40,5 cm

acquis en 1979

L'imagerie de Denis Forcier (tasse de thé, sac de bonbons, «party»...) participe de cette thématique iconographique à saveur contestataire et humoristique développée par la plupart des membres de l'atelier Graff au cours des années soixante-dix, figuration liée à la culture de masse et découlant d'une filiation plus ou moins directe avec le Pop Art américain et anglais. Albert Dumouchel, à sa suite, Pierre Ayot, animateur-fondateur de Graff, et plusieurs autres, se sont intéressés au Pop Art et en ont retenu l'illustration de l'objet banal et/ou de la situation quotidienne, appréciés pour des qualités plastiques évidentes, des possibilités anecdotiques et le commentaire social sous-jacent. L'artiste québécois, en puisant dans les mythologies collective et personnelle, affirme son appartenance à une société en plein processus d'identification et dégage une sensibilité et une esthétique particulières. C'est dans cette optique que Denis Forcier propose, dans des sérigraphies comme *Boubou t'es timbré* (1974), un message politique cinglant, original dans sa mise en page (le grossissement d'un timbre et le jeu de mots), et efficace par la charge satirique de l'énoncé critique. Il s'intéresse également à des manifestations plus intimistes, des moments vécus dont il

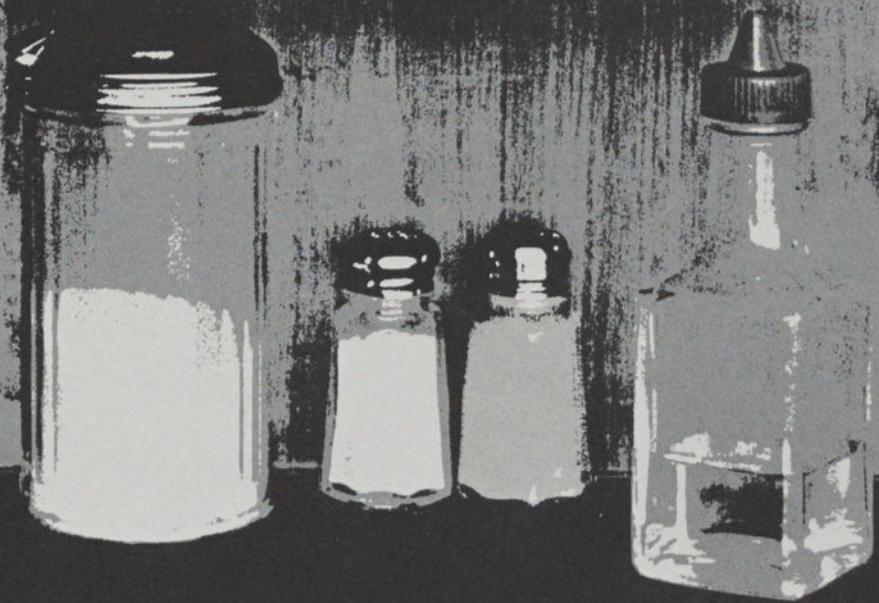
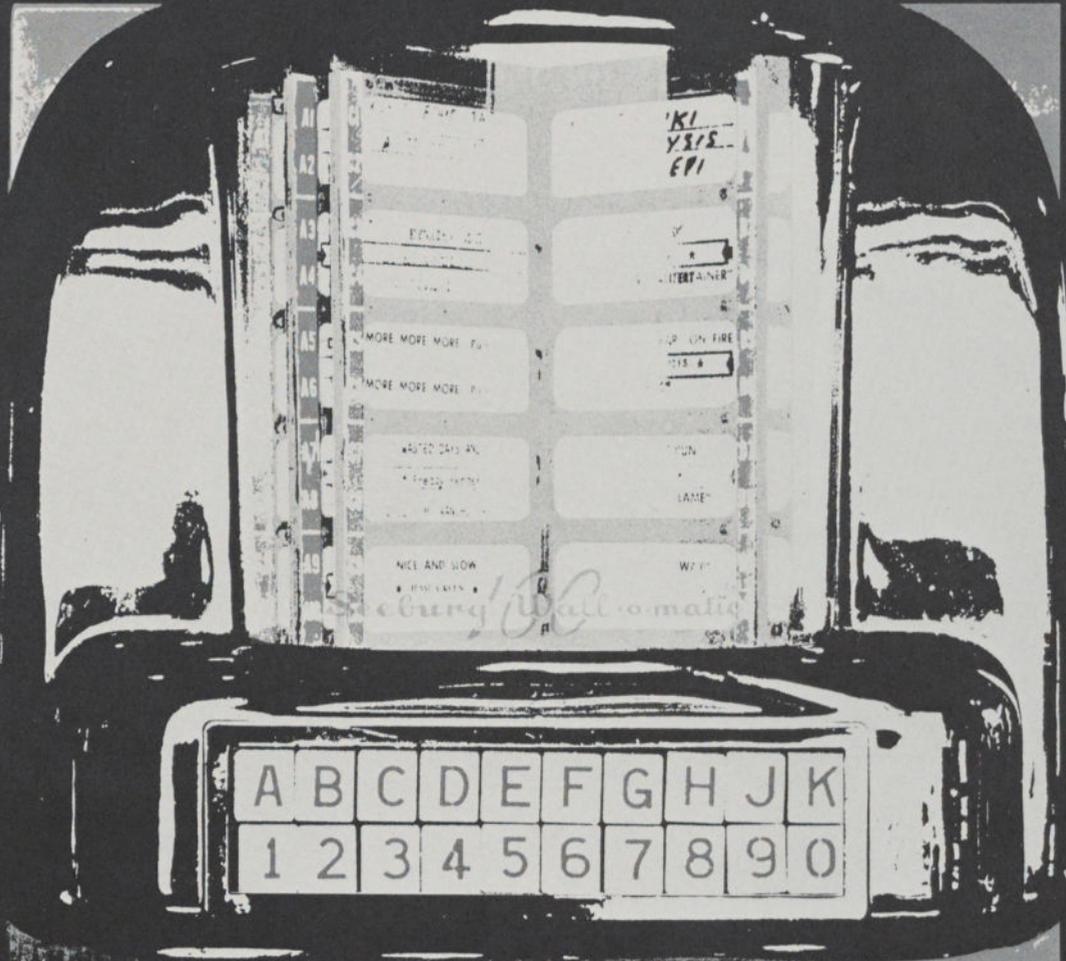
souligne avec réalisme l'émotivité, dans *Un autre party platte* (1978) et l'album *Quelques-unes*.

Le recours à l'image photographique et au procédé d'impression photo-sérigraphique correspond, chez Forcier, à un souci d'objectivité dans la définition de l'élément ou de l'événement représenté et à un désir de se libérer de la conception du motif pour en préciser davantage les valeurs formelles. Dans *Boîte à musique* (1976), il extirpe de son contexte usuel (les tables du restaurant du coin) le petit «juke box» chromé et, le plaquant fort à propos sur de l'acier chromé, lui restitue un caractère d'objet, à la fois réel et plastique, investi de l'autonomie artistique. La minutie de la présentation et la justesse d'exécution des valeurs chromatiques confirment la référence à la consommation (le restaurant) et à la culture de masse (la musique populaire). La surface métallique miroitante, support de l'image et réflexion de celle du spectateur, exerce un pouvoir de séduction, relève du jeu visuel (planéité de la représentation vs profondeur de l'espace illusionniste) et confronte l'oeuvre à la réalité exposée.

J.B.

10¢  
1968

7 PLAYS  
ARTER



## MICHEL FORTIER

Montréal, Québec, 1943

**Viva competa**, 1979

aluchromie, pigments à l'eau et cire  
bon à tirer  
120 cm x 96 cm  
acquis en 1979

Depuis le milieu des années soixante, Michel Fortier est indiscutablement lié aux aventures de la gravure québécoise et de ses affinités certaines avec le Pop Art. Il crée un univers graphique fantaisiste où les personnages, les situations et les objets sont esquissés à grands traits, dénotent un humour subtil et efficace et proposent un commentaire social percutant. Des études à l'École des Beaux-Arts de Montréal, gravure avec Albert Dumouchel, 1963-65, ainsi que des stages dans les différents ateliers de gravure qui ont surgi à Montréal aux cours des années soixante et soixante-dix (à l'Atelier libre de recherches graphiques, celui de Ronald Perreault, Graff...), permettent à l'artiste de maîtriser les différentes techniques de l'art de l'estampe. Le recours à une imagerie figurative, (*Teuf-Teuf Club*, 1966) parfois anecdotique, près de la bande dessinée et de l'affiche publicitaire (Fortier côtoie André Montpetit, Serge Chapleau et autres précurseurs de la B.D. québécoise) dont il retient le traitement de la couleur en aplat et le contour linéaire, devient prétexte à l'élaboration de compositions formelles épurées et ludiques, *Il est minuit*, *Madame Schweitzer* et *Le*

*péril jaune*, *mon oeil*, *c'est Gilbert déguisé* (1969), ou plus spectaculaires, *Réflexion sur inzepocket* (1975, lithographie) et *Quand est-ce qu'on mange?* (1979, aluchromie), allusions respectives au petit monde des salles de billard et à des moeurs alimentaires peu flatteuses.

Michel Fortier privilégie les procédés sérigraphiques et, depuis 1975, il s'intéresse à la sérigraphie sur aluminium anodisé. Dans *Viva competa* (1979), il reprend le style caricatural et expressif typique de son dessin, mais, cette fois, dans des modulations stylisées et serrées à mi-chemin entre l'abstraction et la figuration. La juxtaposition des motifs linéaires et des subtiles variations chromatiques évoque l'imaginaire et l'organique. Par un système de réserves laissant apparaître et apprécier la surface métallique (le support), Fortier affirme la planéité de la représentation (horizon basculé et adéquation fond-forme) et confronte le contenu référentiel à la spécificité du médium: idéalisation paysagiste/matériau industrialisé.

J.B.



## ROBERT FRANK

Zurich, Suisse, 1924

**Trolley, New Orleans**, 1956

épreuve sur papier aux sels d'argent

tirage de 1977 d'après le négatif original

40,1 cm x 49,9 cm

acquis en 1979

Robert Frank fait figure de prophète de toute une génération de jeunes photographes, pour sa découverte de l'absurde, au sens existentialiste, en photographie, et son témoignage perspicace de l'individualisme contemporain. Après des débuts comme photographe de plateau dans une compagnie de films, à Zurich, Robert Frank part pour les États-Unis où il devient photographe de mode pour la revue *Harper's Bazaar*. Par la suite, il voyage beaucoup à l'étranger et collabore comme pigiste aux publications *Fortune*, *Life*, *Look*, *McCall's*, avant de parcourir les États-Unis en long et en large, pour saisir les multiples facettes insoupçonnées de la société de consommation américaine et son absurdité. Le résultat de ce travail donne lieu à une publication, *Les Américains*, qui constitue une part majeure de son oeuvre photographique. Robert Frank y révèle aux Américains des situations et des scènes de la vie quotidienne dont ils n'étaient pas vraiment conscients. Il exprime l'isolement des individus, le malaise de leurs rapports entre eux, leur désabusement et leur sentiment de tension, de suspicion. Ses photographies présentent des instants fortuits, des

moments non significatifs, où les scènes décrites prennent un aspect à la fois désespéré et ironique.

La photographie *Trolley, New Orleans* appartient à cette importante production. La rigidité apparente de la composition et sa structure interne ne sont pas simple complaisance esthétique, mais au contraire indiquent la bêtise du monde dans son cloisonnement et son incommunicabilité. Rigoureusement cadrée, cette image témoigne toutefois d'un abandon à la rencontre, d'un hasard, seule condition de sa légitimité même pour le photographe. Les gens pris comme en flagrant délit, par l'objectif, de n'avoir aucun sens, vision d'un moment extérieur absurde, révèlent pourtant en même temps une vie intérieure intense et tourmentée, marquée par la détresse du regard. Il importe toutefois de souligner que pour Frank l'image photographique est le constat d'un certain état de choses et qu'elle prend toute sa signification dans une suite, parmi d'autres semblables qui la situent et empêchent les contresens.

R.L.



NEW ORLEANS 14.6

Robert Frank, 77

## LEE FRIEDLANDER

Aberdeen, Washington, É.-U., 1934

**Winnipeg, Canada, 1974**

épreuve sur papier aux sels d'argent

tirage original

35,4 cm x 28 cm

acquis en 1979

116

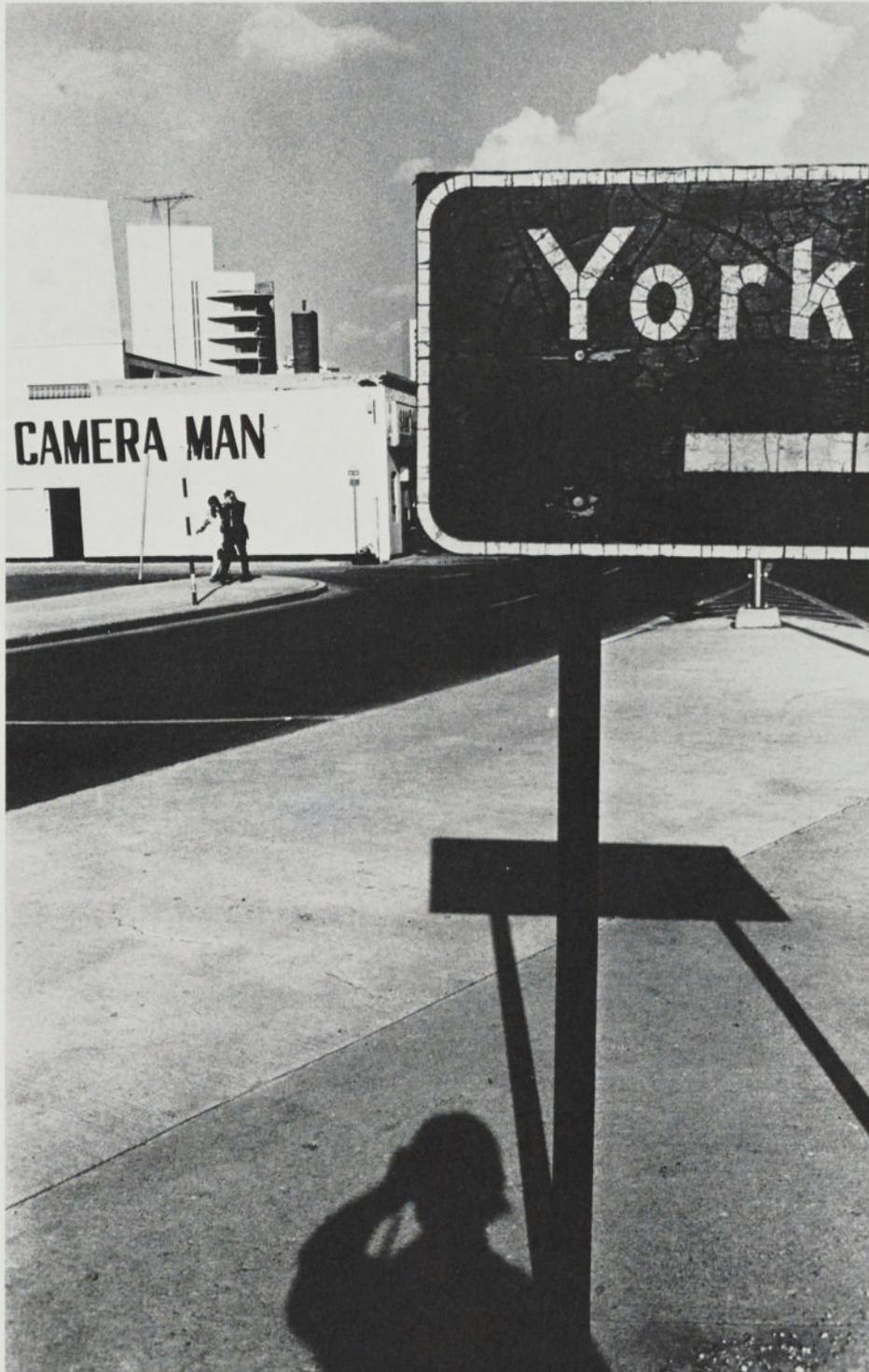
Depuis les années soixante, les photographies en noir et blanc de Lee Friedlander ont marqué une génération de photographes. Friedlander a photographié l'Amérique, et son commentaire en est un de désillusion et de détachement ironique. Complexes et denses, ses photographies fragmentent le paysage social en narrations multiples se constituant à la surface de l'image. La manière incisive de Friedlander d'enregistrer les constats de l'environnement quotidien, cette manière qui lui est propre, a façonné une pratique photographique libérée des contraintes d'une image unifiée, sujette aux règles de la composition harmonieuse.

L'aspect fragmentaire et désordonné des compositions de Friedlander est le résultat d'une méthode de description photographique qui élimine tout ce qui n'est pas collage naturel. Friedlander photographie les juxtapositions fortuites qui sont au cœur de la cité et son traitement, parfois amusé, des relations entre les éléments photographiés ne se conforme pas nécessairement aux normes traditionnelles de la représentation dite artistique. Le langage formel qui se dégage d'un ensemble de ses oeuvres relève plutôt de stratégies d'interpellation du réel.

L'oeuvre intitulée *Winnipeg, Canada*, réalisée en 1974, résume quelques-unes des constantes qui caractérisent ce mode d'intervention de Friedlander. D'abord le sujet photographié: quel est-il?

Ce site urbain, terrain dénué de la présence de l'homme ou plutôt cette présence même de l'homme, dans l'anonymat de silhouettes lointaines et dans l'ombre du photographe. Par ailleurs, la juxtaposition des mots «York» et «Camera man» reprend cette ambivalence du sujet: insistance sur le lieu, rappel de la présence du photographe. La difficulté de nommer le sujet de cette photographie, ou plutôt la dichotomie même du sujet, laisse supposer qu'il s'agit moins d'un document cherchant à décrire une réalité extérieure qu'une représentation calquée sur un mode de perception correspondant à une vision éclectique et personnelle. En suggérant une lecture des relations inattendues nouvelles entre les éléments du réel, Friedlander ne cherche pas à circonscrire le sens du réel, mais au contraire cherche-t-il justement à annuler cette appropriation de l'univers par le photographe. Par les seules composantes structurales de l'image, l'insertion d'éléments graphiques sectionnant l'espace, la compression même de cet espace, Friedlander témoigne de cette dispersion de l'expérience du quotidien, de l'éclatement même du sujet photographié. Les photographies de Friedlander, d'apparence naïves, sont fabriquées à partir d'un appareil formel spécifique aux possibilités de la caméra et correspondant à sa conception de l'actuel.

S.G.M.



## CHARLES GAGNON

Montréal, Québec, 1934

***Cassation d'un jour nouveau***, 1978-1979

huile sur toile  
203 cm x 335,5 cm  
acquis en 1979

118

Charles Gagnon séjourne à New York de 1955 à 1960, période durant laquelle l'expressionnisme abstrait connaît une importante diffusion. Il pratique alors la photographie et la peinture. Ses premières oeuvres peintes, des compositions décentrées et d'une relative ambiguïté spatiale, présentent une structure ouverte et non hiérarchique rappelant l'expressionnisme abstrait. Bien qu'elle reflète en partie l'importance accordée par ce mouvement aux aspects inconscients de l'activité humaine, la démarche de Gagnon se refuse toutefois à endosser exclusivement cette approche telle que prise alors à New York. C'est ainsi qu'une autre forme de sensibilité se fait jour, au même moment, à l'intérieur de son travail. Basée sur l'observation du milieu environnant, elle consiste en la traduction, dans l'oeuvre même, du caractère hétérogène des éléments qui le constituent. La photographie lui permet d'exploiter le potentiel sémantique d'informations visuelles pour la plupart anonymes et saisies de façon apparemment arbitraires. La structure des oeuvres ainsi obtenues est génératrice de tensions entre un certain niveau premier (celui des seules qualités matérielles de l'oeuvre) et ce qui, au-delà de cette littéralité, se lit comme objet, valeur ou schème figuratif porteur de significations multiples. Outre la peinture et la photographie, Gagnon s'adonne également à la réalisation de boîtes (1961-1962) où la variété des éléments rassemblés (stores, miroirs, interventions peintes, photographies, papiers collés) et la forme

de leur regroupement souscrit au même esprit: rapprocher un certain nombre d'objets de façon telle qu'un réseau complexe de relations se trouve à y opérer sur différents niveaux.

Le cheminement ultérieur de Gagnon poursuit cette analyse des schèmes perceptuels en ce qu'ils peuvent comporter d'ambigu. La notion de «cadre-fenêtre», déjà présente dans les photographies et boîtes mentionnées plus haut, y est investiguée selon différents points de vue. *Cassation d'un jour nouveau* représente une forme d'adaptation de ce questionnement aux qualités spécifiques de la peinture. Un rectangle recouvert de peinture appliquée librement semble reposer sur le centre inférieur d'un rectangle de plus grande dimension traité de façon analogue. Le pourtour du plus petit rectangle est rigoureusement tracé, de sorte que l'action de ces deux plans l'un sur l'autre suggère un rapport forme/fond. Par contre, la similitude des couleurs et du traitement tend à les rapprocher et, à prime abord, semble les fondre l'un dans l'autre. Par ailleurs le cadrage, du fait qu'il soit double, insiste sur cette conception voulant que l'oeuvre picturale opère à la façon d'une «fenêtre ouverte». Détournant cette métaphore de son dessein originel (la création d'un espace figuratif), Gagnon la récupère ici dans un jeu d'interrelations entre les différents éléments propres au travail peint.

P.L.



## YVES GAUCHER

Montréal, Québec, 1934

***Brun, bleu, gris***, 1972

acrylique sur toile

153 cm x 232 cm

acquis en 1981

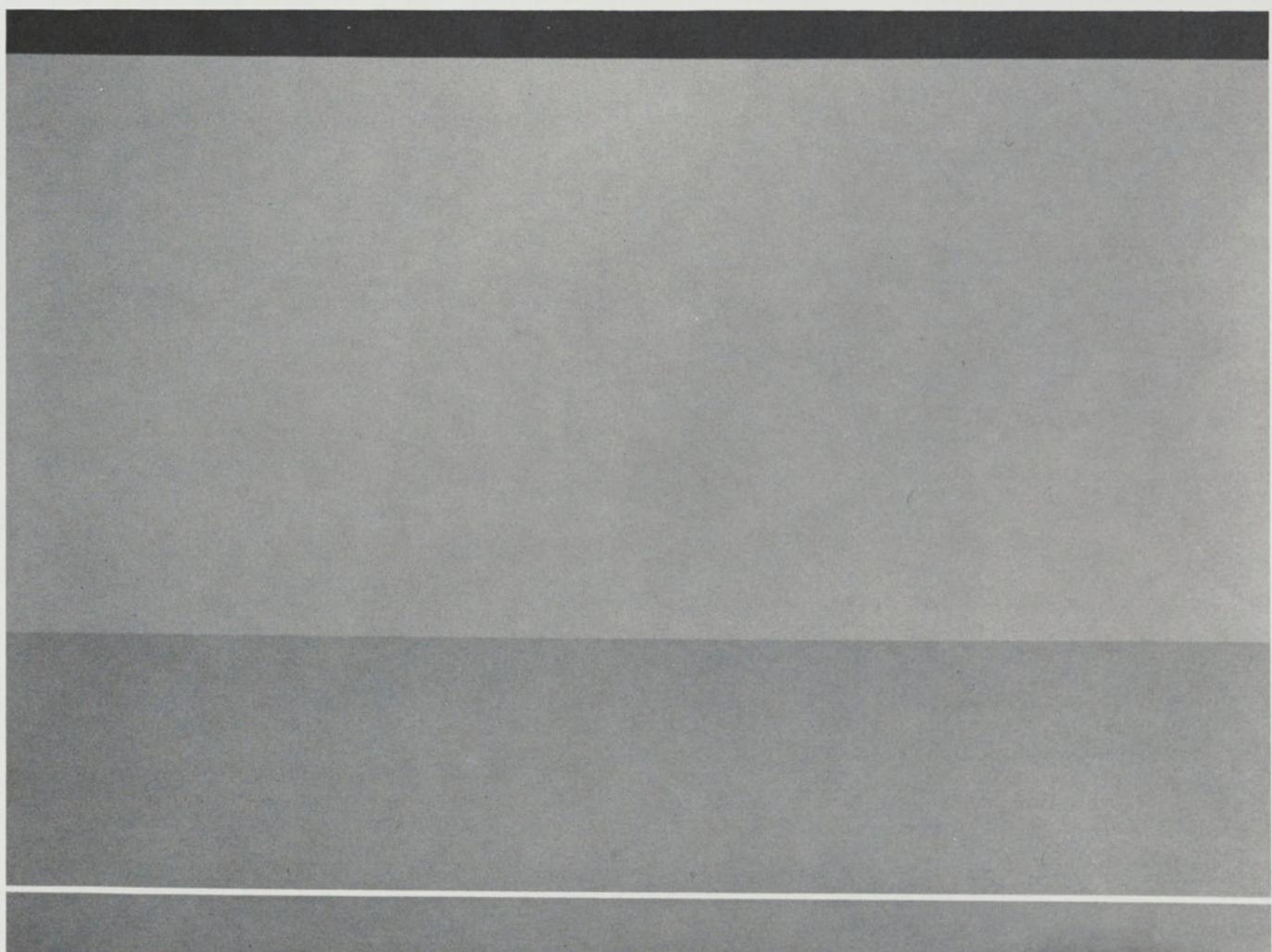
120

Le peintre Yves Gaucher s'est d'abord fait connaître par ses gravures. Son *Hommage à Webern*, oeuvre gravée réalisée en 1963 d'après un concert entendu l'année précédente à Paris, sera le point de départ d'une longue production picturale basée sur la logique et la rythmique musicale. Le tableau devient le lieu d'inscription de «signaux» et de traits colorés qui animent et ponctuent la surface de la toile en un vivant foyer de tensions énergétiques.

Après la série des *Danses carrées* (1964-65), des *Signals/Silences* (1966), des *Ragas* (1967) et des *Grey on grey* (1968-69), Gaucher entreprend au début des années soixante-dix, la série des bandes de couleurs dont fait partie *Brun, bleu, gris*. Cette dernière série marque une étape dans la démarche du peintre car elle introduit de nouvelles préoccupations plastiques. Comme il le précise lui-même, Gaucher réalisait que «ce n'était pas la philosophie

qui devait être court-circuitée mais le problème tout entier qui devait être réexaminé sous d'autres angles pour stimuler un nouveau défi». S'inscrivant dans le courant de la peinture «hard edge», les tableaux de 1971-72 se composent de bandes horizontales de deux types: celles définies par la couleur et celles délimitées par des lignes blanches. Orchestrées de manière à faire prendre conscience de la dynamique de la perception, les bandes sollicitent la participation active du spectateur. L'oeil attentif essaie de recréer à travers la délimitation complexe des bandes, l'équilibre fondamental de l'espace pictural. Véritables stimulants visuels, les tableaux de Gaucher ne s'arrêtent pas à ce qui est dépeint formellement mais procèdent plutôt de la relation intime et personnelle que le spectateur est prêt à engager avec l'oeuvre.

S.L.



## PIERRE GAUDARD

Marvelise, France, 1927

**Sans titre**, de la série *Les ouvriers*, 1969-1970

épreuve sur papier aux sels d'argent

tirage de 1980 d'après le négatif original

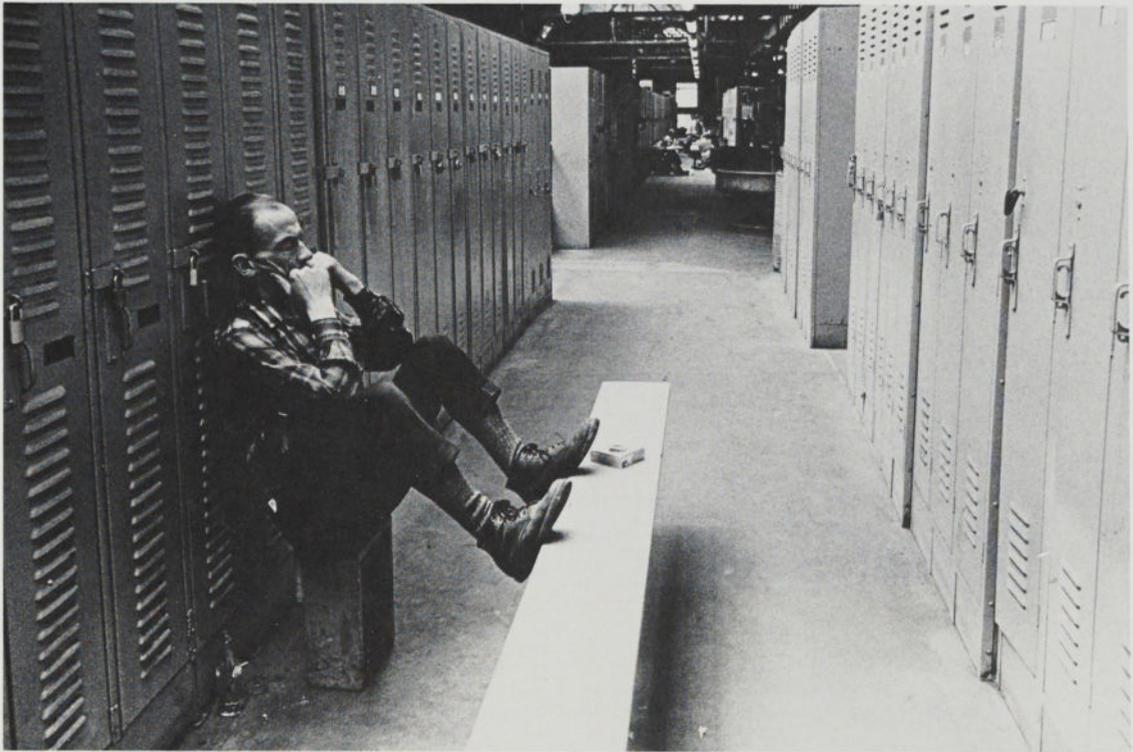
28 cm x 35,6 cm

acquis en 1981

Pierre Gaudard s'est affirmé comme une des plus importantes figures de la photographie documentaire au Québec. Son oeuvre constitue un témoignage significatif de son époque; elle fournit le portrait de la société dans laquelle il est inscrit. Depuis 1963, année où il commence à travailler exclusivement comme photographe pigiste, son oeuvre se développe sur trois grands projets documentaires qui exigeront des années d'élaboration. Par ailleurs en 1972, Gaudard se joint au GAP (Groupe d'action photographique) regroupant Gabor Szilasi, Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau et Roger Charbonneau, dont le but est de «photographier l'homme québécois». *Les Ouvriers*, qui constitue son premier grand document social et qui examine le monde ouvrier québécois en détail, est suivi par *Les Prisons*, une étude percutante sur la vie carcérale, et, plus récemment, par une série de photographies intitulée *En France*, commentaire d'une société tiraillée entre les valeurs anciennes et l'activité contemporaine. Chacun de ces documents manifeste l'implication du photographe dans la réalité sociale et culturelle sur laquelle il porte son regard critique.

*Les Ouvriers*, document auquel appartient cette photographie, fut réalisé sur une période de deux ans au cours desquels Gaudard a partagé l'existence des ouvriers dans leurs activités les plus variées. Le photographe nous y livre un portrait très complet et sans complaisance de leur univers en s'attachant aux individus et aux événements, qui prennent ici valeur de symboles. Son compte rendu est direct, toujours franc dans ses intentions, et respectueux du sujet. Cette image traduit une observation qui se veut objective, et qui constitue en fait le témoignage d'une réalité rendue avec le plus d'honnêteté possible. L'approche de Gaudard est simple et consiste à enregistrer les gens tels qu'ils sont; elle exprime sa volonté de comprendre son sujet et de lui rendre justice. Pourtant, il n'est pas possible d'ignorer à travers ce constat social le caractère choc et très éloquent du sujet qui vient oblitérer toute individualisation pour en faire la figure d'une classe sociale.

R.L.



## PIERRE GAUVREAU

Montréal, Québec, 1922

*L'oblongue étalène*, 1947

huile sur toile

60 cm x 105,5 cm

don de M. Gilles Corbeil

acquis en 1969

124

À l'automne 1941, exposant ses oeuvres à caractère fauve au Collège du Gesù, Pierre Gauvreau est remarqué par Paul-Émile Borduas, alors professeur à l'École du Meuble. Dès lors, Gauvreau fréquente assidûment l'atelier de Borduas et lui présente Fernand Leduc, Françoise Sullivan, Louise Renaud et son jeune frère Claude Gauvreau. Co-signataire en 1948 du manifeste *Refus global*, Gauvreau, qui revendique certaines affinités avec le mouvement surréaliste, participe aux principales expositions du groupe. L'Automatisme est pour Pierre Gauvreau un moyen de se libérer de la formation académique acquise à l'École des Beaux-Arts de Montréal et de se défaire totalement de l'influence de Matisse et Picasso. Malgré un air de famille indéniable avec la peinture de Borduas, l'oeuvre de Gauvreau doit être perçue comme une exploration esthétique personnelle de l'inconscient de l'artiste. Comme il le faisait remarquer récemment dans une entrevue: «Si on recherche une expression homogène de l'Automatisme, c'est qu'on n'a rien compris à la pensée de Borduas et de ceux qui l'entouraient. Théoriquement la peinture automatiste devrait donner des oeuvres complètement différentes d'un peintre à l'autre puisque le but visé est l'expression individuelle, personnelle et authentique de chaque personne.»

*L'oblongue étalène* faisait partie de la première exposition individuelle de l'artiste tenue en 1947 dans

le hall d'entrée du 75 ouest, rue Sherbrooke. Comme la plupart des tableaux automatistes, l'oeuvre est élaborée dans un registre assez sombre où l'on ne perçoit de la couleur que sa valeur plus ou moins lumineuse. Partant sans idées préconçues, le peintre exécute son tableau en disposant des masses les unes par rapport aux autres. De facture impulsive et gestuelle, *L'oblongue étalène* accuse une certaine cohérence plastique dans sa structure de composition: les masses lugubres qui se détachent distinctement sur un fond verdâtre, ont tendance à s'organiser autour du centre du tableau créant ainsi un noeud centrifuge où s'accumulent les tensions et les contrastes de lignes, de couleurs et de formes. L'image conflictuelle qui en résulte impose son caractère dramatique et poignant et nous renvoie immédiatement au vécu de l'artiste. Sorte d'écran paranoïaque pour le peintre comme pour le spectateur, le tableau automatiste fait resurgir presque invariablement à travers une gestuelle libre et expressive une imagerie organique dans un espace perspectiviste. À travers ses formes évocatrices mais indéchiffrables, l'oeuvre permet d'identifier l'écriture particulière de Gauvreau, son geste biographique.

S.L.



## GENERAL IDEA

A. A. Bronson, Vancouver, Colombie-Britannique, 1946

Félix Partz, Winnipeg, Manitoba, 1945

Jorge Zontal, Parme, Italie, 1944

### ***Canus Major and the Origin of the Heavenly***

***Waters***, 1983

acrylique sur toile, imitation de feuille d'or et feuille d'or sur bois

244 cm x 305 cm

acquis en 1984

Depuis 1968, trois artistes sont regroupés sous le nom de General Idea, chacun ayant une identité fictive. Les activités multi-disciplinaires (gravure, publication, vidéo, film, photographie, performance et installation) sont centrées sur un projet: le pavillon de Miss General Idea 1984, concept basé sur le mythe créé par George Orwell, dont le roman de science-fiction *1984* représente une critique narrative de son époque. General Idea matérialise et manipule plusieurs aspects du domaine de la culture en jouant particulièrement sur l'analyse sociale par un questionnement sur l'art, la mode, le prestige, l'argent et le sexe. L'énergie du groupe consiste à préparer le Pavillon Miss General Idea par des constructions, objets et événements dont le plus important est souvent répété: l'élection de Miss General Idea. Le pavillon est détruit en 1977 et, à partir de 1980, les membres délaissent le «glamour» pour s'orienter vers une autre dimension: celle de l'archéologie qui leur permet d'exposer des fragments des ruines du pavillon et de faire des découvertes: *The Poodle Bar* et *The Room of the Unknown Function*.

Le thème du caniche figure dans plusieurs murales du pavillon de Miss General Idea 1984. *Canus Major*

*and the Origin of the Heavenly Waters* incite à la méditation sur la culture; le caniche considéré comme une adaptation culturelle de l'image du chien, animal social, parodie de la culture occidentale. L'ironie et l'humour sont inhérents à l'oeuvre. L'ambiguïté et le paradoxe qui en découlent en font une image difficilement pénétrable, réfléchissant une vision collective du monde, tout en véhiculant mythes et clichés. General Idea crée et trafique des images recueillies dans les médias, en s'inspirant de «l'esprit de Miss General Idea», et apporte une structure nouvelle à la conscience et aux yeux du public. Par la parodie, il tend à l'autocritique, car «voir et être vu» vont de pair dans sa méthodologie. De la réalité à la fiction: toute l'oeuvre se joue de cette ambiguïté en utilisant le calembour, la métaphore et l'anagramme (principalement desservis par le raffinement journalistique de *File Magazine*). Considéré comme un phénomène artistique auto-référentiel, General Idea anticipe le futur (1984) et met à jour le passé non pas sous la forme d'une trajectoire linéaire, mais à la manière d'une carte du ciel, chaque jour changeante, au mépris de toute logique, comme c'est ici le cas. P.G.



## MARIO GIACOMELLI

Senigallia, Italie, 1925

**Paesaggio**, 1977

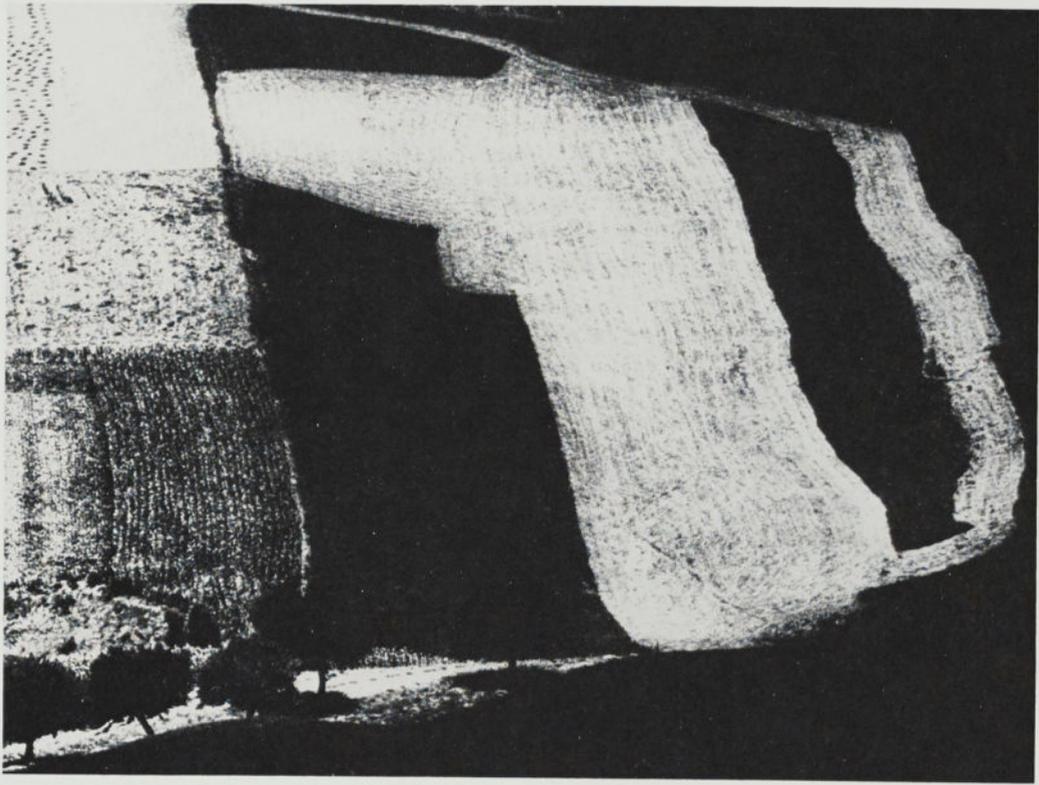
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979 d'après le négatif original  
29,8 cm x 39,6 cm  
acquis en 1980

128

Photographe autodidacte, mais aussi peintre et poète, Mario Giacomelli a développé une œuvre photographique composée à la fois de sujets humains et de paysages, qui manifeste la grande liberté qu'il prend envers la réalité. Ses photographies sont cependant toujours intimement liées à son propre milieu social et physique, qu'il s'agisse de documents humains ou de compositions purement formelles. Giacomelli se caractérise par son expressionnisme lorsqu'il montre les réalités humaines; ses sujets se transforment alors à travers des déformations, de violents contrastes de noir et de blanc, par une exagération du grain. Les ombres qui constituent l'image photographique se mettent à se tordre, comme à s'étaler en éclaboussures; les flous, les noirs en paquets ou en giclées servent chez lui à exprimer les passions humaines, l'angoisse, la détresse, la folie comme le mysticisme et l'ironie. Par ailleurs, lorsqu'il traite le paysage, son approche devient quasi abstraite; toute l'importance est à ce moment portée sur la structuration de l'image et l'exploitation des éléments formels.

Cette photographie de paysage illustre parfaitement la grande maîtrise des moyens techniques et la rigueur que démontre Giacomelli dans sa mise en valeur du motif abstrait. Toujours en exaltant les contrastes des tonalités, il transforme le paysage en une composition bidimensionnelle, faite de plages noires et blanches. Il accorde également un rôle majeur au cadrage qui lui permet de donner une autonomie plastique à un morceau de réalité qu'il isole de son contexte naturel. De ce point de vue, le traitement du motif s'effectue chez lui au moyen du plan éloigné, d'une perspective en quelque sorte globale dont il exploite les composantes formelles. Il est approprié de souligner ici des similitudes avec la peinture abstraite et en particulier de songer aux Expressionnistes abstraits américains; peintres et photographes ne partagent-ils par les problèmes du monde des formes et ne peuvent-ils pas être conduits naturellement à trouver des réponses semblables.

R.L.



## ROLAND GIGUÈRE

Montréal, Québec, 1929

***Voilier de nuit***, 1959

lithographie, 4/40

56,8 cm x 45 cm

acquis en 1964

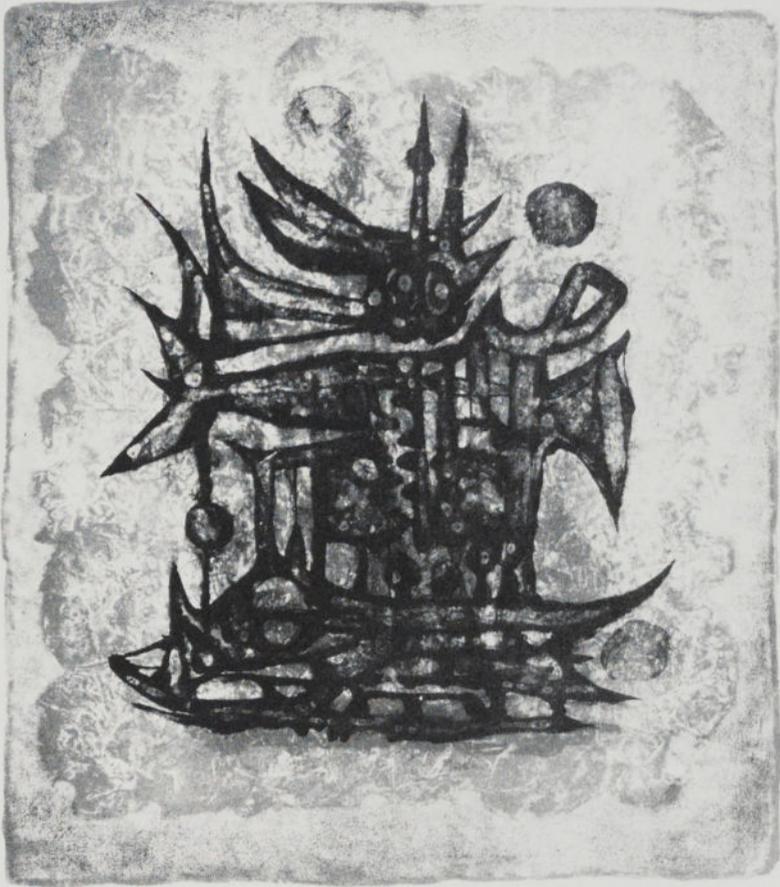
130

Roland Giguère s'est illustré au Québec dans les milieux littéraires et artistiques à la fois. Ses poèmes, peintures et gravures témoignent de son attachement au mouvement surréaliste, cotoyé à Paris de 1954 à 1963. À maintes reprises, Giguère intégrera le texte et l'image à un même ensemble. Cependant, il explore avec la même passion et la même inspiration chacun de ces univers. Giguère est de ceux qui considèrent les procédés d'impression comme d'authentiques outils de création. Virtuose de l'eau-forte et de la lithographie, l'artiste expérimentera également avec la sérigraphie. Il se distinguera dans l'édition de livres d'art: les Éditions Erta assureraient, dès 1949, la diffusion d'oeuvres de poètes et de graveurs québécois. Les oeuvres de Giguère, à caractère abstrait, nous projettent dans un univers onirique propre au surréalisme et à ses espaces psychiques. Du plus profond de ce monde surgissent des êtres étranges qui trouvent leur place aux confins de notre conscience. À sa foi au surréalisme s'ajoute sa curiosité vis-à-vis des arts primitifs et de l'ésotérisme. Giguère ne prémédite pas son travail;

l'image apparaît spontanément au hasard d'une tache, de l'inter-relation des formes et des couleurs. Un graphisme conscient et précis inscrit le dessin dans une atmosphère nébuleuse. Avec le temps, l'oeuvre de Giguère se révélera moins automatiste mais tout autant symbolique.

*Voilier de nuit* laisse apparaître un de ces astres flottant dans un univers sidéral dont nous repérons des signes tout de même familiers. Comme dans la peinture surréaliste, la forme abstraite participe à un paysage bien ordonné: le bas, le haut, l'astre, l'atmosphère. Le volume de l'objet, en plein milieu de l'image, se distingue clairement par les plans superposés. Les tons se fondent, le bleu atmosphérique transparaît à travers le voilier qui, bien que parfaitement assis sur sa base, semble en plein mouvement. Les formes d'oiseaux, poissons, insectes masqueront dans quelques instants un soleil d'une autre profondeur. Un titre clair, étranger à la révolte surréaliste, vient nommer cette incursion dans l'imaginaire de l'artiste.

L.B.



## GILBERT & GEORGE

Gilbert, Dolomites, Italie, 1943  
George, Devon, Angleterre, 1942

### **Red Morning Bhuna**, 1977

photomontage (25 épreuves photographiques)  
300 cm x 250 cm  
acquis en 1984

Depuis leur première présentation de «Living Sculpture» en 1969 au St-Martin's School of Art de Londres où ils se sont rencontrés deux années auparavant, le duo anglais Gilbert & George se mettent en scène en utilisant leur propre corps. Ils se présentent comme des sculptures vivantes. Par le biais de la performance et grâce au dessin, à la photographie, au vidéo, à la publication, à la musique..., ils deviennent eux-mêmes objets d'art en privilégiant les actions les plus banales, où ils adoptent des attitudes statiques, se révélant le plus neutres possible, état nécessaire à la prise de conscience de soi, afin de réduire l'écart entre l'art et la vie. Le composite des oeuvres de Gilbert & George est majoritairement constitué de photomontages qui, depuis 1971, abordent les thèmes de la vie quotidienne mais plus spécifiquement ceux de la nature, la violence, la corruption, l'alcoolisme et la politique. La photographie est considérée comme un outil de cette oeuvre conçue et vécue en trois dimensions, trace d'une expérience vécue.

*Red Morning*, une série de photomontages à caractère socio-politique, traduit l'appréhension de toute forme de contrôle qu'exercent certains régimes fascistes, communistes ou autres. *Red Morning Bhuna*

est segmentée en vingt-cinq unités par une grille de métal noir. Celle-ci est en harmonie avec leur conception philosophique de la vie qui évolue sériellement et par étapes, ou du monde qui se divise naturellement. La dichotomie qui se crée entre le paysage urbain et les personnages indiens juxtaposés à la représentation des artistes, est fortement accentuée par la coloration rouge (rappelant la réflexion d'une lumière de chambre noire) des images assemblées selon un schéma en forme de croix. Le contraste du noir et blanc et du rouge ajoute une intensité troublante à l'imagerie. Délaisant pour la première fois une partie de leur uniforme, geste informel, Gilbert & George apparaissent dans cette série en chemises blanches et cravates, la tête de côté, orientée vers le haut ou le bas, le regard fixe et parfois dans la pénombre. Malgré une certaine simplicité dans la posture, ils adoptent une attitude stéréotypée et revêtent un masque inexpressif. L'invitation à l'introspection, la symétrie des postures et l'ordonnance de l'ensemble des images ajoutent une note quelque peu inquiétante qui ne cesse de tourmenter le spectateur. Cette manière d'être ne se réalise pas sans agresser le regard.

P.G.



RED MORNING

SHUNA

by [unreadable]

[unreadable]

[unreadable]

## BETTY GOODWIN

Montréal, Québec, 1923

### **Dessin no 8, 1981**

fusain sur carton

164 cm x 103 cm

acquis en 1981

134

Betty Goodwin débute en 1969 ses travaux de gravure, de collage et de dessin. Élaborée d'abord sur le thème de la veste, toute une série d'oeuvres formelles revêtent un mimétisme, par rapport à des objets choisis, chargé d'un potentiel symbolique. Une suite de petits cahiers de notes, de portes, de bâches de camions et de cerf-volants possède une structure formelle calquée sur des objets, signes qui ont une forte connotation avec le thème du temps et avec la poésie de l'image. Ces éléments narratifs sont liés à la dialectique du contenu/contenant et à la notion de mémoire toujours en rapport avec l'essentiel. Dans les composantes de l'oeuvre de Goodwin, il existe une relation entre opacité et profondeur d'un champ spatial ouvert, une spatialité qui apparaît comme bidimensionnelle. L'aspect tridimensionnel de ses travaux est rigoureusement proposé avec le projet de la rue Clark sous la forme de la boîte peinte. La notion de passage dans un lieu est intégrée avec les projets suivants: *PSI*, *La rue Mentana* et *Passage dans un champ rouge*. La plurivalence des oeuvres, investie d'une démarche dense et unitaire, est accentuée par l'aspect tragique qui resurgit de façon presque ininterrompue.

Le dessin demeure une constante de l'oeuvre de Goodwin et cette technique conserve chez elle un côté dramatique, notamment dans le thème du passage, qui est fortement accentué dans le corpus des *Nageurs*, oeuvres ultérieures. Le *Dessin no 8*, étude

pour une oeuvre à trois dimensions, s'inscrit dans la suite logique des réflexions de l'artiste en particulier lorsqu'elle réalise à *Art Park*, une sculpture en forme de lit, ou encore *Passage dans un champ rouge*, installation à la Galerie Nationale du Canada, constructions abstraites de grandes dimensions dont la charge d'émotions latente est imprégnée de la présence du site spécifique. Les dessins servent d'outils et sont un atout majeur dans l'élaboration et la création de lieux à la fois vides et habités aux «qualités architectoniques spécifiques». Dans ce travail au fusain et au crayon, l'artiste crée un contraste lumineux avec le blanc du carton, sorte d'intégration de l'ombre et de la lumière où se jouent les effets d'opacité et de transparence d'une structure picturale plane. À la facture du dessin plein de textures et d'interventions sur la surface, s'ajoutent des éléments de perspective que suggèrent certains plans. Cette notion de planéité de la surface est aussi véhiculée par la juxtaposition de deux feuilles de carton comme support au dessin. Celles-ci en accentuent la matérialité. Des interventions diverses, des empreintes du temps, prises directement sur les objets et au contact étroit avec la matière, *Dessin no 8* a su garder mémoire. Issue d'un lieu mental, c'est-à-dire d'une pensée abstraite, d'une même obsession qu'on pourrait qualifier de structure architecturale, cette écriture narrative démontre une démarche picturale qui révèle un pouvoir d'association et d'autonomie. P.G.



## MICHEL GOULET

Asbestos, Québec, 1944

### *Édification horizontale II*, 1978

acier peint

52 cm x 519 cm x 110 cm

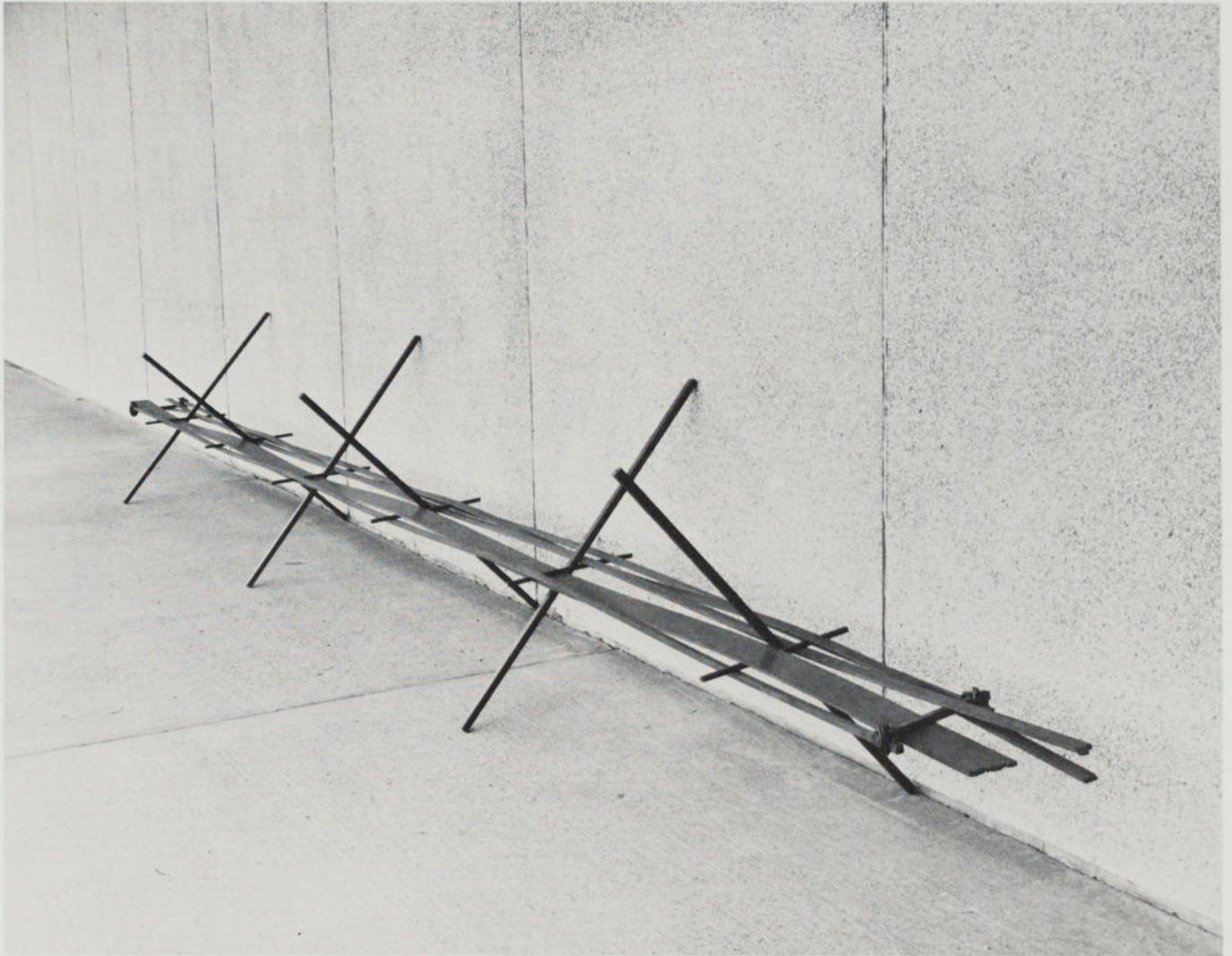
acquis en 1979

136

Depuis le début des années soixante-dix, après des études à l'École des Beaux-Arts de Montréal (1968-69), devenue l'Université du Québec à Montréal (1969-71), Michel Goulet exerce une pratique sculpturale resserrée et renouvelée à même ses paramètres: prédilection pour le plan (par opposition au volume), exploitation de la transparence et singuliers principes d'articulation. Quelques mobiles, dont le *Bidule* de 1971, des petites sculptures horizontales et manipulables, en matière plastique teintée, coulée et polie, format de table, et des recherches collectives sur la polarisation de la couleur marquent les débuts de la production. Goulet entreprend systématiquement dans les séries des «lieux instables» et des «lieux interdits» (1976-78), puis dans les «édifications horizontales» (1978-80), de définir, comparer et mettre en présence les notions ténues d'équilibre stable et précaire, les entités traditionnelles de frontalité, de verticalité et d'horizontalité, via les obliques, et les tensions internes inhérentes à la confrontation des composantes du médium: masse, forme et structure. Les matériaux, le plastique (polyester, acrylique) et le métal (acier) prévalent isolément ou coexistent au sein d'ingénieuses réorganisations spatiales d'éléments hétérogènes. La couleur, partie liée au processus, évolue de la monochromie à la polychromie signalisatrice de fonctions essentielles. Avec le *Complément axial*, oeuvre monumentale réalisée en 1980 lors du Symposium international de sculpture de Chicoutimi, Goulet, outre des adéquations pertinentes sur les trois axes principaux (vertical, horizontal, oblique), propose la tenue d'un discours visant et respectant l'espace environnant et se générant à même les particularités du lieu électif. Le *Fac-similé* de

1983 associe, à première vue, l'objet sculptural à l'objet référentiel (la table), mais reprend plutôt, à la source, la réflexion sur les procédés de fabrication, d'élaboration et d'articulation de la problématique esthétique.

Avec l'*Édification horizontale II* (1978), Goulet s'approprie ce «lieu interdit» à la sculpture qu'est le mur, d'ordinaire réservé à la peinture, privilégiant de la sorte les points de vue frontal et latéraux. L'apparente simplicité de composition des tiges et lamelles d'acier peint antirouille (neutralisation de la couleur et du matériau) laisse à la fois percevoir le mur dans son intégrité et deviner l'arrière et les dessous de l'oeuvre, comme c'était le cas avec les plans verticaux d'acrylique incolore et transparent des «lieux interdits et instables». Le développement horizontal de la sculpture insiste sur les rapports linéaires entretenus par les modes d'entrelacement, d'insertion et de butée des vecteurs rectilignes (8 courtes traverses, 6 moyens appuis) et légèrement curvilignes (5 rubans et tiges de largeurs variables). La réduction formelle suggère une impression d'apesanteur démentie par le poids réel des éléments métalliques. La proposition-limite repose sur un équilibre précaire à reconquérir à chaque manipulation, les seules attaches véritables résidant aux extrémités. L'appréhension de l'espace (à faible hauteur) par la dépendance simultanée au mur et au sol ainsi que la mise en forme d'une configuration spatiale procédant de la négation du volume et voire même du plan au profit de l'assemblage complexe de lignes de force et de moments de tension confèrent à l'objet sculptural une spécificité particulière. J.B.



## LEWIS W. HINE

Oshkosh, Wisconsin, É.-U., 1874-1940, Hastings-on-Hudson, New York, É.-U.

*Mine Worker*, c. 1910

épreuve chlorobromure sur papier

tirage original

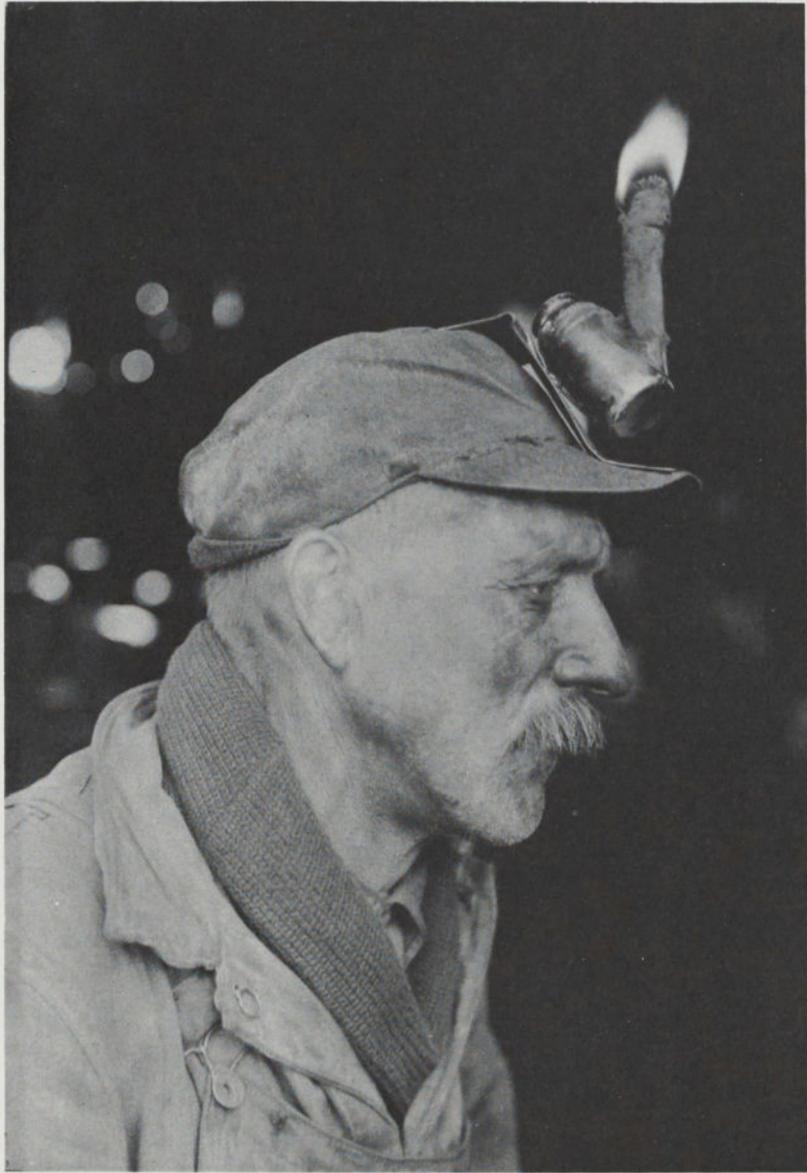
17,7 cm x 12,8 cm

acquis en 1978

Sociologue de formation, Lewis Wickes Hine découvrit que la caméra pouvait être un outil puissant de recherche. Entre 1905 et sa mort en 1940, il documente donc divers aspects de la société américaine qu'il croit essentiel de montrer au grand public. Hine illustre ainsi l'arrivée des immigrants à Ellis Island, la vie des travailleurs de l'acier, le travail des enfants dans les usines et les mines, les ateliers et les bas-quartiers de New York, la Première Guerre mondiale, les projets de la Tennessee Valley Administration (TVA) et du National Research Project of the Works Progress Administration (WPA), tout comme les ouvriers employés à la construction de l'Empire State Building. Lewis Hine utilise la photographie parce qu'elle lui permet de dévoiler efficacement les injustices sociales et d'exercer, grâce à une prise de conscience collective un moyen de pression puissant auprès des autorités. À cet égard, sa formation le rend apte à comprendre instantanément, et sans effort, toutes les implications sociales des sujets qu'il capte; indifférent aux détails superflus, son attention se concentre alors sur l'individu qui est devant lui.

Un aspect important du travail de Hine est de dénoncer les conditions de vie pénibles, le plus

souvent inhumaines, des enfants qui travaillent de longues heures dans les fabriques de verres, les mines de charbon, les filatures de coton, et cela pour une maigre pitance. Tout au cours de son oeuvre, il s'intéresse aux travailleurs et les décrit dans leur environnement, dans leurs diverses activités. Cette photographie illustrant un mineur est une des nombreuses qu'il réalisa montrant l'homme à son travail, sur les chemins de fer, dans les usines, les filatures, sur les chantiers de construction, partout où sa contribution est mise au profit de l'expansion industrielle. Exceptionnellement ici, l'isolement du sujet par rapport à son lieu de travail concentre toute l'attention sur l'individu, l'être humain, pour en faire partager l'intimité, tout en le transformant en même temps en une figure symbolique. Dans les images de Hine, il s'agit bien peu de compassion mais plutôt d'amour et de respect pour ceux qu'on considère habituellement comme le peuple. Le très grand soin esthétique qu'il apporte à la réalisation de la photographie en fait une oeuvre d'art mais il ne faut surtout pas considérer celle-ci sans avoir à l'esprit l'ensemble des circonstances dans lesquelles elle a été prise, son contexte idéologique et social. R.L.



## HANS HOFMANN

Weissenberg, Allemagne, 1880-1966, New York, N.Y., É.-U.

### *Classic Fragments*, 1947

huile sur carton  
104,2 cm x 76,8 cm  
acquis en 1973

140

Hans Hofmann fut à la fois peintre et enseignant. Son apprentissage de la peinture s'effectue au sein des principaux centres artistiques européens du début du siècle, soit Paris et Munich. À Paris, où il séjourne de 1903 à 1914, il assimile l'héritage impressionniste et post-impressionniste et assiste aux développements des mouvements fauve et cubiste. Parmi les peintres dont le travail retient son attention, notons Cézanne, Picasso, Matisse et Mondrian. Ces influences variées sont à l'origine des diverses orientations empruntées par son oeuvre. L'originalité du travail de Hofmann réside en effet dans sa capacité d'interpréter d'une façon cohérente des influences apparemment contraires. Certaines oeuvres présentent de la sorte un double caractère, à la fois construit et gestuel, par l'application d'une matière picturale très texturée à l'intérieur ou à proximité de surfaces géométriques clairement délimitées. Hofmann ouvre sa première école d'art en 1915, à Munich. Il y dispensera ses cours jusqu'à ce qu'il quitte définitivement l'Europe en 1932. Il poursuit alors sa carrière de pédagogue à New York (ouverture, en 1934, de la Hans Hofmann School of Fine Arts) et à Provincetown, où il donne des cours d'été à partir de 1935. Son enseignement est basé sur la prise en considération directe des éléments qui font le tableau, et en particulier du plan pictural lui-même en ses qualités de surface bidimensionnelle contenue à l'intérieur d'un périmètre donné. Sa

conscience d'une certaine spécificité de la peinture doit être rapprochée du formalisme greenbergien tel qu'il sera défini, aux États-Unis, dans la première moitié des années soixante. Hofmann insiste toutefois sur le maintien d'une dimension métaphysique à l'intérieur du travail peint. L'interrelation des composantes plastiques doit ainsi contribuer à l'élaboration d'un palier second, par où la matérialité de l'oeuvre se voit élevée au niveau de substance spirituelle.

*Classic Fragments* est constitué de formes irrégulières dispersées sur la surface du tableau. La notion de "push and pull", introduite par Hofmann pour définir l'ambiguïté spatiale de sa peinture, se retrouve dans la façon dont les formes claires s'inscrivent sur le fond noir qui les entoure. Ces formes sont en fait des surfaces non peintes, c'est-à-dire davantage rapprochées du support même de l'oeuvre. Ce qui est d'abord perçu comme étant une forme claire disposée sur un fond sombre se transforme bientôt en réserve ménagée à même l'écran noir qui recouvre le support. Le caractère graphique obtenu par l'inclusion d'éléments linéaires vient d'autre part contredire l'idée qu'il s'agit essentiellement de trouées, maintenant ainsi la dynamique du tableau au niveau du plan pictural.

P.L.



## JACQUES HURTUBISE

Montréal, Québec, 1939

***Tawashita***, 1978

acrylique, fusain et pastel sur toile

203,5 cm x 306 cm

acquis en 1979

Rejoignant l'esprit qui animait les peintres de l'«Action Painting» au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, Jacques Hurtubise conçoit l'art dans l'actualité de sa propre existence. Pour lui, un bon tableau est celui qui reflète entièrement son auteur. Lors d'un séjour à New York en 1960, Hurtubise prend contact avec la peinture de l'Expressionnisme abstrait qui avait introduit la notion de composition «all over» conduisant l'oeuvre vers l'affirmation de sa bidimensionnalité. Hurtubise a capté cette notion de planéité en peinture et s'est appliqué à la mettre en valeur dans sa production ultérieure. L'année 1978 marque un tournant dans sa démarche. Après avoir nié l'effet perspectiviste de la peinture en jouant sur l'ambiguïté du fond et de la forme, Hurtubise semble s'être ravisé et propose la lecture traditionnelle selon laquelle une forme se détache de son fond. Sûr de son geste après vingt ans de pratique de la peinture, l'artiste délaisse la structure rigide de la grille en damier pour laisser jaillir le flot de son énergie créatrice.

Dans *Tawashita*, les masses colorées s'inscrivent très distinctement sur la surface blanche de la toile. La composition, qui rappelle la bipartition des sérigraphies de 1961, met l'accent sur une partie supérieure dense et agitée par opposition à la neutralité vierge de la partie inférieure. Cette organisation spatiale intensifie la dichotomie entre la forme et le fond et, de surcroît, maximise l'effet volontaire du geste. L'intégration de matériaux souples tels que le fusain et le pastel, qui obéissent au moindre mouvement de la main, favorise la transcription expressive et autobiographique de la gestuelle du peintre. Une forte tension s'installe au niveau du mouvement conflictuel des masses de couleurs qui semblent à la fois converger vers un point central défini et se déverser librement vers le bas de la toile. L'intérêt pictural n'est plus au niveau de la planéité mais au centre même de la composition, dans l'interaction des formes, des lignes et des couleurs entre elles. S.L.



## **Jauran (Rodolphe de Repentigny)**

Montréal, Québec, 1926-1959, Montagnes rocheuses, Canada

**No 197 c. 1955 gris et jaunes**, c. 1955

huile sur masonite

58,3 cm x 44,5 cm

don de Mme Françoise de Repentigny

acquis en 1978

Rodolphe de Repentigny, connu également sous le pseudonyme de Jauran, fut à la fois peintre, critique et théoricien. Les différentes facettes de son engagement au sein du milieu artistique montréalais des années cinquante favorisèrent l'autonomie de l'objet pictural et la reconnaissance de son rôle à l'intérieur de la société contemporaine. Comme principales manifestations de ses activités de critique, mentionnons notamment ses collaborations aux journaux *La Presse* et *L'Autorité*, de 1952 à 1959, et aux revues *Vie des Arts*, et *Cahiers d'essai*. On lui doit également le texte du *Manifeste des Plasticiens*, paru à Montréal en février 1955 à l'occasion d'une exposition regroupant Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin. Ce manifeste propose une alternative à l'approche romantique et expressionniste prônée par les Automatistes de la génération précédente. Le texte est à cet égard très clair: «Comme le nom qu'ils ont choisi pour leur groupe l'indique, les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques: ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments. Éléments assumés comme fin.» Le parti pris ainsi défini se traduit en une peinture abstraite et géométrique où la notion de construction l'emporte sur toute forme de gestuelle.

Jauran meurt accidentellement en 1959. Sa carrière de peintre fut donc brève, sa période la plus active se situant autour de la publication du *Manifeste des Plasticiens*, soit de 1954 à 1956. L'espace de ses tableaux se caractérise par l'imbrication-superposition de formes traitées en aplats et aux contours «hard edge». Les effets de profondeur ainsi obtenus dépendent principalement du rapport forme-fond défini par le positionnement et l'interaction de divers plans colorés. L'artiste a exploré simultanément deux types particuliers d'aménagement spatial: l'un, plus morcelé, privilégie une occupation égale de toute la surface picturale alors qu'un second groupe d'oeuvres, dont le *No 197* illustré ici, maintient quelque référence à la notion d'espace hiérarchisé; une forme centrale et claire se dégage des plans périphériques, plus sombres et partiellement éclipsés par la bordure. Cet espace évite toutefois les configurations à caractère naturaliste ou symbolique, et ce travail d'épuration mené par les premiers Plasticiens doit être retenu pour l'attention exclusive qu'il a su porter aux principes internes de structuration de l'espace pictural.

P.L.



## MICHAEL JOLLIFFE

Darlington, Angleterre, 1945

**Crowned**, 1981

huile sur matériaux divers

153,2 cm x 206 cm

acquis en 1983

Participant de l'actuel courant de retour à la figuration, ou plutôt de la résurgence de certains contenus figuratifs, l'artiste montréalais Michael Jolliffe propose une démarche picturale authentique, simultanément axée sur la richesse du langage plastique et la puissance évocatrice de l'image. Le procédé technique (huile, vernis, couleurs brillantes) et une iconographie à saveur allégorique et mythique (plus précisément biblique) comportent de percutantes allusions à la grande tradition de la peinture. La représentation stylisée de paysages schématisés, élaborés dans un style télégraphique (nuage, horizon, éclair, eau, feu...), ainsi que de personnages solitaires, sommairement esquissés, et de leurs attributs symboliques (couronne, gâteau...), produit une lisibilité première évidente. L'organisation des zones colorées et texturées, vives et variées, isole et met en relation les éléments constitutifs du fond et de la forme, cependant que certains détails de mise en page, subtils et efficaces, tels les contours graphiques périphériques, ramènent aux potentialités de la surface picturale. La confrontation de la thématique particulière, suggérée par les titres et les séries (*Lazarus*, 1980; *My Babylonian Nightmare Part 1 [Ancient Days series]*, 1981; *Gethsemane*,

1982; *Flight out of Egypt*), aux images idéalisées, décontextualisées qui la sous-tendent, questionne, distance et entérine l'intention narrative.

Dans *Crowned* (1981), Jolliffe illustre explicitement la manière et les détours de sa problématique picturale. Détail exagérément grossi, la couronne du titre occupe près de la moitié de la surface et excède même les limites du tableau. Le découpage en saillies de son sommet, appliqué se détachant sur une bordure rose également extérieure au format du tableau, ainsi que le placage or, inégal, de son recouvrement, insistent sur le caractère d'objet du tableau et renvoient aux qualités iconiques de la représentation. Le traitement décoratif de la couleur, résolument non réaliste, s'accorde à la fantaisie débridée des motifs et souligne les effets de modulations et de textures de la couche picturale. L'inscription de symboles héraldiques ou emblématiques, issus d'un passé historique ou religieux, au sein de préoccupations formelles et de schémas de représentation actuels, pondère l'impact de la référence et reporte au premier plan la subjectivité du peintre et les possibilités expressives du tableau.

J.B.



## DENIS JUNEAU

Montréal, Québec, 1925

### *Mobiles en couleurs*, 1967

acrylique sur toile  
142,6 cm x 142,6 cm  
acquis en 1967

148

En 1959, Denis Juneau participe, avec Belzile, Goguen, Leduc, Molinari, Toupin et Tousignant, à l'exposition Art abstrait à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Dans le catalogue qui accompagnait l'exposition, chacun des artistes signait un texte-manifeste dans lequel il exprimait son engagement à l'abstraction géométrique pure. Avant de faire partie de cette deuxième vague de plasticiens, Juneau avait étudié, de 1954 à 1956, le design en Italie. Cette formation qui prône une réduction de la forme à sa plus simple expression aura une influence marquante dans le développement de l'artiste. Voulant intégrer l'art à l'architecture et aux récentes techniques industrielles, Juneau travaille comme designer dans des bureaux d'architectes. Géométrique, économique et efficace, son langage pictural vise au maximum à la participation du spectateur, car pour lui «l'opération créatrice consiste à situer des couleurs-formes dans un espace donné de manière à rendre évidentes les relations visuelles qui s'y établissent». Pour arriver à faire ressortir l'impact de la couleur et des vibrations rétinienne, Juneau privilégie les formes simples et les couleurs primaires.

*Mobiles en couleurs* présente une surface animée, riche en couleurs et en stimulations visuelles. Deux plans verticaux de couleur rouge et bleu divisent la toile en deux parties inégales. Des cercles tronqués au quart, disposés de manière rectiligne, semblent se confronter de part et d'autre du grand axe vertical formé par la délimitation des deux bandes «hard edge» du fond. On notera que le motif répétitif de droite est plus volumineux mais moins abondant que celui de gauche; la rangée supplémentaire à l'extrême gauche, constituée de cercles rouges, fait écho à la bande rouge de droite et enferme ainsi la composition. Des correspondances de couleurs se tissent de gauche à droite et créent des liens visuels intéressants entre les deux champs juxtaposés. Porteuse du contenu, la couleur est vive, claire et dynamique. Les motifs circulaires avancent ou reculent selon le contraste des couleurs et le jeu dicté par leurs regroupements. Par ce type de mise en scène qui fonctionne par analogie et participation, Juneau incite le spectateur à prendre conscience de certaines lois de l'optique et à vivre une expérience unique de perception. S.L.



## WASSILY KANDINSKY

Moscou, Russie, 1866-1944, Neuilly-sur-Seine, France

**Ovale**, 1925

eau-forte, 106/300

56,8 cm x 45,2 cm

acquis en 1967

150

Considéré comme un des grands théoriciens de l'art et l'un des pionniers de l'art abstrait, Wassily Kandinsky découvre très tôt les pouvoirs expressifs des formes et de la couleur pure. D'abord associé au réalisme des peintres de la Die Brücke, Kandinsky fonde avec Marc, en 1911, le groupe Der Blaue Reiter (Le cavalier bleu) et publie l'année suivante *Du spirituel dans l'art* dont le contenu regroupe trois types d'approches de ses travaux: «l'impression» (fauve jusqu'en 1910), «l'improvisation» (abstraction expressionniste, jusqu'en 1921) et la «composition» (abstraction constructive, postérieure à 1921) où les oeuvres sont basées sur les formes élémentaires de la géométrie. Son second traité, *Point-ligne-plan*, paru en 1926, est issu de son expérience pédagogique au Bauhaus et énonce un langage formel basé sur une syntaxe des éléments purs de la plastique picturale: le point et la ligne atteignent ici un rang autonome et significatif, dans une rigueur minutieuse dont le fondement demeure toujours une même notion d'unité spirituelle. Dans la dernière phase de son oeuvre, la période parisienne élaborée à partir de 1933 comme l'ultime période de synthèse, apparaissent des formes organiques et des motifs qui subrogent les signes géométriques, période qui demeure tout de même liée au répertoire des oeuvres des périodes précédentes.

*Ovale* reprend l'huile sur carton produite à Dessau et intitulée *Ovale N° 2*. Les oeuvres de cette période font suite à la «période froide» et sont en général de petites dimensions, mais l'organisation de l'image les rend susceptibles d'avoir une apparence monumentale tout en conservant l'équilibre des formes. Selon Kandinsky, le contenu est l'élément essentiel et la forme est secondaire. La ligne joue le rôle principal dans son dessin et le graphisme est l'expression du mouvement. La configuration dynamique, les formes et les couleurs s'amalgament et mettent en évidence leurs effets tactiles avec une maîtrise toute naturelle. Kandinsky insiste sur le contenu de la forme lorsqu'il étage les cercles, les triangles et autres formes géométriques en les enfermant dans une forme ovoïde qui leur donne un aspect de lignes ascendantes et de faisceaux irradiés. Des cercles, arcs et demi-cercles rayonnent et glissent sur des arêtes dont les tracés précis sont adoucis par des effets feutrés de surface. La matière colorée brunâtre ombrage les lignes géométriques à la façon d'un halo que rehausse le jeu des couleurs. De la séduction de la facture s'amorcent le rythme des éléments de la composition, le sens de l'orchestration des courbes et la rencontre de l'angle aigu, du triangle et du cercle. Le cercle s'ovalise.

P.G.



## CHRISTIAN KIOPINI

Sorel, Québec, 1949

**Ombre**, 1983

acrylique sur tarlatane et contreplaqué

244 cm x 244 cm x 31 cm

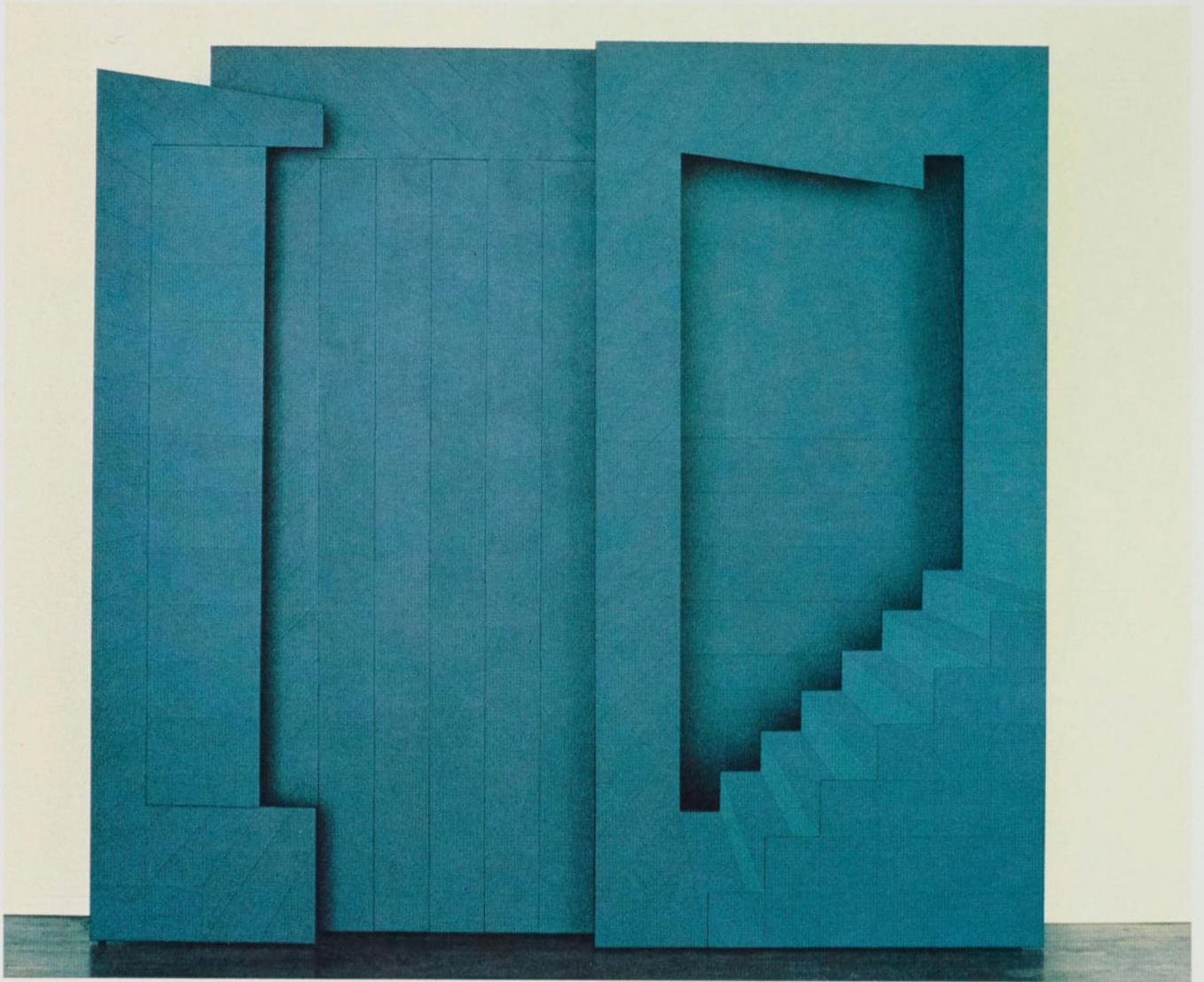
acquis en 1984

Intéressé à ses débuts par la pratique sculpturale dont il se détourne bientôt, Christian Kiopini mène depuis une recherche exclusivement consacrée à la peinture et au dessin. Dans ce travail soutenu et exigeant, préoccupé par la subversion des codes picturaux, l'artiste n'a jamais cessé d'exposer et de résoudre dans la peinture les ambiguïtés mêmes, paradoxes, et contradictions de la peinture.

Dans des tableaux où sont confrontées, avec de plus en plus de rigueur jusqu'en 1977, la pratique d'une manière davantage gestuelle et intuitive et celle de l'utilisation d'une structure géométrique sérielle, la grille, l'artiste tout en posant et développant les problématiques qui lui sont propres se trouve à prolonger, résumer et synthétiser à sa manière les acquis d'un passé automatiste et plasticien. À partir de l'exposition *Alternance* (1979), il se dégage en quelque sorte de la structure en damier — puisqu'il lui adjoint la grille perspectiviste — et, s'affranchissant également de l'omniprésence du geste/motif, ou tout au moins de son expressionnisme, il propose des tableaux toujours plus complexes. Ceux-ci sont construits selon une mise en scène des éléments fondamentaux de la peinture où le support, quelque-

fois dédoublé, découpé, la couleur, le geste, l'espace perspectiviste suggéré, etc., s'opposent, se contredisent, jouent les uns par rapport aux autres, dans un dénouement qui n'est pas une synthèse de tous ces éléments opposés, mais qui est un résultat autre, une neutralité, une dérive, un débordement.

Plus récemment encore, c'est dans l'importance du support, entre autres, que se poursuit l'essentiel de cette recherche. Démultiplié, fragmenté, lié à la couleur, le support accuse sa présence par l'envahissement non plus seulement du mur mais de l'espace également, déterminant quelquefois des lieux, esquissant même parfois un début d'architecture, ou encore créant, par des superpositions dans l'espace, des « constructions », à mi-chemin entre l'objet et l'image. Ces propositions nouvelles (*Ombre*, 1983) qui sont faites, et qui tiennent compte de l'espace réel, sont en fait dans le prolongement de celles qui apparaissent dans le tableau sous forme illusionniste et auxquelles elles sont reliées par des rapports nombreux et complexes qu'achève, en définitive, le travail de la couleur, dans ses glissements, fondus, bref dans l'ensemble de son utilisation généreuse et savante. G.G.



## PAUL KLEE

Munchenbuchsee, Suisse, 1879-1940, Muralto-Locarno, Suisse

### *Untere Und Obere Tiere, (Des animaux en haut et en bas),*

no 180, 1918

encre sur papier

30,5 cm x 23,2 cm

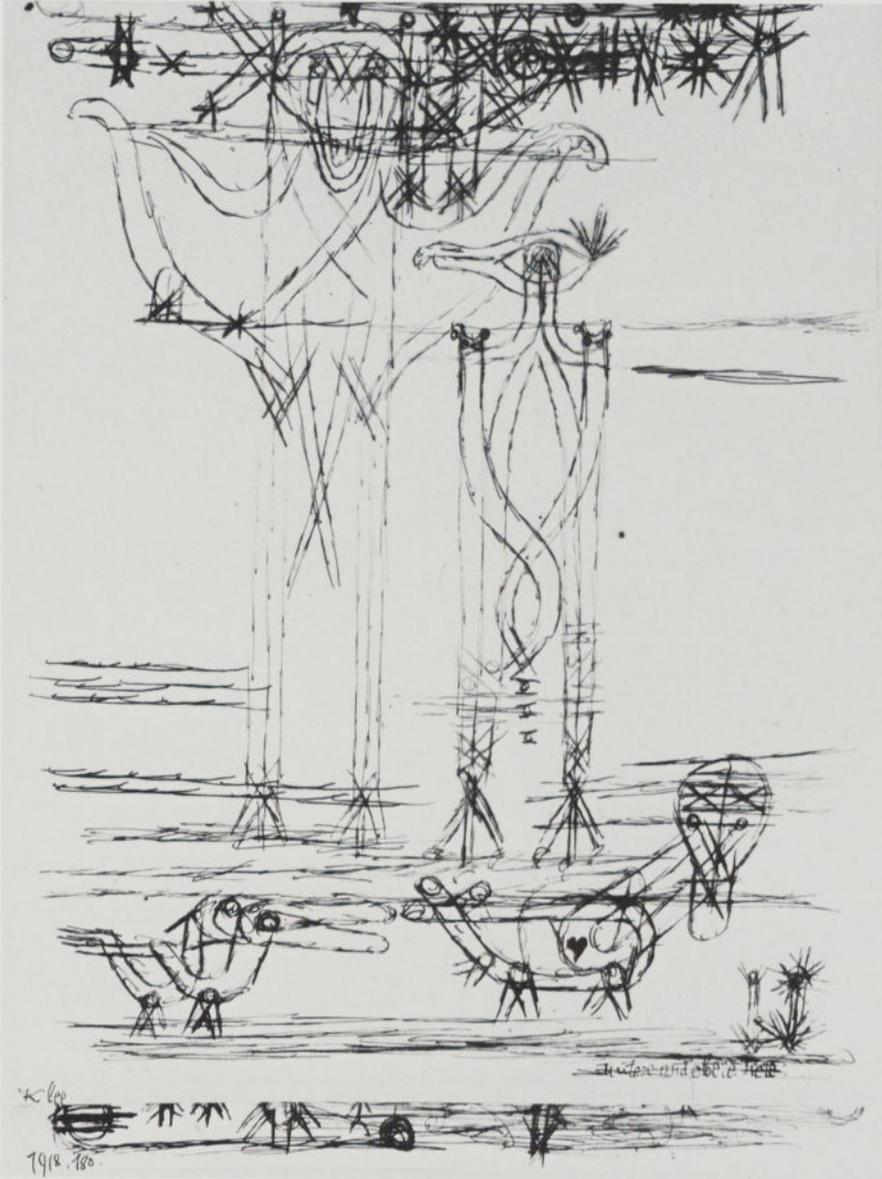
acquis en 1977

L'oeuvre multiple, à caractère universel, de Paul Klee se situe au confluent de la figuration et de l'abstraction parmi celles des pionniers de l'avant-garde contemporaine. Peintre, poète et théoricien, Klee est aussi professeur de graphisme et de la couleur au Bauhaus de 1920 à 1933. Fasciné dès le départ par les découvertes des cubistes, il rencontre Kandinsky qui l'introduit dans le cercle Der Blaue Reiter (Le cavalier bleu) et s'intéresse à la problématique de la couleur de Delaunay. Sa quête progressive d'une autonomie des composantes formelles le mène du graphique au pictural. Préoccupé par les questions fondamentales de l'existence, il spiritualise la nature et exprime ce qu'il ressent comme un message du monde de l'instinct. Le rêve, l'intuition et le subconscient sont des dimensions à la source même de son oeuvre. S'inspirant des dessins d'enfants et du graphisme des arts primitifs, Klee veut ainsi donner une orientation intuitive à son oeuvre où les formes sont perçues en tant qu'expression pure. L'univers plastique où la rigueur technique se libère dans un monde de fantaisie, ne repose pas exclusivement sur une poésie de l'image ou une abstraction formelle, mais découvre un contenu iconographique que regroupent différents thèmes: l'humour et le théâtre, la nature et les animaux, le dessin d'enfant et l'écriture... En adoptant une géométrisation de certains éléments, Klee purifie la structure de la composition et s'oriente vers le motif. Du graphisme figuratif à la découverte de la

couleur des paysages tunisiens, il introduit dans son oeuvre le sens architectural dont il a la révélation lors d'un séjour en Italie. Adeptes du petit format, il acquiert en 1919 une maîtrise de la peinture à l'huile, et à partir de 1937 il utilise des toiles de plus grandes dimensions où alternent des surfaces lisses et rugueuses. Le trait et la ligne sont des constantes dans l'oeuvre de cet artiste.

C'est d'abord dans l'oeuvre dessinée que se manifestent les talents de l'artiste. Pendant les années de guerre, il a encore plus dessiné que peint. Fantaisie d'une riche sophistication, l'espace *Des animaux en haut et en bas* de 1918 est articulé grâce à une fougue du dessin. Véritable construction rythmique, l'oeuvre prend un caractère de spontanéité autonome où les courbes se déploient en mouvements larges et pleins de faisceaux de lignes parallèles. Les formes expérimentales purement linéaires sont des ébauches d'architecture qui deviendront en 1921 des perspectives spatiales. Ces motifs architectoniques et les animaux métamorphosés structurent l'image et se confondent. L'oiseau, la flèche, le coeur font partie des thèmes qui illustrent son oeuvre ultérieure. Sont aussi présents l'entrelacs de lignes angulaires, le jeu de verticales et d'horizontales, la sustentation des formes dans l'espace qui semblent faire partie de l'illustration d'un conte. Au même moment, le théoricien rédige *La confession créatrice* publié à Berlin en 1920.

P.G.



## CHRISTIAN KNUDSEN

Vorup, Danemark, 1945

**Kite**, 1977

techniques mixtes sur masonite

122 cm x 91,5 cm (chaque panneau)

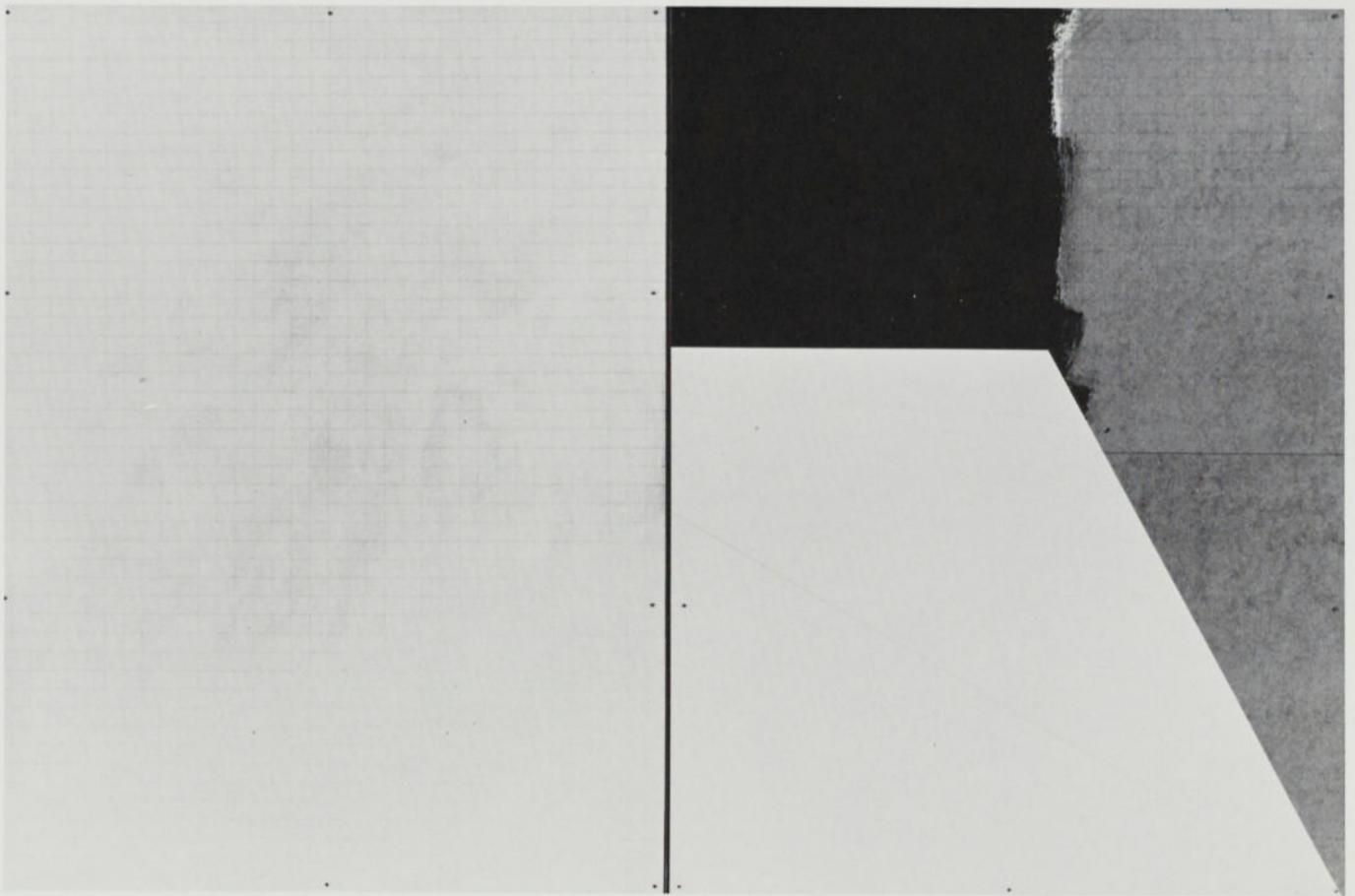
acquis en 1979

156

Depuis le début des années soixante-dix, le mont-réalais Christian Knudsen propose une démarche picturale analytique axée sur le processus d'élaboration de l'oeuvre, à savoir l'isolement et la réorganisation de la couleur (blanc, noir, jaune) et de ses variations tonales, et l'exploration des composantes stratifiées de la surface. Les premières oeuvres relèvent à la fois de la peinture et de la photographie et déjà, elles font appel à des techniques mixtes: canevas découpé et collé sur des panneaux de masonite, peintures acryliques, émulsions photographiques, ruban adhésif et tracé au crayon. Le recours à la grille géométrique et l'utilisation de l'image photographique établissent des rapports dynamiques entre la séquence formelle, la surface et un certain contenu référentiel. De plus, la confrontation de l'image peinte et de l'image photographiée implique la perception simultanée des aspects stylistique et technique, et confère à la peinture des qualités mnémoniques réévaluant en quelque sorte les possibilités expressives de l'abstraction picturale.

L'abandon progressif, à partir de 1976-77, des segments photographiques et la division des tableaux en zones délimitées (pans colorés aux abords rectilignes, variations texturées en camaïeu, explosion gestuelle) préfigurent les compositions ultérieures en diptyques et triptyques. Ainsi, dans

*Kite/77*, la division en deux parties égales (écart de quelques centimètres) instaure un système complexe de relations et de tensions entre les composantes réciproques, latérales et superposées. L'apparente simplicité de fabrication de ces surfaces plates soumises à une grille orthogonale (tracé au crayon sur peinture blanche à gauche/ tracé au crayon sur masonite à droite) suggère l'observation de leurs traces additives et soustractives et la lecture d'un espace narratif. L'agencement gestuel, expressionniste, des aplats colorés et contrastés (blanc inégal à gauche/noir recouvrant presque le blanc à droite) s'équilibre à même le jeu des vecteurs obliques et des plans géométriques (forme trapézoïdale en carton blanc découpé et collé à droite — le cerf-volant). Chaque constituante du diptyque est vissée, fixant et décomposant le support, la surface et la (les) couche(s) picturale(s), et stabilisant la dynamique d'une oeuvre aux zones contradictoires: formes, tonalités, textures, permutations, rappels et oppositions. Par la diversité des matériaux (papier, canevas, masonite), des techniques (dessin, peinture, découpage, collage...) et de leurs traitements, Knudsen fait la somme des procédés intuitifs et rationnels, juxtapose les courants stylistiques minimaliste et expressionniste abstrait et explore les polarités universelles. J.B.



## JOSEPH KOSUTH

Toledo, Ohio, É.-U., 1945

***Cathexis no 48***, 1982

impression en offset

250,5 cm x 192 cm

acquis en 1982

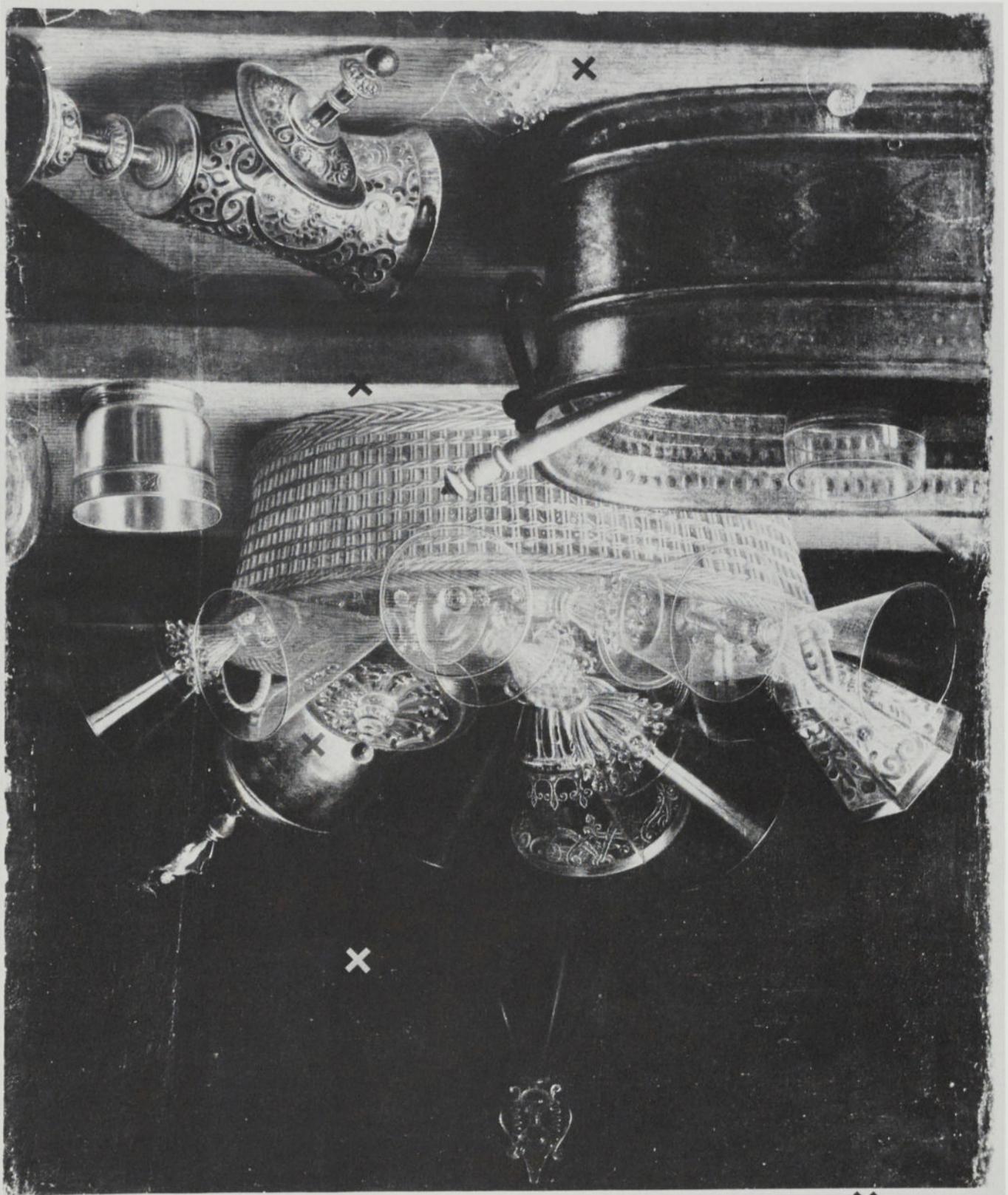
158

Joseph Kosuth a joué un rôle de premier plan dans le développement de l'art conceptuel, tendance artistique dont les principaux jalons furent posés en Europe et aux États-Unis durant la seconde moitié des années soixante. Dès 1965, Kosuth oriente sa pratique vers un questionnement de la nature même du concept "art", de ses conditions d'émergence et de ses modes de fonctionnement. Dans cette optique, Kosuth refuse tout recours aux matériaux ou catégories traditionnels de la pratique artistique. Son analyse emprunte surtout au domaine linguistique considéré comme lieu privilégié d'investigation des relations d'ordre conceptuel sur lesquelles reposent l'établissement et la reconnaissance du phénomène art. Bien que l'objet n'ait jamais été totalement évacué de son travail (subsistent toujours une photographie, la retranscription d'un texte en caractère d'imprimerie ou quelque autre support matériel), Kosuth lui dénie toute valeur es-

thétique. Le discours est substitué à l'objet — il constitue l'oeuvre en même temps qu'il en étudie les mécanismes.

*Cathexis no 48* fait partie d'une série d'oeuvres explorant les notions de représentation et de contenu, le processus de cette analyse devenant le contenu même de l'oeuvre. Pour ce faire, l'artiste a recours à différents procédés de distanciation: inversion d'une photographie agrandie reproduisant une nature morte non identifiée, inclusion d'un commentaire de nature théorique, positionnement de repères en divers points de l'image, présence de marges blanches en bordure de l'ensemble... Non plus simplement témoin passif de l'illusion à laquelle il est confronté, le spectateur est appelé à prendre conscience des moyens de cette dernière, des choix qu'elle présuppose et des intentions qui la motivent.

P.L.



XXXXX X That which presents itself, here, as a whole can only be recognized as a part of something larger (a 'picture' out of view), yet too inaccessible for you to find *the* location (a 'construction' which has just included you).

## JANNIS KOUNELLIS

Le Pirée, Grèce, 1936

**Sans titre**, 1982  
matériaux divers  
210 cm x 260 cm  
acquis en 1983

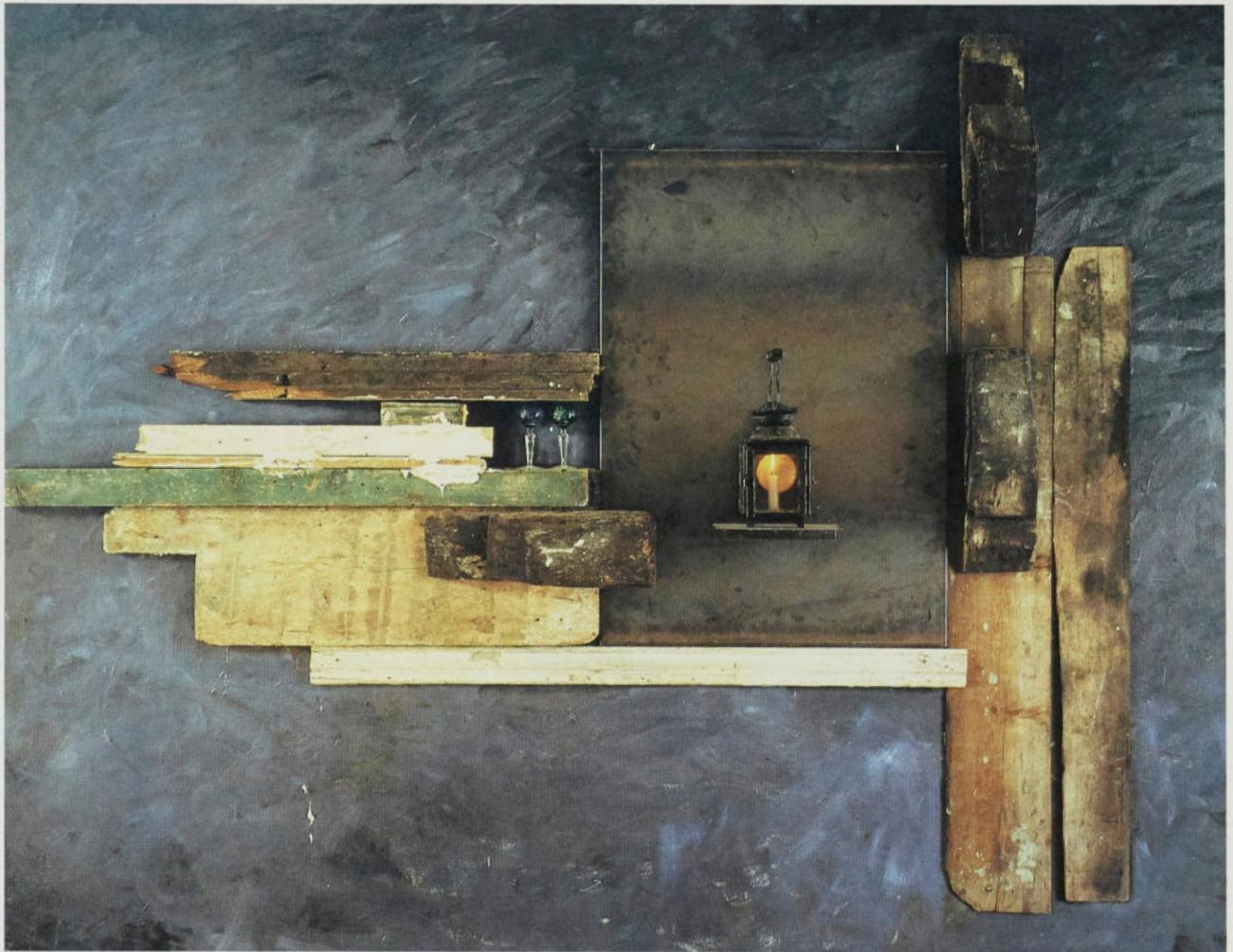
160

C'est en Italie, et plus précisément comme représentant de l'«arte povera», que Jannis Kounellis s'est avant tout fait connaître. Ses premières oeuvres, des peintures réalisées à l'émail noir, prennent la forme d'icônes constituées de lettres et de signes extraits des différents systèmes de codification du milieu urbain. Leur composition est non rigide, fragmentée, constituant le reflet critique des structures éclatées de la ville moderne. Son travail ultérieur relève d'une démarche analogue, quoique la forme en soit différente. Il s'agit le plus souvent d'installations regroupant des éléments (feux, fleurs, oiseaux empaillés, pierres, bois, fragments de la statuaire antique, etc.) choisis en fonction de leur potentiel symbolique. La poésie s'allie au politique dans le cadre de travaux explorant la stratification des sociétés en secteurs cloisonnés: espaces privés vs espaces publics, sacrés vs profanes, urbains vs ruraux... Le climat de contestation de la fin des années soixante a grandement influencé Kounellis. Ses «portes murées», réalisées pour la première fois en 1969, consistent en l'obstruction, par accumulation de pierres, des ouvertures donnant accès au lieu d'exposition. Plusieurs interprétations peuvent en être données. Notons qu'il s'agit, pour l'essentiel, d'un commentaire sur «l'espace de l'art», soit l'ensemble des facteurs idéologiques à partir desquels l'objet se voit investi d'une double valeur, à la fois esthétique et marchande. Plusieurs

versions de ces portes ont été formulées depuis 1969, chaque fois dans un contexte différent. Bien qu'éphémère (ou pour cette raison peut-être), chacune d'entre elles insiste sur la pérennité du message esthétique au détriment des phénomènes de mode régissant la mise en circulation de l'oeuvre sous forme de bien artistique.

En tant qu'objet dont la structure physique est permanente, le *Sans titre* dont il est ici question s'écarte de la dynamique des portes murées, du moins en ce qui a trait à la nécessité d'une refonte de l'oeuvre en fonction de l'espace ambiant. L'oeuvre n'en est pas moins perméable au milieu; une gradation l'anime, qui résulte en un mouvement de va-et-vient du mur d'exposition au plan recouvert de pigments, lequel est lui-même partiellement recouvert d'objets s'y inscrivant en relief. Ces objets (verres à vin, pièces de bois récupérées, fanal avec bougie allumée), du fait de leurs origines ou teneurs symboliques respectives, constituent une concentration des valeurs qui, au sein de cet «espace de l'art» mentionné plus haut, façonnent l'oeuvre sur la base d'intérêts multiples et souvent paradoxaux. Sur le mode de la mise en scène calculée et du raccourci symbolique, Kounellis pose un commentaire sur la notion même de création en regard des facteurs qui la déterminent.

P.L.



## **RICHARD LACROIX**

Montréal, Québec 1939

***Clair-obscur***, 1978

eau-forte, 12/25

55,4 cm x 54,9 cm

don de la Banque Provinciale du Canada

acquis en 1979

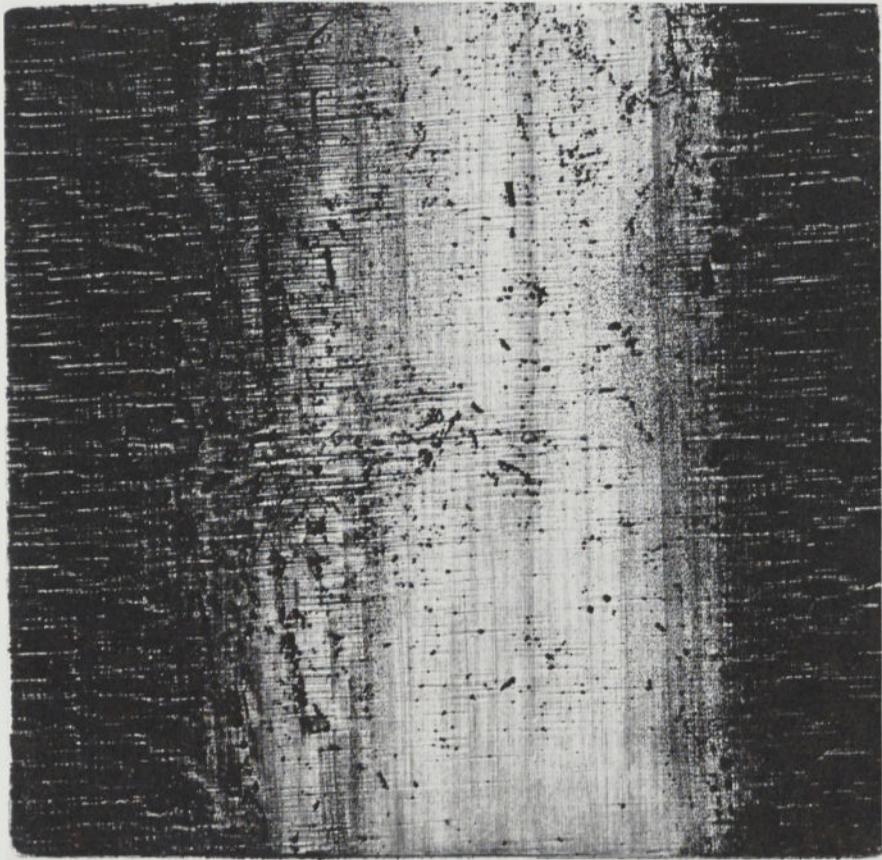
162

Peintre et graveur, élève de Dumouchel, Richard Lacroix vient à son tour, dans les années soixante, animer le milieu artistique québécois. Au-delà des techniques, Lacroix privilégie la communication, la recherche et la découverte collectives. Engagé dans son milieu, virulent critique du mythe de la création artistique, son approche sociologique de l'art l'amène en 1964 à participer à la création du groupe Fusion des arts: l'intégration des arts aux techniques modernes, vers l'objet synthétique. Durant la même année, de l'énergie et du dynamisme de Lacroix naît l'Atelier libre de recherches graphiques, lieu et organisation accueillant les artistes peintres intéressés à expérimenter la gravure. Plus tard la Guilde graphique, toujours sous l'égide de Lacroix, assure une diffusion accrue de la gravure auprès d'un public élargi. Parallèlement à son oeuvre d'animation, Lacroix élabore sa recherche artistique. À sa formation de graveur il ajoute l'expérience de la peinture et entremêle étroitement les deux techniques. Enfin, son

exploration le mènera à la conception et à la réalisation de nouvelles techniques et d'outils adaptés à sa recherche.

Plusieurs styles marquent l'oeuvre de Lacroix: de l'inspiration poétique, il évolue vers un art plus géométrique. Au milieu des années soixante-dix, il laisse cours à des gestes plus lyriques et revient à l'eau-forte. Lacroix ramène aussi dans son oeuvre les allusions aux éléments naturels. *Clair-obscur* s'inscrit dans cette démarche. Sur une surface rigoureusement compartimentée alternent des zones d'ombre et de lumière. Les lignes verticales et horizontales dessinent de fines grilles suggérant un tissage serré. Sur ce canevas un fort relief de couleur foncée rend évidente l'image de fibres végétales; d'ailleurs les couleurs et la lumière de *Clair-obscur* sont celles de l'orée d'une forêt au soleil couchant. À cette expression tellement saisissante de sensualité, s'ajoute chez Lacroix une maîtrise indéniable du médium.

L.B.



1911

Richard L. ... 1911

## SUZY LAKE

Détroit, Michigan, États-Unis, 1947

**Vertical Pull I, (Mouvement I), 1978**

12 épreuves sur papier aux sels d'argent

33 cm x 51 cm (chacune)

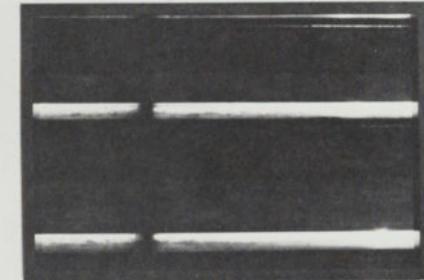
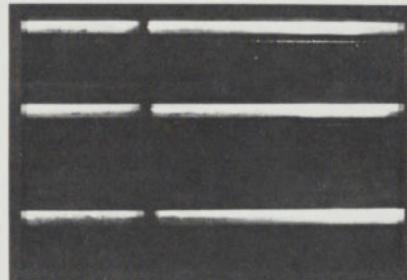
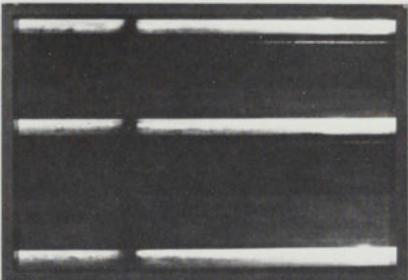
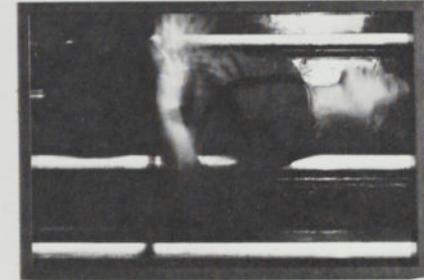
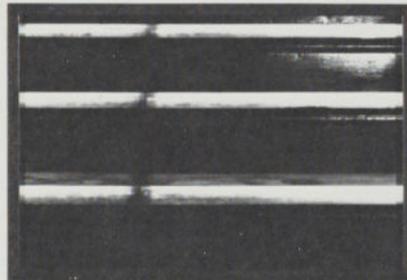
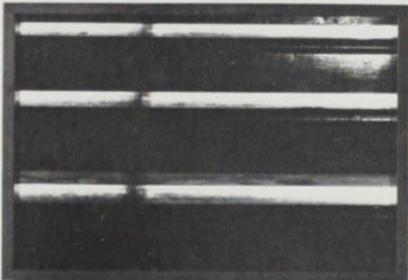
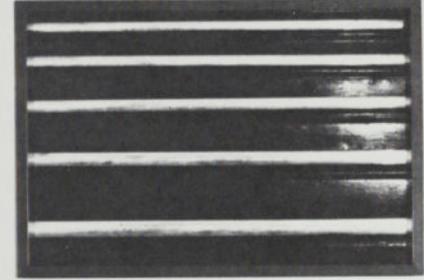
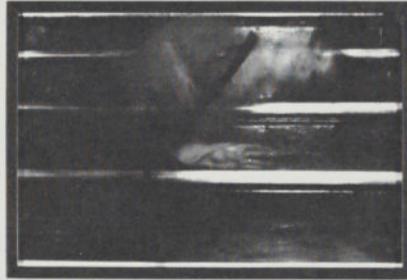
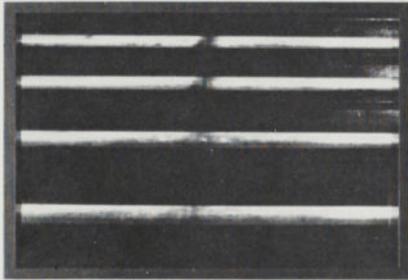
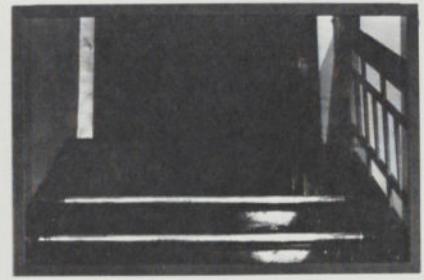
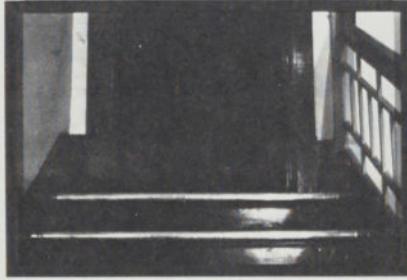
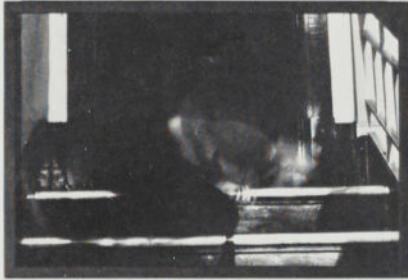
acquis en 1979

Préoccupée par le problème de l'identité, Suzy Lake élabore depuis 1974 un travail photographique et vidéographique où elle met en situation sa propre personne. Dans ses premiers travaux, *Transformation, Simulation of...* (1974), Lake travestit son visage en empruntant la physionomie de ses amis. *A Natural Way to Draw*, en 1975, documente l'acte de transformation qu'elle effectue sur son visage en le recouvrant d'un maquillage blanc sur lequel elle redessine ses traits. Les séries produites pendant la deuxième moitié des années soixante-dix exploitent à travers les séquences visuelles la vulnérabilité du corps humain. L'artiste ligotée roule sur le plancher: *Zarathustra's Roll* (1977); pivote contre un mur: *Against the Wall* (1977); ou s'étire entre deux cloisons: *im-POSITIONS*

(1977-78). Le corps seul subit l'action, sans défense et impuissant.

*Vertical Pull I* met en scène une action tout aussi saisissante. Dans un escalier fermé à sa gauche par un mur et à sa droite par une rampe, déboule le corps ligoté de l'artiste. L'image floue du corps efface l'identité de ce dernier. De plus Lake ne nous fait part ni des raisons motivant l'action, ni du résultat. Les trois moments saisis par la caméra sont de l'ordre du comment. Comment le corps tourne pour se dévoiler déboulant vers le spectateur qui du coup est pris à partie en tant que témoin d'une situation où on ne lui accorde aucune possibilité d'intervention.

S.G.



## RAYMOND LAVOIE

Montréal, Québec, 1950

**Sans titre**, 1981  
acrylique sur papier  
108 cm x 152 cm  
acquis en 1982

166

Depuis le milieu des années soixante-dix, Raymond Lavoie s'est intéressé à plusieurs disciplines, dont la sculpture et la gravure, et c'est en reconsidérant la tradition moderniste qu'il fait désormais de la peinture. Essentiellement dualiste, sa peinture réintroduit la représentation figurative dans une peinture pure et abstraite. Pour ce faire, l'artiste a privilégié significativement des formes architectoniques primaires. Éléments à bâtir, parsemés sur la surface, ces structures traitées en perspective coexistent avec un fond à caractère bidimensionnel.

Comme en fait foi *Sans titre*, réalisé en 1981, Lavoie construit habilement un système de relation entre le fond et la forme. Tout se joue dans la partie médiane du tableau. Les procédés classiques de la représentation sont mis à exécution dans la construction

blanchâtre: focalisation, point de fuite, perspective, ombre portée. Aucun moyen n'est épargné. Se superpose à cette construction un réseau de traces et de lignes qui apparaît tantôt comme structure architecturale, tantôt comme composante picturale. La ligne trace en silhouette des structures d'habitation pour couler dans un même trait vers le bas du tableau. Les arêtes deviennent dégoulinades, les tracés s'entremêlent. La troisième dimension fait place au propos pictural du dispositif. Intervient alors la bidimensionnalité, la surface s'aplatit, la composition «all over» du fond redéfinit l'espace. L'oeil indécis glisse entre les deux modes. C'est que Raymond Lavoie n'en privilégie aucun, il nous propose plutôt l'argument de leur coexistence. S.G.



## MICHEL LECLAIR

Montréal, Québec, 1948

**Été 79**, 1979

sérigraphie photomécanique, 20/30

99,5 cm x 67,4 cm

acquis en 1980

Après avoir complété ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1971, Michel Leclair fréquente l'atelier de gravure Graff au moment où régnait le souffle rafraîchissant du Pop Art américain. Strictement figuratif, son vocabulaire se nourrit du quotidien et met en représentation le pittoresque des quartiers populaires, l'étalage en vitrine des biens de consommation et les éléments anecdotiques de notre paysage urbain. En collaboration avec Michel Tremblay, Leclair réalise en 1972 un album titré *Chez Fada*, qui raconte l'univers étroit des tavernes. L'année suivante, il exécute une série de gravures représentant les vitrines des rues Saint-Laurent et Ontario, gravures qu'il rassemble dans une exposition intitulée «Art à vendre» à la galerie Média. Par un procédé photomécanique, Leclair, qui reproduit intégralement sur sa feuille de papier les vitrines colorées de fruits et légumes, de chaussures et de «smoked meat», en arrive à court-circuiter son mode de représentation avec le sujet représenté; l'équilibre de la composition dépend davantage du travail de l'étalagiste que de celui de l'artiste. Pour accentuer cette métaphore plastique, Leclair ira jusqu'à faire appel à un lettré professionnel qui dessinera sur la surface vitrée de l'oeuvre le nom de l'établissement tel qu'il figure sur la vitrine de la rue. À la recherche constante d'images ayant une forte charge esthétique, l'artiste parcourt la ville et capte, à travers l'objectif neutre de sa caméra, les objets ou situations de hasard qui ont certaines affinités formelles avec l'art contemporain. L'exposition qu'il présente chez Graff en 1977 livre le compte rendu de ses observations: une boîte aux lettres ou une borne-fontaine ayant été la cible de méfaits publics, un poteau porteur de graffiti, un mur de brique lézardé, un pavé crevassé ou une bouche d'égout, etc. En prise directe avec le réel qui l'entoure, Leclair démontre que l'art fait partie de notre quotidien le plus banal et que sans intentionnalité ou appropriation, il n'y a pas d'oeuvre d'art.

*Été 79* témoigne d'une nouvelle étape dans la démarche de l'artiste. Leclair élabore désormais son oeuvre à partir de deux secteurs superposés ou juxtaposés: le premier, dépeint le lieu de l'intervention artistique alors que l'autre consiste en un agrandissement d'une portion de ce plan. La photographie supérieure d'*Été 79* nous situe d'emblée dans un paysage de campagne sur le bord d'une route avec des voitures stationnées au premier plan. Il s'agit probablement d'un «rest area» où l'artiste a dû s'arrêter et admirer la paroi rocheuse sur laquelle sont inscrits des graffiti et les noms de personnes qui ont voulu laisser leurs marques. Leclair met précisément l'accent sur ces traces-témoignages dans la partie inférieure de l'oeuvre et augmente leur aspect pictural en ajoutant de la couleur. Comme dans un jeu, l'oeil attentif du spectateur essaie de retracer dans le plan d'ensemble le morceau sélectionné. À cet effet, le nom de Mario, écrit en grosses lettres blanches et dont l'année d'inscription correspond à celle de l'oeuvre, sert de point de repère. Contrairement à la photographie statique et équilibrée de la partie supérieure, le second volet fait valoir une composition «all over», expressionniste et presque abstraite. La dualité formelle entre les deux plans révèle la situation conflictuelle de Leclair pris au piège entre son vécu quotidien et sa réalité d'artiste, entre le commentaire social et ses préoccupations esthétiques. À l'exemple des autres visiteurs qui ont senti le besoin de laisser leurs traces dans ce paysage de transit, l'artiste a écrit son nom en dessous de celui de «Mario 79» qui avait été lui-même inscrit sur le «Daniel Diane 78». Avec son titre, *Été 79* rend compte d'un moment précis et amorce une réflexion sur le temps qui passe, sur l'éphémère de notre existence, d'où l'urgence, non seulement pour l'artiste mais pour chacun d'entre nous, de manifester sa présence au monde et d'y laisser sa marque.

S.L.



## FERNAND LEDUC

Montréal, Québec, 1916

### **Chromatisme binaire vert**, 1964

huile sur toile

180,7 cm x 167,2 cm

acquis en 1966

Signataire de *Refus global*, Fernand Leduc s'est d'abord identifié à la peinture gestuelle de l'Automatisme avant de s'engager, vers le milieu des années cinquante, dans la voie de l'abstraction géométrique. S'érigeant contre le dualisme qui s'établissait en art entre le rationnel et le spontané, Leduc fonde en 1956 l'Association des artistes non figuratifs de Montréal qui, au nom de valeurs spécifiquement picturales, réunissait des artistes de tendances et de styles différents. Ce passage de l'abstraction automatiste à l'abstraction géométrique s'inscrivait dans une même démarche et témoignait des préoccupations premières de l'artiste à la recherche constante de la lumière en peinture. À partir de 1963, Leduc délaisse son graphisme rectiligne et adopte la courbe comme ligne de force. Sa composition se simplifie considérablement pour laisser s'épanouir des formes aux lignes souples et aux couleurs vibrantes.

Toute la série des *Chromatismes*, peints en 1964-65, se fonde sur les qualités lumineuses de la couleur. Se limitant à des compositions binaires, l'artiste s'intéresse rigoureusement à la relation forme/couleur en tant qu'élément dynamique du tableau, de même qu'à la relation couleur/couleur qui détermine la présence de la lumière. Dans *Chromatisme binaire vert*, une large plage bleue occupe presque toute la surface de la toile, ne laissant entrevoir qu'un mince liséré de couleur verte à sa périphérie. Mise en aplat, la couleur crée une ambiguïté dans la lecture: est-ce le motif bleu qui se détache sur un fond vert ou, inversement, le motif vert qui se détache sur un fond bleu? On ne saurait dire puisque l'un et l'autre sont aussi présents, aussi affirmés, et qu'ils ne vibrent que l'un par l'autre.

S.L.



## FERNAND LÉGER

Argentan, France, 1881-1955, Gif-sur-Ivette, France

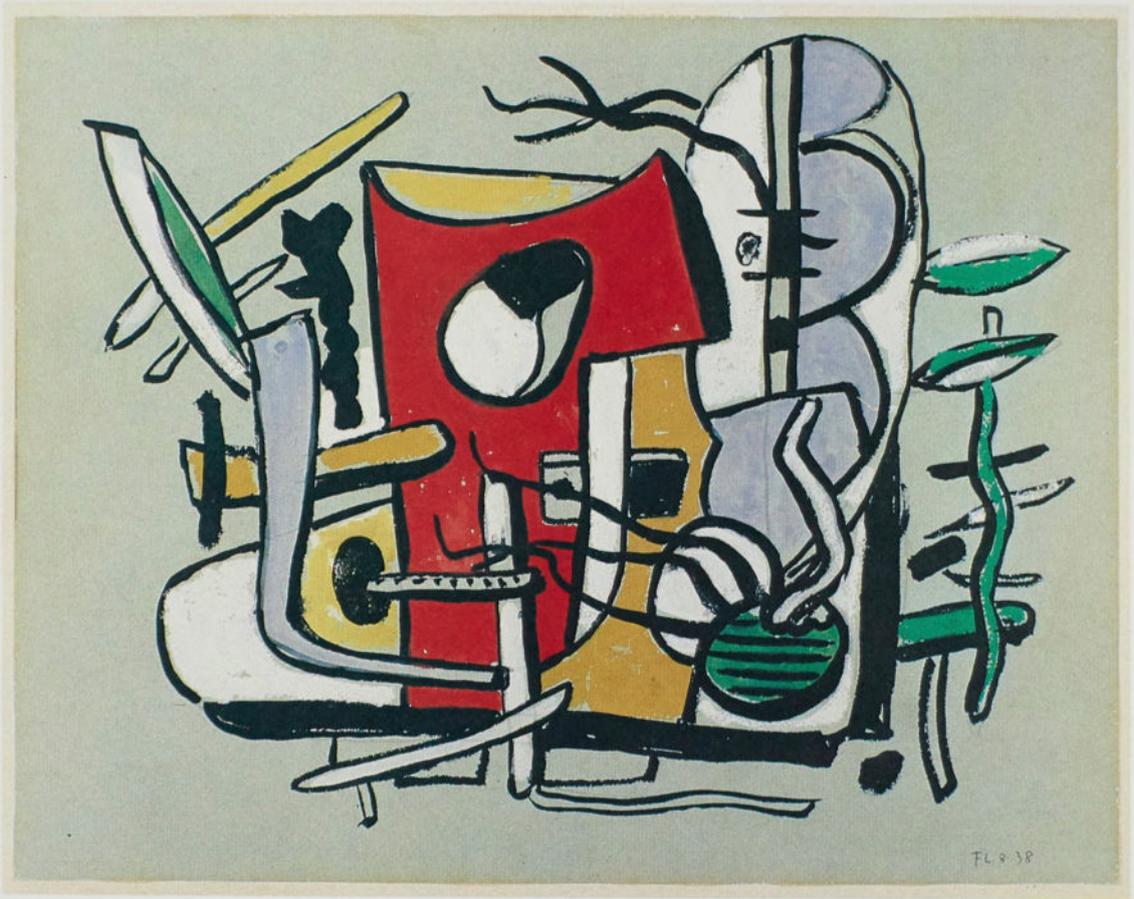
**Le lotus bleu**, 1938  
gouache sur papier  
31,1 cm x 40 cm  
acquis en 1971

172

L'art de Fernand Léger explore les formes et les objets. Ses premières œuvres doivent beaucoup au cubisme analytique de Braque et de Picasso mais se distinguent déjà par la façon d'aborder l'abstraction et la figuration dans un art accessible à tous. Il commence très tôt à formuler sa théorie des contrastes, qui devient le fondement de son évolution artistique subséquente, et l'expérience des tranchées de la première guerre mondiale lui révèle le réalisme de la vie populaire et de la civilisation industrielle. À partir de 1918, Léger est influencé par les mouvements extérieurs de la vie et malgré l'abstraction apparente de certaines toiles, la permanence de la figuration dans son œuvre est toujours en accord avec sa conception du monde moderne, et ses thèmes sont issus d'une expérience visuelle. Les rares œuvres abstraites de Léger ont pour titre: *Composition murale*. Géométrie ordonnée des formes architectoniques, dynamisme et vie plastique colorée sont à la base de son esthétique de la machine dont la puissance des objets manufacturés à fonction utilitaire est régie par la rectitude des plans et des lignes. À partir de 1920, époque où l'artiste qualifie souvent ses toiles de «paysages animés», ses compositions sont dominées par la figure humaine et ses personnages semblent pris dans un engrenage. Après sa rencontre avec Le Corbusier qui lui fait découvrir l'espace mural dépendant de l'architecture, Fernand Léger s'intéresse aux formes monumentales en créant des décors importants, des mosaïques et des sculptures dont la signification thématique se situe entre

le statisme et le dynamisme, entre l'homme et son milieu. L'art de Léger s'étant appliqué aux techniques les plus diverses, le génie de son œuvre, variée et dotée d'une abondante imagerie (schématisation du corps humain et des objets, mécanicien, femme, fleur, végétaux...), réside dans son aptitude à concilier des concepts esthétiques apparemment opposés, élaborés à travers un humanisme et une réflexion sociale à la mesure de l'homme et du progrès de la machine.

*Le lotus bleu*, qui s'apparente aux gouaches de 1936 à 1938 caractérisées par un style souple, s'oppose ainsi aux dessins antérieurs plus rigides et plus épurés. Les motifs végétaux dans son œuvre réapparaissent après quinze ans d'absence, et Léger avoue ne s'intéresser à la fleur que par contraste. La spontanéité du dessin de cette gouache s'unit à l'harmonieux apport du jeu de couleurs vives disposées en zones planes. Les feuilles schématisées profilent des formes ondulées et abstraites, sans les transgresser arbitrairement. Le rythme de ces formes dans l'espace produit une image où l'harmonie de la composition et l'habile exécution reflètent une puissance picturale qui a marqué la trajectoire de son œuvre. Les formes apparaissent en équilibre et prêtes à l'envol; cernées d'une ligne légère, elles semblent se découper mais se définissent sans modelé. Fernand Léger amplifie les formes et les réinvente en posant le problème du réalisme et de l'abstraction. P.G.



## GEORGE LEGRADY

Budapest, Hongrie, 1950

**Double Talk**, 1982

épreuve noir et blanc, teintée

71,5 cm x 89,1 cm

acquis en 1984

George Legrady travaille en photographie depuis 1969. Il produit à ses débuts des documents photographiques à caractère social (reportage de 1972-74 sur les Cris de la Baie James). En 1975, il ré-orienté son approche et se concentre davantage sur les propositions théoriques que sous-tend sa pratique. Sur le site, il intervient dans la mise en place des objets ou les extrait de leur emplacement pour les photographier en studio. Ces expérimentations marquent chez Legrady le rejet de la fonction mimétique de l'image photographique, puisant à même le réel, mais substituant dès lors les associations fictives à la reconstitution fidèle (la série *Floating Objects* de 1975-80). A partir de 1978, Legrady construit en studio ses propres mises en scène qu'il appelle ses «natures mortes», intégrant objets du quotidien, décors cartonnés, traces de dessin et écriture. Jonglant avec les conventions de la représentation photographique, qu'il accentue ou subvertit à tour de rôle, Legrady désamorce le pouvoir d'évocation idéologique de l'image. Dénonçant les stratégies de la photographie commerciale ou publicitaire, il interroge notamment le rapport texte-image dans ses séries *Everyday Stories*, *Image/Text Series*, *Theoretical Studies* et *Object Narratives*, toutes de 1980. La caméra-témoin des événements fabriqués de Legrady oppose à la manipulation directive des mé-

dias, l'expérience de propositions fictives. Tirant son imagerie des artefacts de la société de consommation, il oriente son commentaire sur les conditions socio-politiques qui régissent le contexte culturel.

Le parti pris de cet engagement social se manifeste de façon explicite, souvent acerbe, dans la série *Photographic Narratives* réalisée à partir de 1981 (publiée en 1984 par la galerie CEPA sous le titre *Stockfootage*). L'oeuvre intitulée *Doubletalk* illustre la thématique de domination technologique qui caractérise l'ensemble de ces épreuves noir et blanc, souvent teintées. Contrastant avec les scènes domestiques des séries antérieures, la juxtaposition des composantes renvoie ici à une structure corporative, complexe et fortement connotée. En opposition à la netteté de l'élément profilé, en forme de missile, s'inscrivent en arrière-plan les contours vaporeux d'un triumvirat. Et l'énoncé technocratique envahit l'espace à la manière d'une agression. La mise en scène est frontale, s'imposant sans détour au regard. La teinte rose qui unifie l'ensemble et en accentue l'irréalité par l'absence de couleurs et de détails, donne à voir une «narration photographique» dans laquelle la mise en présence fictive des éléments visuels et de l'écrit suggère des interprétations multiples.

S.G.M.

ONE OF THE SUBORDINATE GOALS  
OF THE TECHNOSTRUCTURE IS A  
SHOWING OF TECHNICAL VIRTUO-  
SITY.

ALL PLANNING SEEKS, SO FAR  
AS MAY BE POSSIBLE, TO INSU-  
RE THAT WHAT IT ASSUMES AS  
REGARDS THE FUTURE WILL BE  
WHAT THE FUTURE BRINGS.



## SERGE LEMOYNE

Acton Vale, Québec, 1941

### *Une pointe bleue entre deux pointes blanches*, 1978

huile sur toile  
172,5 cm x 213,5 cm  
acquis en 1979

L'évolution du travail de Serge Lemoine est multiforme. L'artiste a pratiqué, et souvent de façon simultanée, la peinture, le dessin, la technique du collage, la sculpture et le happening. À ses débuts, dans la première moitié des années soixante, le travail de Lemoine se pose en réaction contre les courants dominants de l'art québécois, soit le néo-automatisme et le néo-plasticisme. Dès 1963, et selon une optique apparentée au Pop Art américain et au Nouveau Réalisme européen, Lemoine tend à rapprocher la pratique artistique du quotidien par l'appropriation d'objets (balance, porte grillagée, etc.) qu'il recouvre librement de couleurs. Détournés de leur fonction première, ces objets acquièrent une signification nouvelle. D'autre part, les interventions picturales qui s'y lisent constituent une forme d'irruption, dans l'ordre des objets fonctionnels, de ce qui fait la peinture même: couleur, texture, geste. Certains de ces objets, au moment de leur exposition, appelaient la manipulation et présentaient déjà cette dimension événementielle qui constitue une autre facette du travail de Lemoine. Celui-ci a en effet réalisé plusieurs happenings ou spectacles de peinture improvisée. L'événement *Bleu, Blanc, Rouge*, présenté en 1969 à la galerie 20-20 de London (Ontario), est caractéristique de cet autre volet. Autour d'un plancher recouvert de polythène, Lemoine dispose des panneaux de bois analogues aux bandes d'une patinoire et sur lesquels il peint tout au long de l'exposition. L'artiste

opère ainsi un déplacement du cérémonial lié à la peinture, rapprochant celui-ci d'un mythe populaire: le hockey. Il inaugure du même coup une période qui s'étendra sur à peu près dix ans et durant laquelle son travail gravite autour de ce thème.

*Une pointe bleue entre deux pointes blanches* appartient à la fin de cette période, par ailleurs marquée par une pratique picturale soutenue. Comparée à certaines toiles de Lemoine réalisées au milieu des années soixante-dix où la présence d'un motif lié au hockey (tel le numéro inscrit sur un chandail) concourt au maintien d'un lien avec la réalité extérieure, l'oeuvre tend ici à se définir davantage en fonction d'éléments propres au langage pictural. Cette confrontation peinture/donnée référentielle, déjà présente dans les objets peints de 1963, est d'ailleurs centrale au travail de Lemoine. À l'exception des trois couleurs utilisées, qui se rapprochent de celles du club de hockey montréalais, le rapport au monde extérieur est ici quasi-inexistant. Le titre indique d'ailleurs qu'il s'agit avant tout d'un travail portant sur les composantes plastiques de l'oeuvre. Toutefois, et dans la mesure où le travail de Lemoine invite au regard rétrospectif, ce rapport, aussi tenu soit-il, indique l'importance des thématiques populaires comme élément catalyseur au sein de cette production.

P.L.



## **BARRY LE VA**

Long Beach, Californie, É.-U., 1941

### ***Diagram for Two Separate Installations Combined into One Installation in Two Perspectives*, 1982**

matériaux divers sur papier  
121,7 cm x 121,7 cm  
acquis en 1982

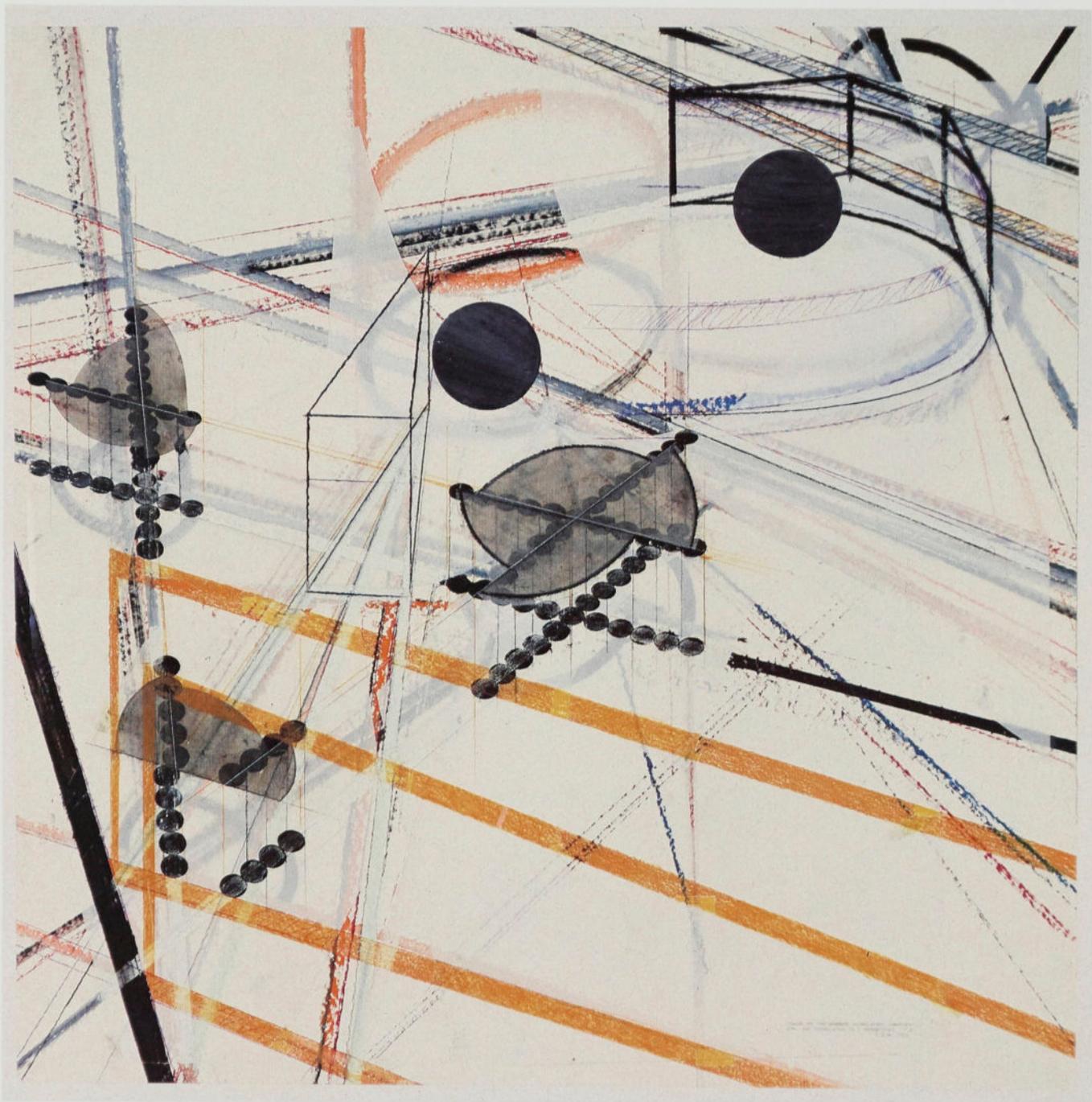
178

Le cheminement artistique de Barry Le Va depuis le milieu des années soixante relève principalement de l'organisation spatiale et temporelle. Ses premières installations remontent à 1966, année où il dispose sur le sol des morceaux de papier, carton, feutre et bois et où, parallèlement, il exécute des séries de dessins basés sur un système spatial qui se définit comme un ensemble de relations de points et de configurations. Considérées comme un prolongement des préoccupations minimales et fortement influencées par l'esthétique de John Cage, ses oeuvres relèvent à prime abord de la forme et du matériau mais rendent vite compte d'une déduction de projections dans l'espace, éliminant le contenu référentiel de l'objet. L'emphase est mise sur l'horizontalité. Ses oeuvres rasent le sol et les murs, et ne reposent pas sur le principe de la gravité mais sur les dimensions physiques d'un environnement. Cette préoccupation majeure de l'artiste supplée à un désintéressement à construire des objets et peut être saisie à travers un instrument, le diagramme dont les fonctions convergent à de multiples dimensions et qui a la particularité de visualiser ce qui ne peut l'être.

La suite des six dessins intitulés *Diagram for Two Separate Installations Combined into One Installa-*

*tion in Two Perspectives* permet à Le Va d'illustrer dans une bidimensionalité la nature de sa pensée et d'y établir une relation entre tous ses diagrammes. Dans toutes ses oeuvres, les titres servent de référence à la lecture. Ce réseau de diagrammes dans un système géométrique est fonction d'un espace qui condense deux dimensions physiques et décrit non seulement leur relation mais encore leur développement et leur transformation. Un système spatial dynamique à partir de lignes projetées dans toutes les directions (horizontale, verticale, diagonale) couvre la surface du papier et constitue une proposition où les lignes effectuent différentes permutations au fur et à mesure que le spectateur change de position, cherchant une solution aux multiples possibilités. Le dessin est fonction de l'attitude que le spectateur adopte face au processus d'organisation de l'espace, et permet à la fois de dégager et de regrouper diverses combinaisons d'éléments en relation les unes avec les autres ou fragmentées dans cet espace spécifique. Le Va considère l'espace comme transitoire et le temps mesurable.

P.G.



## ROY LICHTENSTEIN

New York, N.Y., É.-U., 1923

**Brushstrokes**, 1969

crayon feutre, crayon de couleur et huile sur papier

53 cm x 207 cm (panneau A)

53 cm x 154 cm (panneaux B et C)

acquis en 1980

Ces huiles et crayons de couleur sur papier constituent trois panneaux d'une murale en quatre parties réalisées en 1970 pour la Faculté de médecine de l'Université de Dusseldorf en Allemagne. Le quatrième panneau appartient au Washington Art Consortium à Spokane, État de Washington.

L'iconographie des œuvres de Roy Lichtenstein s'inspire principalement d'images tirées de médias publicitaires, de bandes dessinées ou d'images produites par l'homme. Ces thèmes proviennent de l'environnement urbain qu'il transforme par la machine et qu'il érige en symbole de la société de consommation. En créant ainsi une nouvelle mythologie du réel et du quotidien, Lichtenstein simplifie les composantes de l'image au profit d'un traitement industrialisé. L'agrandissement de l'image met en évidence la technique du coloriage en aplats sur des champs colorés, et l'éclatement des formes hors des limites du cadre par un graphisme qui reste cependant toujours précis (contours noirs et surface opaque sur un fond uniforme ou tramé).

1961 marque le début de ses premières peintures pop, mais c'est surtout à partir de 1964 que l'artiste a recours à des motifs abstraits dans ses œuvres. Il réalise dès l'année suivante les «brushstrokes», coups de pinceau la plupart du temps sur fond tramé. La murale tardive de 1969 ironise sur la peinture gestuelle. Ces «splasings» gigantesques désorientent en quelque sorte le spectateur par leur caractère provocateur et acquièrent par conséquent une force peu commune, obtenue par ce changement d'échelle. De plus, les éléments formels des coups de pinceau flottent délibérément dans un espace illusoire créé par le procédé industriel de reproduction, la couleur étant appliquée selon la trame de l'écran perforé et jouant ainsi sur la notion de motif, impression qui contraste avec les effets chromatiques, résultante d'une intervention manuelle.

P.G.



## DOREEN LINDSAY

London, Ontario, 1934

**Sans titre**, extrait de l'album

**La Nourriture**, 1979

photographie, aquatinte et eau-forte, 9/16

57 cm x 38 cm

acquis en 1981

C'est dans sa ville natale, London (Ontario) que Doreen Lindsay entreprend d'abord des études en peinture avant de se tourner vers la gravure, plusieurs années plus tard. Explorant patiemment diverses techniques de représentation, au terme de cette recherche l'artiste privilégiera la photogravure. Dans un patient travail d'affinement de sa technique, doublé d'une recherche d'identité artistique, elle tentera une intégration davantage explicite de son quotidien à travers, entre autres, l'image du pain, premier motif qu'elle reprendra plus tard dans une série réalisée sur la nourriture.

Entreprise à la fin des années soixante-dix, *Nourriture* présente quelques modèles parmi lesquels on retrouve les poires, le chou, ou encore la miche de pain. Dans une mise en scène des plus dépouillées, ils occupent le centre de l'espace, dans une sorte de crudité, de manière à ce que le regard puisse se

concentrer sur l'essentiel; l'ombre même de l'objet y étant à peine présente. Avec une maîtrise technique remarquable et une grande économie de moyens, l'artiste nous rend sensibles les qualités propres de ces objets. Ainsi dans sa représentation du pain, celui-ci retrouve une dimension sensorielle certaine dans des nuances de texture, de relief, de densité, et même de couleur.

Si ce travail peut être perçu comme une sorte de méditation sur l'essence même de ces objets, sur leur forme et, plus généralement, sur les valeurs sensorielles qui s'en dégagent de la même manière ce type de recherche constitue l'illustration d'un glissement d'état, sorte de réflexion sur l'objet, sur sa représentation, et le rapport entretenu entre les deux, bref une réflexion sur l'ensemble du travail de la représentation, sur ses moyens, ses pouvoirs et ses limites.

G.G.



9/16

Wm. L. L. 1979

## EL LISSITZKY

Polshchinok, Russie, 1890-1941, Moscou, Russie

**Proun VI**, 1923

lithographie

60 cm x 43,5 cm

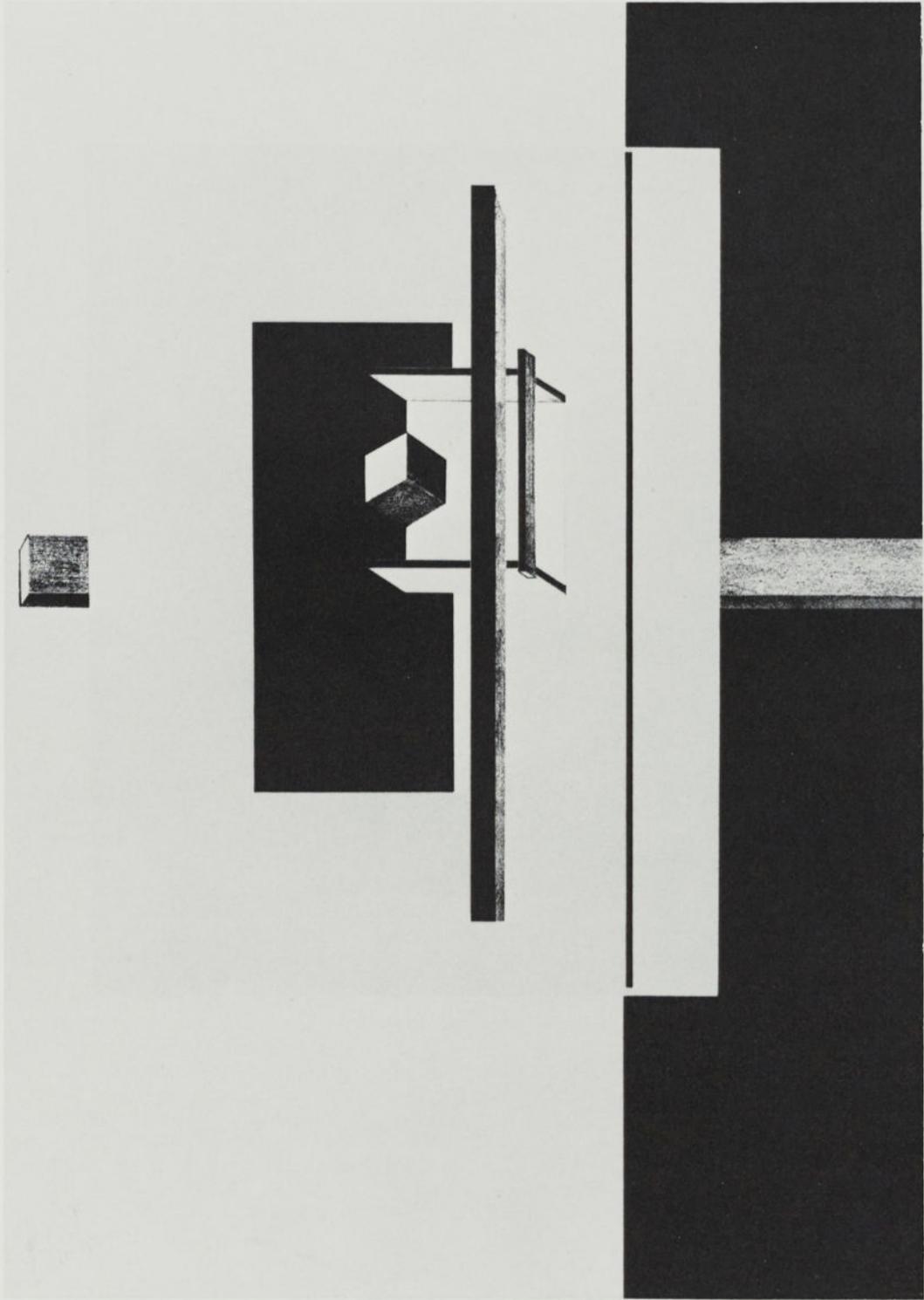
acquis en 1980

184

À ses débuts, l'oeuvre d'El Lissitzky est profondément marquée par la conception suprématiste de Malevitch. Il intègre dans ses schèmes complexes les éléments suprématistes (réduction de la forme par une peinture non-objective libre de toute attache représentative ou symbolique, et réduction de la couleur), auxquels il ajoute une énergie constructiviste basée sur l'expérimentation de l'espace, du volume et de la ligne, selon le principe du dynamisme de l'oeuvre, de même qu'une volonté anti-esthétique, dans une affirmation nouvelle de la technique. Cette idéologie devient des plus explicite dans les années vingt. Regroupant ainsi les tendances idéalistes et matérialistes de l'avant-garde russe, les «Prouns» sont donc considérés comme une synthèse des idées suprématistes et constructivistes. Les «Prouns» ne doivent pas, au dire de l'artiste, relever d'aucune discipline scientifique mais plutôt être conçus en fonction de l'expérience de l'artiste constructeur. Lissitzky applique sa théorie en 1923 avec l'installation de la salle *Proun*, premier environnement abstrait exécuté pour la grande exposition d'art à Berlin à la gare de Lehrte. Lissitzky explique que c'est à travers le «Proun» qu'il arrive à l'architecture. Il choisit donc d'adapter sa conception révolutionnaire du «Proun» à un niveau plus pratique en délaissant en 1923, la peinture pour l'architecture, le design et l'illustration. La conception du fonctionnel tend vers une liberté nouvelle par la suprématie de la forme et de la couleur pures, synthèse qu'il développe principalement dans le dessin graphique. À l'instar de Rodchenko, il a

recours à la photographie dans les compositions typographiques. Dans ce domaine et celui de l'affiche, Lissitzky compte parmi les pionniers qui ont jeté les bases du graphisme moderne.

Le mot «Proun» que Lissitzky utilise comme titre général à son oeuvre expérimentale est un cryptogramme formé par la combinaison du préfixe pro pour «projet» et des initiales U.N.O.V.I.S. des mots russes signifiant «une affirmation du nouveau en art». C'est en 1919 qu'il adopte ce terme et commence à travailler sur les *Prouns*. L'album *Proun* conçu en 1923 et dont est tiré *Proun VI*, est exécuté à Berlin dans la tradition allemande d'édition d'art qui lui confère un luxe rare pour l'époque. Les premiers *Prouns* de Lissitzky sont caractérisés par un espace centripète qui rappelle certaines oeuvres à plans rotatifs de Rodchenko. L'importance de *Proun VI* consiste précisément dans la destruction complète de l'axe central, en se basant sur les principes du refus de l'harmonie, de la symétrie et du rythme. Au lieu d'avoir un point focal, le «Proun» en a plusieurs. La lecture de l'oeuvre se fait de plusieurs points de vue car la composition est ouverte sur tous les côtés et semble flotter dans l'espace. La gravité en est donc exclue: les éléments constitutifs ne sont guère rassemblés dans un espace compact et le pouvoir de la masse architecturale de *Proun VI* semble s'estomper au profit d'un dynamisme. Au début du siècle, Lissitzky est probablement le premier artiste à léguer un nombre important d'oeuvres gravées d'une remarquable facture. P.G.



## MURRAY MACDONALD

Vancouver, Colombie-Britannique, 1947

**Sans titre**, 1981

acier

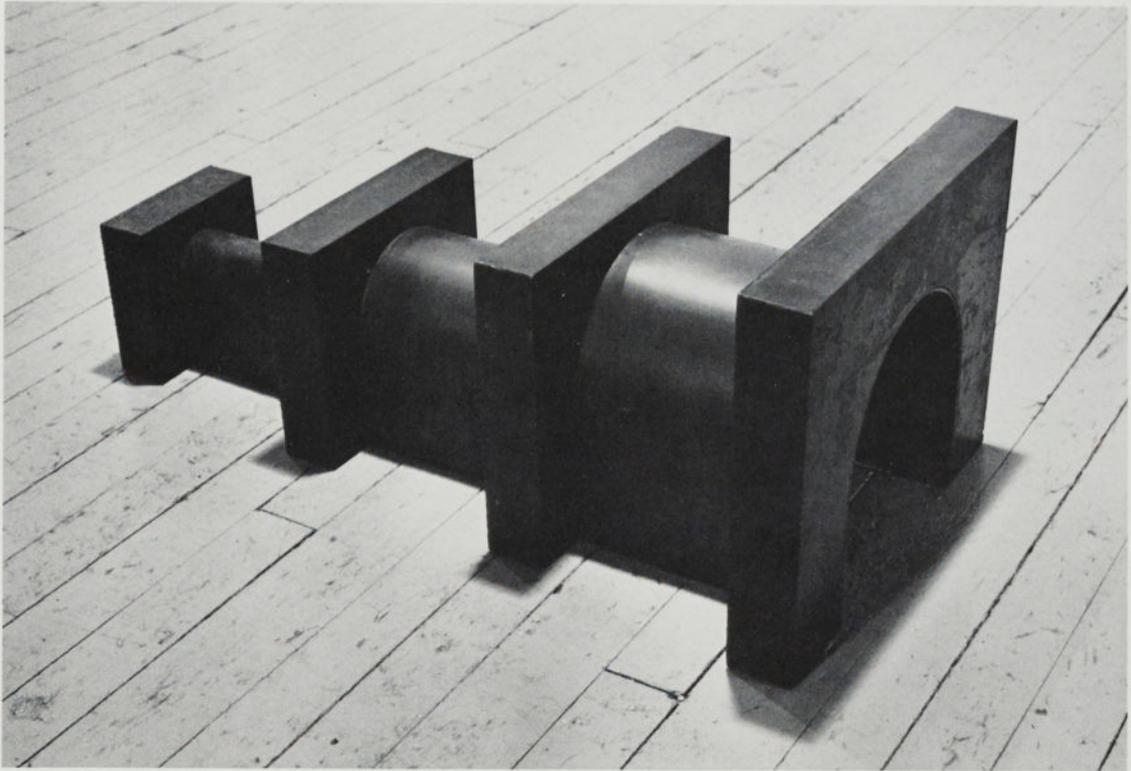
74,5 cm x 38 cm x 30,3 cm

acquis en 1982

Originaire de Vancouver où il fait des études en histoire de l'art et en architecture, Murray MacDonald est, en 1975, diplômé en sculpture de la Vancouver School of Art. Par la suite, il se fait surtout connaître pour ses installations et travaux environnementaux qui conjuguent temps et espace, et auxquels est confronté le spectateur dans une perception renouvelée de ses rapports à un espace déterminé ou à certaines données spatiales particulières. Sans jamais se départir vraiment de ses préoccupations premières ou même de certaines formes ou structures privilégiées qu'il développe et approfondit (entre autres, le couloir, le tunnel, un mode de construction axé sur la répétition d'éléments, souvent, selon une progression de l'échelle, etc.), l'artiste, avec l'exposition «Spatial Conjunctions», s'est résolument tourné vers l'utilisation systématique de l'acier et de l'aluminium et vers un type d'objets marqués par leur échelle réduite.

Dans cette dernière production donc, le matériau, c'est-à-dire l'acier et l'aluminium, a semble-t-il présidé à l'élaboration de deux types d'objets particuliers. D'une part les oeuvres en aluminium qui occupent un coin de salle et en dépendent par leur structure même: elles sont dynamisées par la lumière qu'elles réfléchissent. D'autre part les

réalisations en acier qui reprennent d'une certaine manière l'image ou l'idée d'un passage, d'un corridor ou autres constructions semblables. C'est de ce dernier groupe qu'est issue l'oeuvre présente, *Sans titre* (1981). Faite d'une structure répétitive de trois petites arches qui suivent une progression volumétrique décroissante, où entre en ligne de compte l'illusion possible de l'infini, l'oeuvre est articulée autour d'une trouée dont la dimension suit celle de l'arche correspondante. De plus, l'objet a été conçu pour que le spectateur en ait une vue plongeante; ainsi la perception globale qu'il en a met davantage en évidence le rapport singulier qui s'établit entre le lieu environnant et l'objet, et cet autre rapport qui a cours entre l'objet et l'observateur. C'est dans ces rapports, toujours liés à la représentation spatiale et que l'artiste tente de modifier radicalement, que se fait jour l'essentiel de sa recherche. Son oeuvre continuant d'évoluer vers une synthèse des notions d'environnements architecturaux en étroit rapport avec les problèmes de perception qu'elles commandent, reste fidèle à la problématique de la représentation architecturale/spatiale axée sur une perception et une conscience nouvelles de la part du spectateur. G.G.



## FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Alexandrie, Egypte, 1876 — 1944, Milan, Italie

*Luce*, 1922-1923

collage

31 cm x 21 cm

acquis en 1981

188

Collaborateur de nombreuses revues littéraires et auteur de plusieurs recueils poétiques, Filippo Tommaso Marinetti articule dès 1902 certaines propositions axées sur l'énergie de l'homme et la représentation de la force mécanique. Proche, par son contenu, de la réalité contemporaine, le manifeste du futurisme italien voit le jour à Paris le 20 février 1909, dans le Figaro. Créateur du mouvement du même nom, Marinetti est surtout connu comme écrivain, poète et critique d'art italien, ses préoccupations plastiques étant considérées comme secondaires par rapport à son oeuvre littéraire. Dans l'effervescence des mouvements littéraires et philosophiques de ce début de siècle, le mouvement futuriste prend naissance en Italie, et Milan devient le centre où se constitue le groupe dont les principaux représentants sont Boccioni, Carra et Russolo, auxquels devaient se joindre Severini, et Balla de Rome.

La doctrine futuriste remet en question les structures politique et artistique bien établies et s'impose par une volonté de participer activement à la vie et à l'environnement de la société. Le mouvement prône la nouveauté, par ses principes, et un dynamisme non dépourvu d'agitation et de spontanéité, par ses concepts anti-académiques et son esthétique de la recherche. La sensation, la sensibilité et l'intuition priment sur la vision et la notion d'intelligence. Loin de la théorie ou de l'école, le futurisme s'illustre dans différents domaines: poétique, politique, pictural, musical, architectural, sculptural, chorégraphique, cinématographique et décoratif. De 1909 à 1944, les manifestes (175) se multiplient et ont pour but la

diffusion de la doctrine en démontrant qu'«art et vie ne diffèrent point», et qu'«art et politique ne font qu'un»<sup>(1)</sup>.

*Luce*, collage réalisé par Marinetti en 1922-1923, illustre ses compositions typographiques proches de la calligraphie ou de l'affiche publicitaire. Le moyen d'exprimer le mouvement est ici essentiellement linéaire puisque tous les plans (zones) convergent sur les mots mis en scène dans un geste intuitif. Celui-ci provoque une sorte de dislocation et de démembrement des mots et des données mathématiques. L'éparpillement et la fusion des détails répétitifs, chiffres et lettres, résultent d'une sensation rythmique et d'un mouvement saccadé, alternance. Cet assemblage de mots et de chiffres agit sur la mémoire par leur signification et produit un effet visuel dû à l'échelle des caractères. Dans ce collage où mots et chiffres sont assemblés et fusent de toutes parts en une dynamique composition qui sert à provoquer le spectateur à son tour à l'action, l'acte créateur reflète en ce sens la pensée du futurisme: ne pas se contenter de créer des oeuvres mais une volonté de transformer radicalement les arts et la politique. Cette recherche fortement en avance sur son temps a notamment contribué à influencer les mouvements d'avant-garde des années vingt tels que le Constructivisme, le Bauhaus, le Stijl et le Réalisme. P.G.

(1) Noémie Blumenkranz, "Le futurisme italien, un mouvement d'art action." *Art press*, no 7, Paris 1973, p. 6.

LUCE

PATRIA

X

Proietti elettrici  
con spari parabolici

2649005

5

555  
555  
33333  
333  
555  
555  
545566666

Rosa

50 HP

Incoscienza

Trattoria

COSTANTINOPOLI

4 4 4 4 4  
4 4 4 4 4  
4 4 4 4 4  
4 4 4 4 4  
blac blac blac

7 7 7 7 7  
7 7 7 7 7  
7 7 7 7 7  
7 7 7 7 7  
7 7 7 7 7

5 5 5 5  
5 5 5 5  
5 4 4 4 4 4 4  
5 5 5 5 5 5

sentire bel X vir

bang 45 45 55  
bung 45  
bung 45  
bung 5 4 45  
bung 54 5 54  
bung 45 54  
bung 55 55 55

0  
000000000  
0  
0 0 0 0 0  
0

0 4 baaaa

## LAURÉAT MAROIS

Beauce, Québec, 1949

**Espace d'âge**, 1978

sérigraphie et crayon

73,5 cm x 58,6 cm

acquis en 1980

190

Lauréat Marois expérimente la sérigraphie depuis 1972. D'abord essentiellement non figuratives, les oeuvres de Marois regroupaient formes géométriques, taches et lignes. Aujourd'hui anecdotiques, ses sérigraphies juxtaposent une illustration réaliste et une structuration graphique rigoureuse, dualité constante référant au couple nature-culture. L'artiste en appelle à l'essence même de la vie par l'utilisation de symboles universels: les éléments énergétiques, mer, montagne, sol confrontent les formes de la structure hard edge. Marois ne procède jamais par photomécanique: il utilise le dessin, l'encre et le crayon lithographique, le profilm à découpe. Dans ce processus de fabrication entièrement manuel, l'élément temps vient s'ajouter à une recherche visuelle soutenue pour donner place à des oeuvres très ordonnées qui éveillent l'émotion du spectateur.

*Espace d'âge* présente nettement la dichotomie paysage réaliste/structure géométrique. Malgré un assemblage qui peut nous sembler incongru, la composition apparaît harmonieuse, voire séduisante. Les verticales et les horizontales déterminent

cinq espaces rectangulaires. Plus tard, Marois intégrera les structures triangulaires à ses compositions. Dans *Espace d'âge*, une courbe apparaît exceptionnellement: un arc-en-ciel traverse la partie supérieure de l'image pour se continuer dans les ailes d'un ange dessiné au crayon, emprunté à un tableau de Jean Van Eyck. Un détail de l'arc-en-ciel est repris en bas à gauche. Une fenestration laisse apparaître Montréal et ses gratte-ciel, dans une couleur jaune doré, luminosité tranchant avec la couleur sombre du reste de l'image. Comme dans tous les paysages de Marois, un signe — dans ce cas-ci un triangle rouge — indique la hauteur de l'horizon. Les pointillés délimitent l'espace. Enfin, la ligne au bas vient, presque aussi bien que la signature, identifier l'artiste. Tout concourt à l'évocation du modernisme et de la quête de spiritualité: le titre, la référence aux symboles, les contrastes de couleurs. Au-delà de la beauté du paysage, au-delà des acrobaties de la géométrie, visant la perfection technique, Lauréat Marois nous emmène doucement mais sûrement au coeur de notre monde contemporain. L.B.



San Giuseppe Martini - La Madonna del latte - 1/100

Luca Massimo

## RON MARTIN

London, Ontario, 1943

### *The Forgotten Gesture, no 6*, 1976

acrylique sur toile  
213,3 cm x 167,6 cm  
acquis en 1984

192

Issu de cette génération d'artistes de London, qui est devenu au milieu des années soixante un centre dynamique de création, Ron Martin témoigne très tôt d'un intérêt intense pour tout ce qui touche la réalisation concrète de l'art de peindre. L'artiste ne semble pas avoir une explication spécifique à sa peinture mais est davantage préoccupé par l'attitude pour communiquer une sensibilité saisissable. À partir de 1971, il débute une série de toiles monochromes qui évoluent vers une progressive systématisation et dont chaque série correspond à une couleur. Puis il abandonne la peinture au pinceau, remet en question son travail de peintre lorsqu'il exécute en 1973 *Eaux sur papier*, pictogrammes sans couleur, qui lui permettent de retrouver son moi inconscient et le sens de certains conflits fondamentaux. Par la suite, il revient à l'utilisation de ses mains pour appliquer la peinture sur la toile, placée au sol, dont la surface correspond à l'amplitude de ses membres. Accentuant de plus en plus l'épaisseur de la pâte, Ron Martin confère à ses tableaux des effets de reliefs où le jeu des textures présente diverses configurations et le jeu de mouvements, divers empâtements.

*Le geste oublié no 6* est un exemple frappant de cette addition de peinture où la répartition de la matière picturale a un effet de masse dû principalement à la monochromie et aux empâtements savamment agencés. La lumière accroche délibérément sur les masses plus épaisses et en module la tonalité comme si la matière se gonflait. L'épaisse couche de peinture noire crée un effet sculptural satiné grâce à la polarisation de la lumière et un effet d'opacité grâce à la matière dense qui semble se figer. Le contraste entre le mat et le brillant est ainsi perceptible au regard qui accroche plus d'une fois sur cette surface accidentée à la fois lisse et visqueuse, lourde et compacte. La réalité de l'objet devient dépendante de la réalité de notre perception par les multiples approches que nous pouvons lui donner. Ron Martin établit un contraste optique et une vibration spatiale tout en accentuant la sensation d'une épaisse surface recouverte de peinture noire.

P.G.



## HENRI MATISSE

Le Cateau, France, 1869-1954, Nice, France

**Portrait au visage rose et bleu**, 1936-1937

huile sur toile

41 cm x 32,5 cm

mi-donation d'associations montréalaises

acquis en 1976

194

En jetant un regard rétrospectif sur l'oeuvre d'Henri Matisse, l'on est frappé par un thème prédominant, celui de la figure humaine et, le plus souvent, féminine. Les paysages sont rares et apparaissent la plupart du temps par la fenêtre d'un appartement ensoleillé. Né dans le nord de la France, Matisse passe une partie de son existence à Nice (1916 à 1943) où il atteint à une reconnaissance artistique enviable au même titre que Braque et Picasso. Malgré cela, il ne se lasse pas d'être exigeant envers son art, voulant arriver à unifier la peinture et le dessin, ce qu'il réussit notamment dans ses fameux papiers découpés. En effet, ce sont les innombrables dessins et la peinture qui occupent une place constante dans sa recherche de l'expression de la couleur. Matisse s'adonne aussi à la sculpture qu'il abandonnera en 1935, mais il avoue faire de la sculpture comme un peintre. Considéré comme un grand coloriste, Matisse s'impose très tôt dans un style personnalisé où la couleur acquiert une légèreté et une luminosité, et conserve toute sa prépondérance et son éclat. Par le seul jeu des contrastes et par les aplats vigoureux qui s'équilibrent mutuellement, la couleur suggère l'espace et les volumes d'où émane une impression de simplicité, de calme et d'harmonie non dépourvue de densité et d'une adroite subtilité.

Lors de sa période niçoise, pendant laquelle Matisse brossa le *Portrait au visage rose et bleu*, l'artiste pose avec acuité le problème de la couleur en rapport avec la ligne et l'espace. Il utilise

une construction rigide et dénudée, construction qui s'annonce déjà plus ou moins, en 1916, dans la célèbre *Leçon de piano*. La schématisation des formes semble être une règle de conduite et Matisse s'efforce de hausser la couleur au même degré de clarté que le dessin. Il représente son sujet de face, ce qui lui permet de faire fi de toute ligne fuyante. De cette organisation de la couleur, dépend toute la planéité de la surface. Dans le *Portrait*, Matisse est déjà engagé dans la résolution de son dilemme, vouloir sentir avec la couleur, qu'il solutionnera en 1943. Certaines taches de couleur, comme le rouge des lèvres et certains traits, comme le noir des yeux et les rayures du chemisier, ont une fonction chromatique alors que les lignes de la chevelure, de l'oreille et du menton ont pour leur part une fonction graphique. Le bleu et le rose se refusent au modèle du portrait illusionniste. Le tableau est construit autour d'un axe vertical virtuel qui lui sert en somme d'assise structurelle. Matisse ne se sert pas de l'arabesque du visage pour délimiter les surfaces à la façon d'une ligne, il compartimente celles-ci sans jamais mélanger la couleur. On remarque chez Matisse, avec de tels traitements, une attitude de réduction qui ira jusqu'à la représentation d'une tête par le moyen d'un ovale monochrome sans yeux, sans nez et sans bouche comme *La jeune anglaise* de 1947. Témoin d'une expérimentation capitale de tout l'oeuvre de Matisse, le *Portrait au visage rose et bleu* participe de ce cheminement du peintre vers les oeuvres de maturité. P.G.



## JEAN MC EWEN

Montréal, Québec, 1923

### **Jardin de givre**, 1955

huile sur toile

209,5 cm x 138 cm

acquis en 1973

Le peintre Jean Mc Ewen poursuit, depuis le début des années cinquante, une démarche picturale exemplaire, où il concilie des préoccupations impressionnistes de lumière, donc de couleur, un lyrisme en filiation de Borduas, et les tendances structuralistes post-automatistes inhérentes à l'évolution de la peinture québécoise. La fréquentation de l'atelier de Borduas, de 1947 à 1950, et la rencontre de Riopelle et de certains peintres américains, notamment Sam Francis, au cours d'un séjour à Paris en 1950-51, constituent les étapes premières d'un cheminement critique l'amenant, dès 1953, à exercer un contrôle resserré de la tache, à réfuter la profondeur de champ de l'espace illusionniste et à affirmer les possibilités dynamiques de la couleur. Procédant par cycles, l'oeuvre entier, de 1955 à maintenant, s'élabore sur les notions formelles essentielles de surface, format et périphérie, de géométrie et de structures internes, d'effets de texture et de transparence. Au fil des séries les *Tableaux blancs*, 1955-58; les variations monochromes aux noms de couleurs — par exemple *Nuit, marges vertes*, 1958-62; *Drapeaux inconnus*, 1964; *Les Muses*, 1964-66; *Compagnon de silence*, 1973; *Jardins d'aube*, 1976,...), Mc Ewen formule des propositions à la fois savantes et exubérantes sur la disparition de la dichotomie signe-fond — les déplacements d'un système axial vertical ayant basculé dans la planéité la ligne d'horizon — et il achève des modulations chromatiques de type

«painterly» aux singulières résonances. Les titres des tableaux, empreints de connotations poétiques, exercent un pouvoir de séduction subversif par l'évocation de contenus descriptifs pourtant inexistant dans la représentation des pures sensations visuelles, concrètes et non verbales.

*Jardin de givre* (1955), appartient à la série des *Tableaux blancs*, issus des réflexions sur le tableau-matrice *Les pierres du moulin*, de la même année. L'oeuvre expose éloquemment les principes de composition qui régissent les oeuvres ultérieures. Afin de se distancer des tableaux blancs de Borduas, Mc Ewen modifie sa technique d'exécution: il abandonne couteau et spatule et applique à la main le blanc de surface. Les empâtements de matière disparaissent et la pureté de la monochromie laisse transparaître, par endroits, les couches successives de couleurs (terres, rouge, jaune). Une sensation atmosphérique persiste, mais elle se bute aux divisions vectorielles d'une structure orthogonale sous-jacente (trois verticales traversées, au centre, par une horizontale), tempérant, par de rigoureuses déductions, les éclats lyriques du traitement «painterly», indéfini et frémissant, de la couleur. Ce mode binaire de résolution anéantit la notion d'objet et affirme la surface du tableau, surface dont l'intensité et les vibrations lumineuses obnubilent parfois l'essence de l'oeuvre, la couleur.

J.B.



## MARIO MERZ

Milan, Italie, 1925

**Tavolo**, 1978

table à structure métallique avec surface  
en verre et pierre  
acquis en 1983

198

La figure de Mario Merz est étroitement liée à l'émergence, durant les années soixante, du mouvement connu sous le nom d'«arte povera». Merz s'applique alors à dépasser les habitudes et polémiques inhérentes à la peinture de l'époque. C'est ainsi qu'il fait intervenir un certain type d'activité libre, travaillant dès lors à partir de matériaux empruntés à la nature (fagots, fruits...) ou à différents secteurs de l'activité humaine (néons, tables, journaux, igloos en terre, verre, métal...). L'appropriation de ces matériaux et leur utilisation à l'intérieur de sculptures-installations ou à proximité de dessins relève d'une démarche d'élection de ces éléments au niveau de symboles ou archétypes. Leur charge émotive provient de ce déplacement de valeurs, auquel s'ajoute la dimension poétique née de rapprochements inattendus. Un caractère à la fois magique et scientifique se dégage du travail de Merz, ce que souligne son recours à la spirale et son intérêt pour la progression numérique de Fibonacci. Tirant son nom d'un mathématicien italien du début du XIII<sup>e</sup> siècle, celle-ci consiste en une suite de nombres où chaque terme est obtenu par l'addition des deux termes qui précèdent immédiatement (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13,...). Merz s'en inspire fréquemment, rapprochant ainsi

ses oeuvres de structures mathématiques qu'il considère inscrites dans l'ordre de l'univers.

*Tavolo* est une oeuvre formée d'éléments dont la nature et l'agencement demeurent clairement lisibles. Contrairement à l'idée qu'on se fait généralement d'une table (structure symétrique carrée, rectangulaire ou ronde), celle-ci épouse une forme dont l'irrégularité se voit par ailleurs accentuée par la transparence de sa surface et le positionnement, en son extrémité la plus large, d'une pierre circulaire. La table est souvent présente dans le travail de Merz. L'artiste y exploite son rapport quasi organique à l'homme — en ce sens que la table peut être vue comme une portion de terre surélevée délimitant un espace fonctionnel, «habitable». Celui-ci est habituellement perçu comme limité et restrictif; *Tavolo* est une tentative de dépassement de cette contrainte. Bien que non spiroïdale, la table retient ici l'asymétrie caractéristique des formes se développant en spirale. Cette asymétrie, en ce qu'elle suggère l'expansion, est inductrice d'une dynamique s'opposant à la délimitation d'un espace clos et définitif.

P.L.



## HENRI MICHAUX

Namur, Belgique, 1899-1984, Paris, France

**Sans titre**, 1969

encre de Chine sur papier

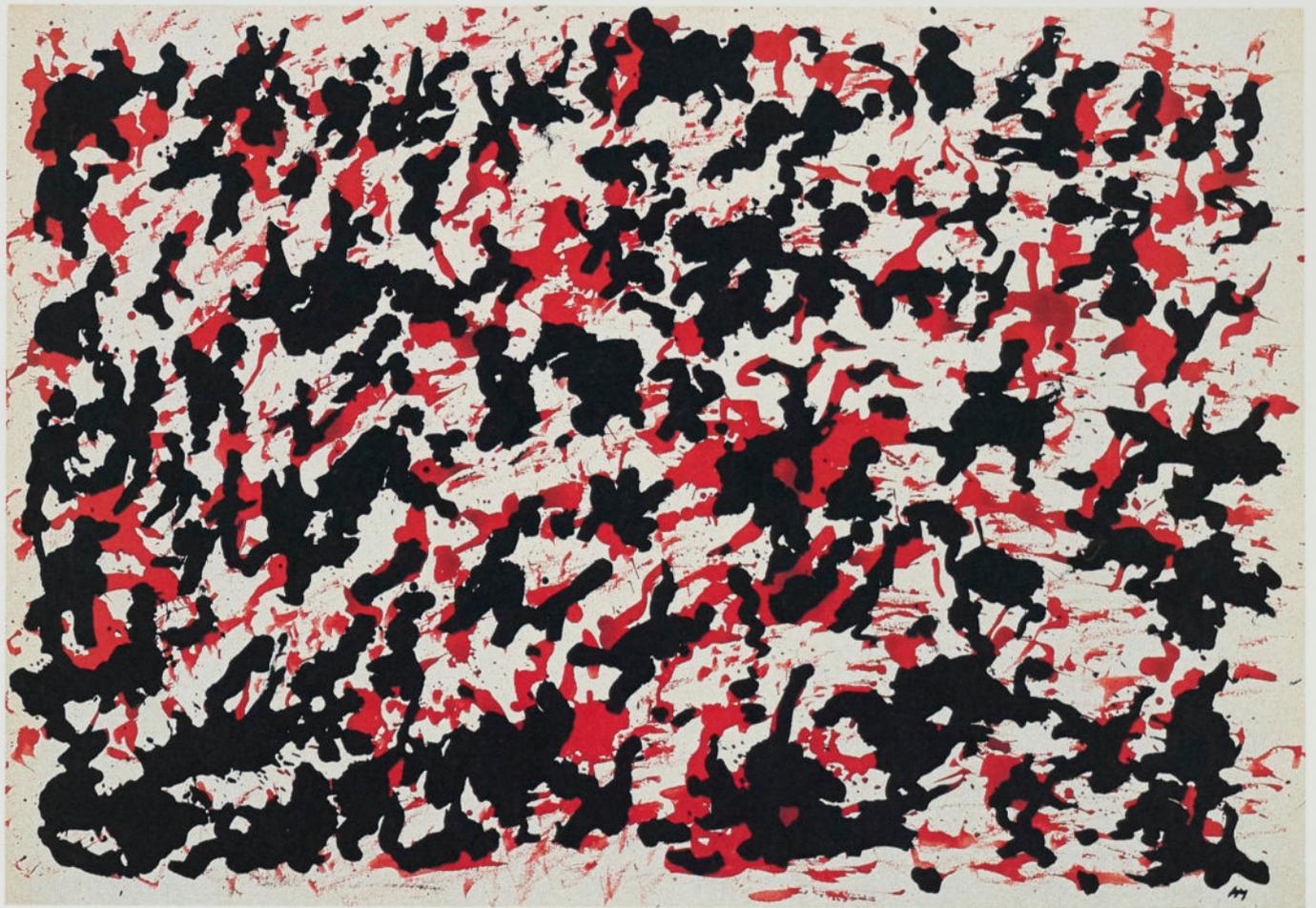
52,5 cm x 75 cm

acquis en 1979

200

Les origines de l'abstraction lyrique sont multiples, et très tôt Henri Michaux, peintre et poète, y tient une place déterminante par sa recherche gestuelle sur le signe et l'écriture. Chez Michaux, on a l'impression que la main trace le geste sans l'interrompre. Il s'est plu à peindre des oeuvres «informelles» où des signes, des taches, des traits et des «grouillements» se fondent les uns aux autres, dans des dessins au crayon ou à l'encre de Chine, des aquarelles, des gouaches ou des peintures à l'huile et à l'acrylique (il utilise cette technique à partir de 1968). Michaux expérimente l'encre de Chine dès 1925 et c'est à partir de 1954 seulement qu'il expose ses premières peintures réalisées avec cette matière. Les encres du début favorisaient la «germination des figures» par le libre jeu du spontané. Les agglomérats de taches présentes dans son oeuvre étaient évoqués par des signes étrangers reflétant des personnes en mouvement dans un univers psychique. La réflexion sur la conscience de soi a toujours fait partie intégrante des investigations qui accompagnent le geste d'Henri Michaux. La série des encres au pinceau intitulées *Mouvements* (1951), illustre bien cette étape et reflète un monde en soi. L'artiste utilise ainsi l'encre de Chine pour la première fois de façon continue et délaisse l'aquarelle. Cette série ouvre la voie à une peinture où l'encre devient taches et occupe entièrement le support.

Les premières taches noires et colorées d'Henri Michaux sont apparues vers le milieu des années cinquante. L'encre *Sans titre*, réalisée en 1969, semble en apparence un jeu de taches jetées de façon désinvolte sur une feuille de papier; elle se situe pourtant dans une trajectoire gestuelle intuitive et marque une sorte d'aboutissement de la maîtrise picturale de l'artiste. Il resserre dans cette encre l'intimité des relations entre la tache et le signe, et l'éclosion des rythmes graphiques qui en découlent se traduit par l'influence de la calligraphie orientale. Elle est à la fois unité (les taches sont réparties en masses autonomes) et éclatement (dynamisme du mouvement sans exaspération). En se servant du blanc du papier comme facteur graphique additionnel, Michaux accentue la modicité des moyens utilisés et le fond devient comme l'agent qui absorbe la tache, se substitue à elle, envahissante jusqu'à occuper toute la surface. Ce fond n'est pas un fond comme tel mais un plan en avant d'un plan plus lointain qui participe à la tonalité. Les trajectoires gestuelles des taches noires et rouges, même si l'artiste a une prédilection pour les tons bruns et bistres, sont empreintes d'équilibre et s'organisent selon une perspective en survol pour obvier aux rythmes ascendants ou centrifuges qui s'en dégagent. La rapidité de l'exécution par le jet spontané donne un rythme et une intensité au mouvement.P.G.



## GILLES MIHALCEAN

Montréal, Québec, 1946

### **Le voyage**, 1979

béton, bois de pin, plâtre  
81,2 cm x 335,2 cm x 106,7 cm  
acquis en 1980

Gilles Mihalcean pratique la sculpture depuis 1968. Ses premières oeuvres sont faites d'éléments de bois peint qu'il regroupe à l'intérieur de configurations à caractère organique. *Cancer*, réalisée en 1969 (collection du Musée d'art contemporain de Montréal), est constitué de pièces de bois épousant la forme de petits personnages greffés à une pièce maîtresse se développant au sol à la façon d'un ruban. Sans être figurative, l'oeuvre entretient quelque lien avec l'univers de la représentation. Ce rapport, qui est avant tout de nature structurale, est maintenu dans les oeuvres réalisées autour de 1975. L'artiste procède alors par accumulation ou assemblage d'objets manufacturés (tees de golf, trombones, épingles à ressort...) choisis pour leurs qualités plastiques. Il s'agit de constructions dont la structure est analogue aux systèmes de représentation biologique ou moléculaire sans toutefois constituer l'illustration de quelque schéma scientifique préexistant. Bien qu'il s'en inspire parfois, Mihalcean les actualise par l'emploi d'objets usuels qui confèrent à l'oeuvre une identité propre, à travers laquelle la nature des composantes demeure visible, vérifiable. Cette tension entre l'illusion qu'a le spectateur d'être confronté à une structure semi-

abstraite et la possibilité d'en identifier les composantes est à la base des réalisations ultérieures de l'artiste.

Les oeuvres conçues entre 1979 et 1983 évoluent principalement autour des notions d'appropriation et de culture. *Le voyage*, créé en 1979, est une construction dont le développement spatial relève d'un assemblage d'éléments nettement distincts les uns des autres. Les matériaux (bois, ciment, plâtre) sont traités de façon à ce que l'histoire de leurs usages respectifs y soit suggérée: le plâtre fait ici référence à l'esprit classique; le bois est surtout utilisé comme pièce de construction longiligne; le béton se retrouve au niveau des structures porteuses, génératrices du développement de l'ensemble. Une certaine dimension architecturale est donc ici évoquée, ce que suggère l'activité de construction nécessitée par chaque montage et dont l'oeuvre garde la trace au niveau de l'articulation bien visible des éléments. Le souci de permanence inhérent aux procédés de l'architecture se voit d'autre part mis en question par l'équilibre apparemment instable de l'ensemble.

P.L.



## RICHARD MILL

Québec, Québec, 1949

**M II-84**, 1977

acrylique sur toile (diptyque)

226,5 cm x 226,5 cm (chaque panneau)

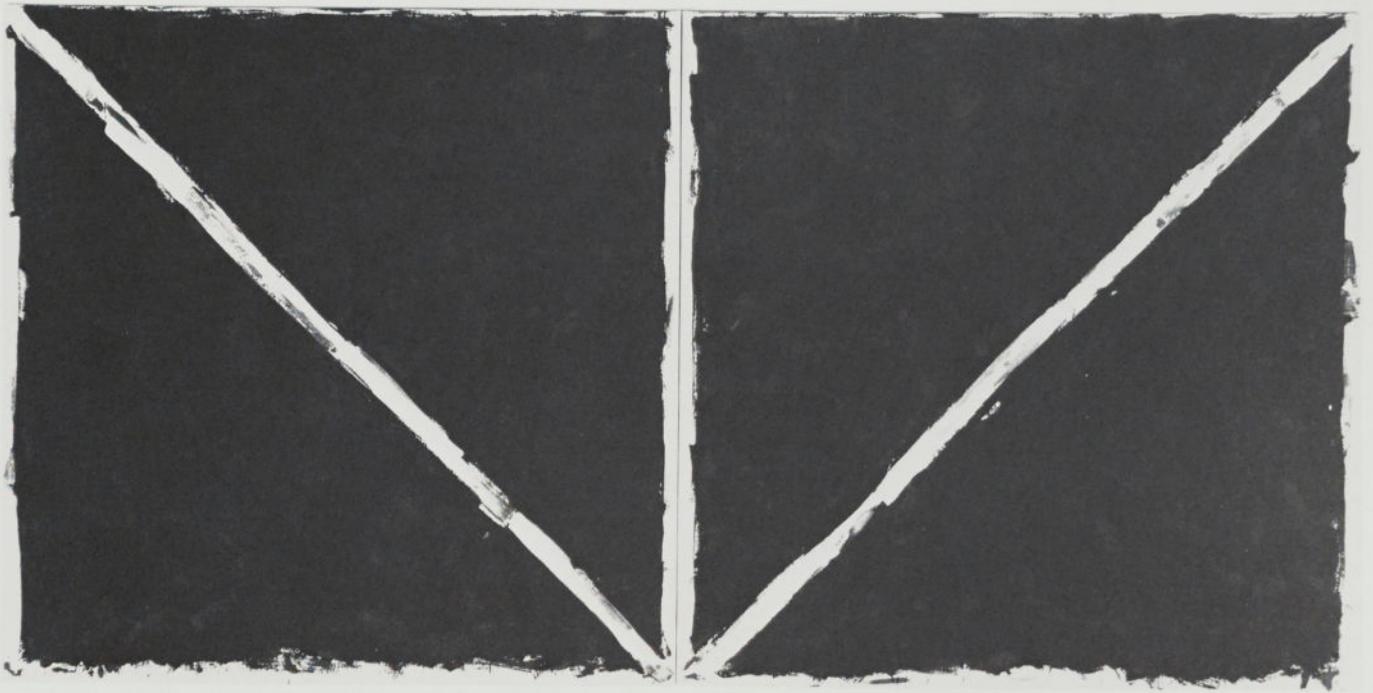
acquis en 1978

Dès les débuts de sa pratique picturale, en 1970, Richard Mill reformule les fondements théoriques de la peinture. Affirmant les particularités du plan dans des tableaux monochromes et neutres (gris), il délimite la surface au moyen de marges verticales, légères variations tonales. Avec la série des grands tableaux noirs, commencée en 1973, le peintre explore systématiquement les unités minimales de planéité, horizontalité et verticalité au sein de réorganisations réductrices démontrant les qualités du support et de chacune des parties. Le noir, non-couleur culturellement moins chargée, reconferme l'objet d'art dans sa matérialité, rejetant toute allusion référentielle ou expressive. L'abandon progressif, à partir de 1975, du procédé «hard edge», l'apparition de certaines traces gestuelles aux tonalités neutres, l'effritement des bandes-limites et le dynamisme de larges mouvements horizontaux et diagonaux définissent des jeux de texture à la surface et confirment la frontalité d'une image soumise à de nouvelles tensions, visibles et virtuelles. L'importance du dessin dans la transformation de la peinture de Richard Mill se manifeste dans l'élaboration de structures formelles variées (diagonales, triangles, arcs, demi-cercles...) et l'équilibre précaire entre une gestuelle constructive, bandes dessinées à même la couleur contrastée. L'évolution d'une couleur éteinte, touches colorées dans les mêmes registres chromatiques (1979), aux débordements d'une couleur-lumière, ainsi que les traces évidentes dans l'image du processus de fabrication de l'oeuvre dénotent une subjectivité plus explicite, instaurent un espace narratif outrepassant le seul discours formaliste et comportent des allusions directes à l'expression-

nisme abstrait (1980-81). Plus récemment, délaissant la facture gestuelle expressionniste au profit d'une réorganisation de formes géométriques familières, couleurs denses contrôlées par le noir, il élabore une grammaire formelle laissant libre cours aux déductions de chacune des parties.

Au sein d'une problématique esthétique visant l'essence même de la peinture, les grands formats de 1977-78 occupent une position stratégique. La mise en place d'éléments picturaux nouveaux signalés par de larges traits pâles, croix, grilles, et un traitement de la couche picturale de plus en plus mouvementé investissent la surface peinte de possibilités énergétiques nouvelles. Dans le diptyque *M II-84* (1977), la couleur émerge, subtilement, par traces bleues, vertes, jaunes, de ces noirs champs picturaux éclaircis par le tachisme, les éclaboussures et les vecteurs contrastés. Un système de diagonales établit un dialogue formel entre les deux volets et les relie virtuellement en leur point de convergence. La présence d'infinies portions de canevas vierge (crème) dans les marges périphériques et dans la verticale dédoublée établissant le centre névralgique du diptyque, associée à leurs contours estompés par la même couleur (peinte), confirme l'émergence d'un espace pictural dynamisé à la fois par la subtilité de facture des rapports fond-surface et l'efficacité de la structure primaire, dense et resserrée. Cette dépendance immédiate de la ligne, de la couleur et du geste, dans l'acte même de peindre, inscrit le propos critique et réflexif dans la lignée et l'au-delà de la tradition moderniste.

J.B.



## LASZLO MOHOLY-NAGY

Bacbarsod, Hongrie, 1895-1946, Chicago, Illinois, É.-U.

**Switzerland**, 1925 (tirage 1973)  
épreuve noir et blanc, 44/50  
50,5 cm x 40 cm

**Hinter gottes rucken**, 1926 (tirage 1973)  
photomontage, 43/50  
37 cm x 28,8 cm  
acquis en 1981

**Fotogramm**, 1922-26 (tirage 1973)  
photogramme, 26/50  
17,8 cm x 24 cm



Laszlo Moholy-Nagy est un des signataires, en 1922, du Manifeste du Constructivisme international. Dès 1923, il introduit au Bauhaus, où il enseigne jusqu'en 1928, l'idéologie constructiviste, dont l'influence sera décisive. Pendant ce séjour, son intérêt pour le mouvement se confirme dans ses premières constructions plastiques. Ses travaux diversifiés concernent principalement l'utilisation des matériaux nouveaux où la forme plastique, dégagée de toute sensibilité décorative, s'intègre dans l'esprit du Bauhaus. De l'atelier de métal qu'il y dirige, il étend très tôt son champ d'activité au domaine de la photographie dont l'utilisation l'intéresse principalement sous trois formes: celle du réel, du photogramme et du photomontage.

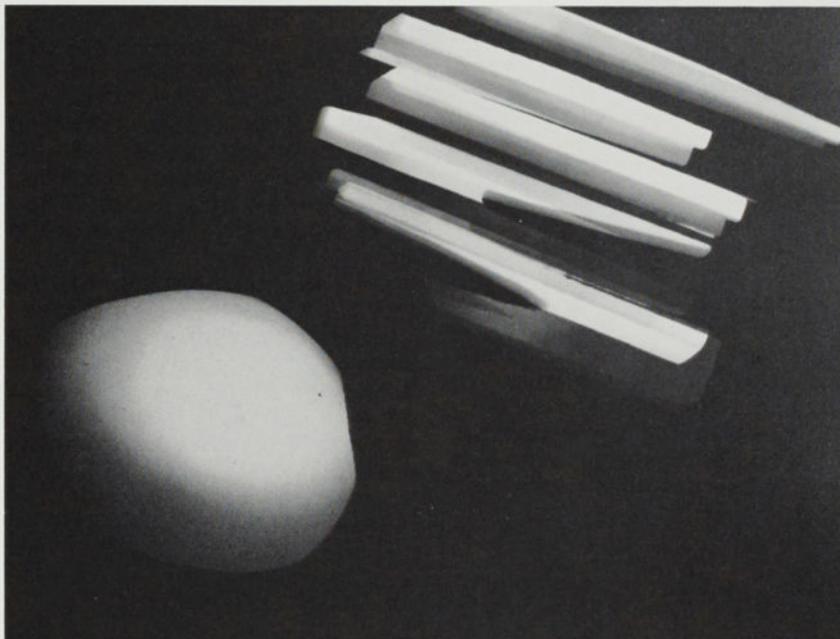
Les recherches photographiques de Moholy-Nagy, qualifiées de «photographie abstraite», font partie de cette avant-garde méconnue des années vingt, surnommée la «nouvelle photographie». Par la photographie, et notamment dans *Switzerland*, Moholy-Nagy veut rendre visible la lumière et la structurer afin d'en reproduire les nuances, ce que ne pouvait lui apporter la peinture. Il poursuit trois objectifs principaux: obtenir une succession de séquences par une juxtaposition de motifs simples, utiliser la perspective et la superposition de façon inhabituelle, à des fins de recherches, et, enfin, représenter la réalité du mouvement par des jeux de lumière, tout en exerçant le regard du spectateur. Moholy-Nagy renoncera presque complètement à la photographie comme telle vers le milieu des années trente sans toutefois nier son importance, mais par contre, il attachera toujours, au cours de son activité artisti-

que, une grande place aux problèmes théoriques d'optique soulevés par le photogramme.

*Fotogramm* est le résultat d'un travail qu'il effectue sans chambre noire, en mettant des objets en contact avec du papier très sensible, selon la durée de leur rapprochement ou de leur éloignement et en utilisant par surcroît des sources lumineuses artificielles plus ou moins intenses. Ces objets lumineux modèlent l'objet de façon sommaire et l'imprègnent d'une lueur qui semble éphémère ou d'une abstraction étrange. De multiples possibilités de dégradés entre le blanc et le noir permettent également un jeu de transparences. Le photogramme erre comme un spectre.

Le photomontage, dérivé du Futurisme et du Dadaïsme a été l'objet, peu à peu, d'une pratique simplifiée. D'abord tiré de fragments de la réalité, *Hinter gottes rucken* est composé d'un sujet fantastique traité par l'accumulation d'une structure complexe de différentes unités. La technique photographique fournit la base du montage, et l'imagination favorise cette forme d'expression. Loin des phénomènes dispersés et chaotiques, les photomontages de Moholy-Nagy présentent une structure systématique que suggère le dynamisme de la facture. Par ses recherches sur le monde de la réclame et des couvertures de livres, l'artiste jette un regard neuf sur un monde de perception traditionnel et illusoire et par ses prises de position humanistes, il s'est efforcé de promouvoir les valeurs d'un monde objectal réel.

P.G.



## MANFRED MOHR

Pforzheim, Allemagne, 1938

**P-224-G**, 1978-1979

acrylique sur toile (4 éléments)

85,7 cm x 85,7 cm (chacun)

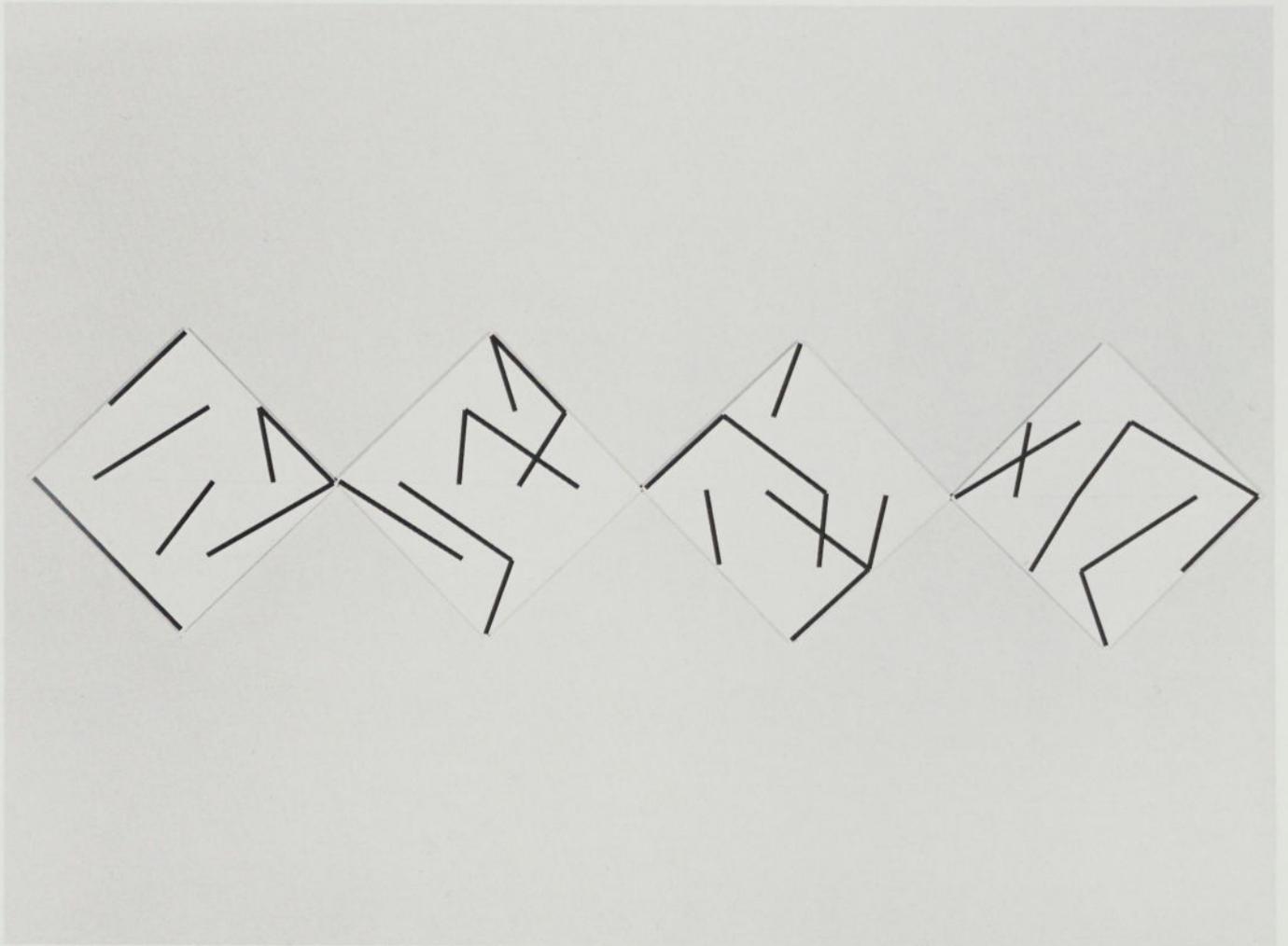
acquis en 1980

Tributaire de systèmes logiques, l'oeuvre de Manfred Mohr utilise la mathématique et est transcrite ou non à l'aide de la machine (ordinateur). Musicien et mathématicien, il s'intéresse au rapport art et technologie, principalement par l'étude de la science de l'ordinateur. Vers le milieu des années soixante, il amorce des recherches en art systématique et à partir de 1969, il se sert de l'ordinateur et d'un traceur afin de visualiser l'image. Ses travaux «génératifs» sont liés à la théorie informationnelle de la perception et de la méthodologie esthétique expérimentale qui s'y rattache, de même qu'à la sémiotique. Ainsi Mohr formule et opère avec des règles qui lui permettent d'engendrer une oeuvre. L'ordinateur est l'outil des systèmes exploités pour une mutation intellectuelle et systématique des signes utilisés, pour nous révéler de nouveaux aspects de la construction des formes et par conséquent une visualisation de la formule mathématique. Depuis 1973, l'intérêt de son travail porte prioritairement sur des systèmes rigides (cube et hypercube) auxquels il applique différents processus (statistique, séquentiel et combinatoire) ainsi que les lois s'y rattachant. La précision est une caractéristique inhérente à son art qui tend inexorablement vers une

relation entre considérations analytiques et esthétiques. Mohr prétend que «la possibilité de lectures est ouverte et personnelle à chacun» et qu'il n'est donc pas nécessaire de connaître les systèmes pour apprécier l'oeuvre.

Les composants visuels de *P-224-G* font partie des règles de la grammaire opérationnelle du travail de Manfred Mohr. Les applications géométriques de l'espace pictural contiennent un aspect minimal et un langage ésotérique basé sur une formulation logique. D'un concept simple, mais élaboré selon un plan préétabli et de façon rigoureuse, la composition comprend quatre losanges blancs traversés par un signe linéaire horizontal noir qui délimite l'ensemble en deux zones. Il se crée une relation entre les plans de la toile et la ligne continue d'une série récurrente. L'utilisation exclusive du blanc et du noir dans l'oeuvre de Mohr se veut une réduction de la couleur au profit d'un système binaire. L'expérience visuelle du spectateur a une grande importance. Dépouillée et puriste, l'oeuvre force à la contemplation par sa présence intense mais ne suggère aucune émotion à l'exception d'un dynamisme inhérent au signe linéaire qui façonne une ordonnance.

P.G.



## GUIDO MOLINARI

Montréal, Québec, 1933

### ***Mutation quadri-violet***, 1966

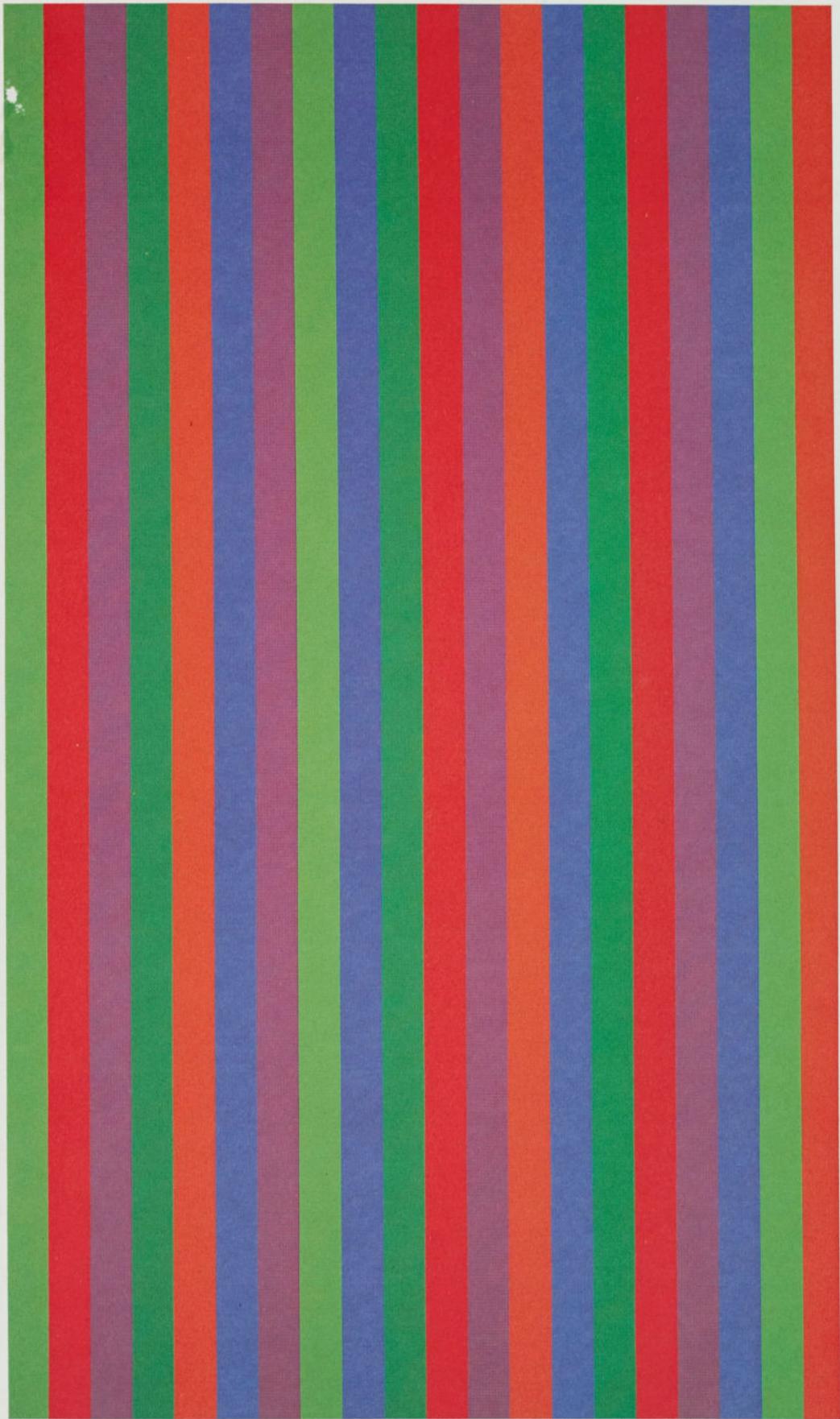
acrylique sur toile  
172,7 cm x 105,6 cm  
acquis en 1966

210

La carrière de peintre de Guido Molinari fut d'abord menée parallèlement à diverses activités de promotion de l'art non figuratif en milieu montréalais. En 1955, Molinari fonde la galerie L'Actuelle qui se donne comme but exclusif la présentation d'oeuvres abstraites. Il participe également, en février 1956, à la fondation de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal dont il est le premier trésorier. Molinari intervient d'autre part au niveau de la réflexion théorique, publiant articles et commentaires dans divers catalogues ou revues, notamment *L'Autorité*, *Situations*, *Canadian Art* et *Liberté*. Ses premières oeuvres, contemporaines de la parution du *Manifeste plasticien* (1955), se rattachent à l'esprit de ce texte par l'attention portée aux composantes plastiques en tant qu'éléments de construction. Sa pratique se distingue toutefois de celle des premiers Plasticiens par son caractère radical, par ce souci d'épuration qui continue de l'animer bien après le retour d'une dimension lyrique dans l'oeuvre de ces derniers. S'inspirant des acquis réalisés par Malevitch, Mondrian et Kandinsky, conscient également

de l'apport décisif de Barnett Newman, tout l'oeuvre de Molinari s'applique à créer un espace plastique dont la définition repose essentiellement sur le rôle qu'y joue la couleur.

*Mutation quadri-violet* illustre bien l'importance de la couleur dans le travail de Molinari. L'oeuvre se présente comme une juxtaposition de bandes uniformément colorées qui rythment le champ pictural selon un développement horizontal. Le tracé de ces bandes est rigoureusement «hard edge», excluant ainsi toute forme de gestuelle. La répétition d'une même couleur en divers points de la toile modifie son rôle selon la position occupée à l'intérieur de l'ensemble. Par ailleurs, le déroulement des bandes de la bordure supérieure à la bordure inférieure ainsi que le strict parallélisme de leur juxtaposition concourent à la création d'un espace de nature optique par l'élimination de tout rapport forme-fond. Le spectateur est de la sorte invité à expérimenter les qualités vibratoires de la couleur pure. P.L.



## CLAUDE MONGRAIN

Shawinigan, Québec, 1948

**Construction: Gisant**, 1979

béton armé blanc

218 cm x 238 cm x 64 cm

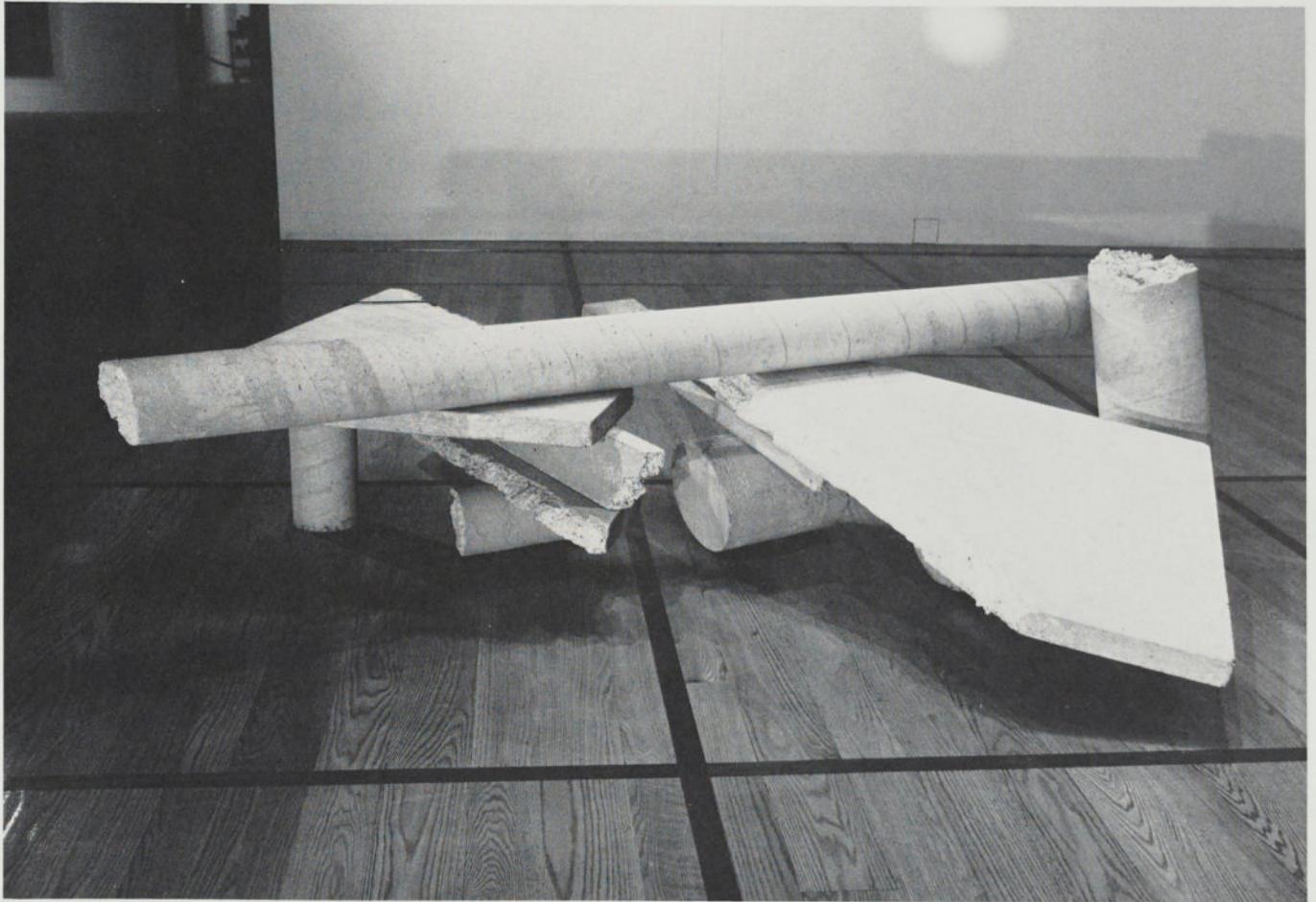
acquis en 1980

Dépourvue de tout contenu symbolique ou narratif, la sculpture de Claude Mongrain exploite d'abord un mode d'assemblage, une structure, où l'objet n'a d'importance qu'en fonction de la visibilité, de l'indépendance et du mode de relations des éléments qui le constituent. Sollicité très tôt par le matériau utilisé de façon fonctionnelle et sur lequel est pratiqué un minimum d'interventions, l'artiste se montre rapidement préoccupé, dans ses sculptures, par les problèmes de tension et d'équilibre. Ceux-ci seront développés dans des oeuvres qui sont surtout perçues comme des situations, selon l'appellation même de l'artiste, et qui ont une tendance inhérente au changement puisque toujours susceptibles d'être altérées sous l'effet de forces extérieures. Ainsi, si le point de départ de l'oeuvre n'est pas à proprement parler le matériau, le « produit fini » n'en est pas non plus le point d'arrivée.

En outre, si le hasard devient une composante non négligeable de ces sculptures, en ce que l'assem-

blage ne visant pas une simple démonstration, différentes organisations sont donc possibles à partir des mêmes éléments, la notion de temps par ailleurs s'avère importante; ne serait-ce que dans celui qu'il y a à mettre dans l'assimilation de la structure de l'oeuvre, comme c'est le cas dans *Construction: Gisant* (1979) où, de plus, l'aspect provisoire de l'objet est affirmé par son allure même, son rapport au lieu et le moment spécifique qu'elle représente et qui implique une relation nécessaire et particulière avec le spectateur. Faisant référence encore à un état originel imaginé à travers les matériaux rassemblés, fragments qui accusent leurs modifications et témoignent des états de la matière (dur, liquide), l'oeuvre en ce sens récusé tout hasard en affirmant par la dispersion des signes la présence active de l'artiste.

G.G.



## HENRY MOORE

Castleford, Yorkshire, Angleterre, 1898

### **Maquette for Reclining Figure**, 1957

bronze, édition de 9  
10 cm x 21,5 cm x 9 cm  
acquis en 1983

### **Upright Motive No. 5**, 1955-56

bronze, 4/7  
214 cm (hauteur)  
acquis en 1981  
dons du Dr Max Stern



À la suite de Rodin et Maillol, Henry Moore travailla à dégager la pratique de la sculpture des règles du naturalisme. Sa production se caractérise en effet par un intérêt constant porté aux qualités spécifiques du travail sculpté. En ce sens Moore doit être rapproché des sculpteurs qui, à l'instar de Brancusi, se sont appliqués à épurer cette discipline de tout caractère anecdotique. D'autres influences sont également décelables: le surréalisme, au niveau des rapprochements inattendus de formes librement figurées; la sculpture précolombienne, par certaines façon d'aborder le volume et de le positionner dans l'espace. Les matériaux employés par Moore sont variés: pierre, terre cuite, bois, marbre, argile, béton coulé, bronze, etc. La figure humaine domine cet oeuvre sous forme d'archétypes liés à l'histoire des formes et à l'organisation des sociétés: la figure étendue, la mère et l'enfant, la famille, le roi et la reine... L'exploration de ces thèmes donne lieu à des formulations plastiques dont le rapport à la figuration varie selon les époques. Dans l'ensemble, le degré d'abstraction de son travail semble s'être accru au cours des années. Cela ne va pas sans exception, dépendamment du contexte dans lequel la production de l'oeuvre s'inscrit: une *Madone à l'enfant* de 1943-1944, réalisée sur commande pour une église, constitue un retour vers une figuration plus traditionnelle, et ce après que l'artiste ait produit un corpus d'oeuvres strictement abstraites dans la seconde moitié des années trente.

*Upright Motive No. 5* fait partie d'une série de onze oeuvres des années 1955-1956. Celles-ci s'inspirent de maquettes de reliefs muraux réalisées l'année précédente, où l'accent est mis sur la verticalité d'un motif dont l'allure s'apparente à l'idée de totem. Ces onze oeuvres furent d'abord produites à échelle réduite. Cinq d'entre elles ont par la suite été agrandies, la hauteur de certaines dépassant les trois mètres. *Upright Motive No. 5* occupe donc une position intermédiaire. Son échelle en fait tout de même une oeuvre à caractère public susceptible d'occuper un environnement extérieur. Son aspect totémique comporte une certaine dimension religieuse bien que ne s'y rattache aucun rituel précis. La référence à la figure humaine est ici réduite à la seule verticalité de l'oeuvre, les proportions anatomiques y étant bousculées au profit d'un travail sur l'interaction des vides et des pleins. Ces préoccupations sont également évidentes dans *Maquette for Reclining Figure*. Il s'agit d'une oeuvre dont le thème apparaît très tôt chez Moore (1925-1926). Les premières versions, plus massives, révèlent une nette influence de la culture amérindienne, notamment de représentations sculptées du dieu maya Choc-Moa. L'interprétation qu'en donne Moore évolue progressivement vers une abstraction quasi totale du motif, dont il accentue les qualités plastiques grâce à des effets d'étirement, de distorsion et d'aplatissement des formes.

P.L.



## JEAN-PAUL MOUSSEAU

Montréal, Québec, 1927

### ***Bataille moyenâgeuse*, 1948**

gouache sur carton

70,7 cm x 100 cm

acquis en 1972

216

Parmi les artistes qui gravitent autour de Paul-Émile Borduas au cours des années quarante, Jean-Paul Mousseau se singularise par un esprit d'invention prolifique, une démarche originale et une disponibilité totale aux diverses manifestations de l'art. Des études au Collège Notre-Dame de Montréal, auprès, entre autres, du Frère Jérôme (1940-45), la rencontre de Borduas et les cours à l'École du Meuble (1945-46), le prédisposent à l'éclatement et aux exigences de la doctrine automatiste: cosignataire du manifeste *Refus global*, Mousseau prend part à toutes les expositions du groupe. Définissant lui-même l'artiste comme un chercheur visuel, il poursuit un cheminement exploratoire l'amenant à créer tant des affiches, des effets scéniques, des décors et des costumes de théâtre que des murales en céramique, en plastique armé, des objets-sculptures lumineux, des tableaux en fibre de verre et des bijoux, et ce, parallèlement à une production peinte et dessinée également variée (huiles, encres, pastels, gouaches). Expressionniste à ses débuts (1941-43), puis surréaliste (1944-46), sa pratique picturale se définit par la suite en une abstraction de formes et de couleurs régie par la seule impulsion gestuelle. Les années cinquante donnent lieu à une structuration de plus en plus rigide de la composition. L'apparition des bandes colorées subtilement modulées, leur organisation en schéma oblique, et

leur insertion dans des tableaux circulaires caractérisent la production subséquente. Tout au cours des années, Mousseau tente de démocratiser l'expression artistique en l'intégrant aux différentes sphères de l'activité humaine. Travaillant en collaboration avec des architectes et des ingénieurs, des techniciens et des scientifiques, il expérimente de nouveaux matériaux et met en forme des aménagements et des colorations en accord avec les progrès de la technologie et à l'image de la modernité.

Portant en elle tout le ferment de l'*épopée automatiste*, suivant le mot du poète Claude Gauvreau, *Bataille moyenâgeuse* (1948), illustre de manière éloquente l'apport particulier du plus jeune peintre à ce mouvement. Transmetteur à l'écoute des sensations immédiates, le geste se pose et se répète, investissant la surface d'une activité fébrile. Les tensions créées par les centaines de petites taches de couleur sont amplifiées, dédoublées par un réseau de traits incisifs, fines hachures typiques au graphisme resserré de Mousseau. Les tonalités de bleu-gris et de rouge, soulignées par les contrastes de noir et de blanc, sont plutôt réglées en un champ d'attaque virtuel de la matière que figées dans de stables champs colorés; elles s'établissent à l'avant-plan d'un lointain espace atmosphérique. J.B.



## SERGE MURPHY

Montréal, Québec, 1953

### **Paysage**, 1981

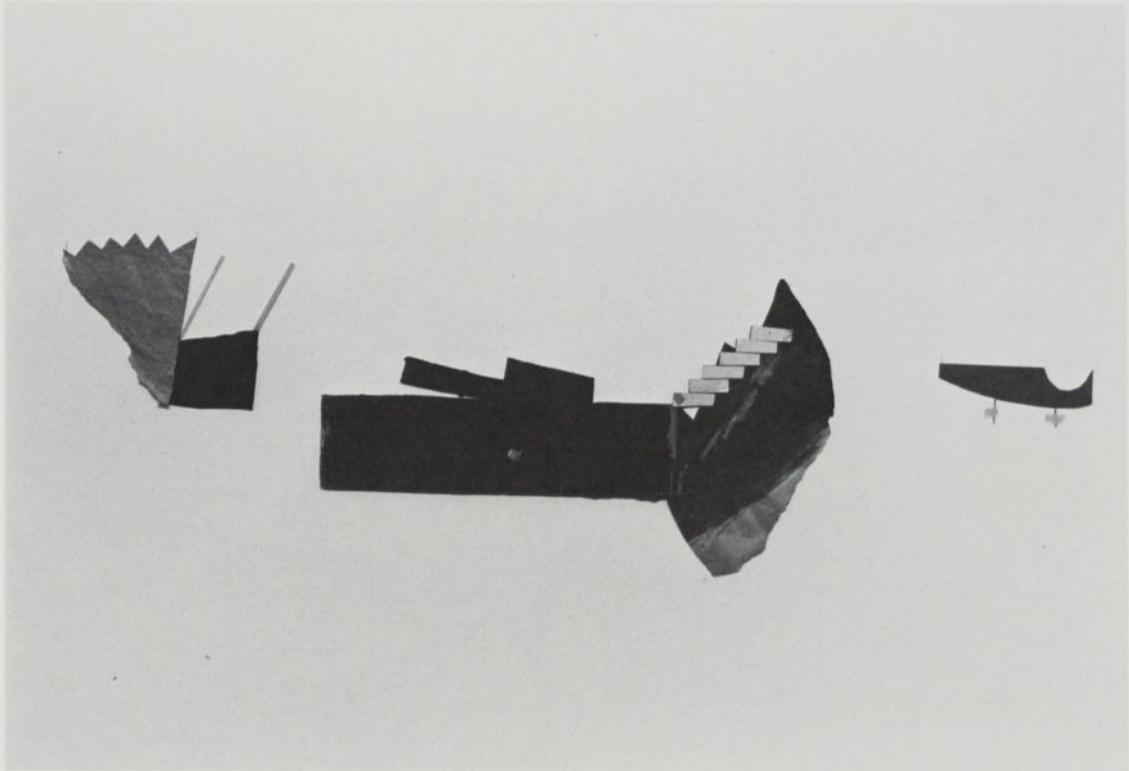
carton ondulé, papier d'emballage, acrylique, latex  
balsa, acétate et ruban-cache  
62 cm x 188 cm  
acquis en 1982

218

Caractérisés par la simplicité de la facture et son allure bricolée, les travaux de Serge Murphy exploitent une iconographie marquée par leur ingénuité et leur candeur. De plus, sous le mode de la miniaturisation qui est une constante de cette oeuvre, la fragilité de l'objet, son aspect en quelque sorte vulnérable et fugitif apparaissent comme une donnée fondamentale qui en induisent d'emblée le sens. Accueillant et généreux, cet art, par la façon qu'il a de rompre avec les cadres formels et esthétiques, par son goût de briser les conditionnements, de créer des structures parfaitement ouvertes et permissives, s'applique à subvertir les codes de perception trop bien établis, pour donner à voir plutôt le plus de divergences possibles en relation entre autres avec les mécanismes qui ont cours dans la peinture et dont l'oeuvre de Murphy par sa manière en constitue souvent un rappel.

Prenant la forme de collages, ces oeuvres incorporent une grande variété d'éléments dont le papier, le carton, le ruban gommé, les tiges de métal, le vinyle, le tissu, la photographie, etc. Si certains parmi ceux-ci subissent quelquefois des modifications que l'artiste a choisi de leur apporter, la plupart cependant

se présentent dans leur état brut, fragments et mémoires d'une réalité marquée par le quotidien et certains des gestes qui s'y déploient. *Paysages* (1981), faisant partie d'une série inspirée du même thème, présente des formes où les matériaux — et ici l'intégration du mur en fait partie —, le papier, le carton, une feuille d'acétate, entre autres, déchirés, découpés, s'agencent et s'assemblent à l'horizontale, de façon tripartite, de manière à ce que la partie centrale soit occupée par le motif sensiblement le plus important. Signes flottants, sauvages, séquences, parcelles de sens, fragments d'histoires personnelles, leur présence comme leur situation dans l'oeuvre a beaucoup à voir avec la poésie, l'intuition qui la régit, de même qu'elle ne renie en rien le rôle qu'a pu y tenir le hasard. Toutefois, ne serait-ce que dans l'unité des séries, un souci formel certain marque une majorité de ces oeuvres. «Constructions» intimistes, souvent imbues de l'histoire personnelle de l'artiste, ces travaux, sortes d'atmosphères, où l'art, le vécu, l'environnement se chevauchent l'un l'autre, proposent par leur totale liberté d'approche une multiplication des sens possibles. G.G.



## KENNETH NOLAND

Asheville, Caroline du Nord, É.-U., 1924

*Tipperary Blue*, 1971

acrylique sur toile

250 cm x 96 cm

acquis en 1981

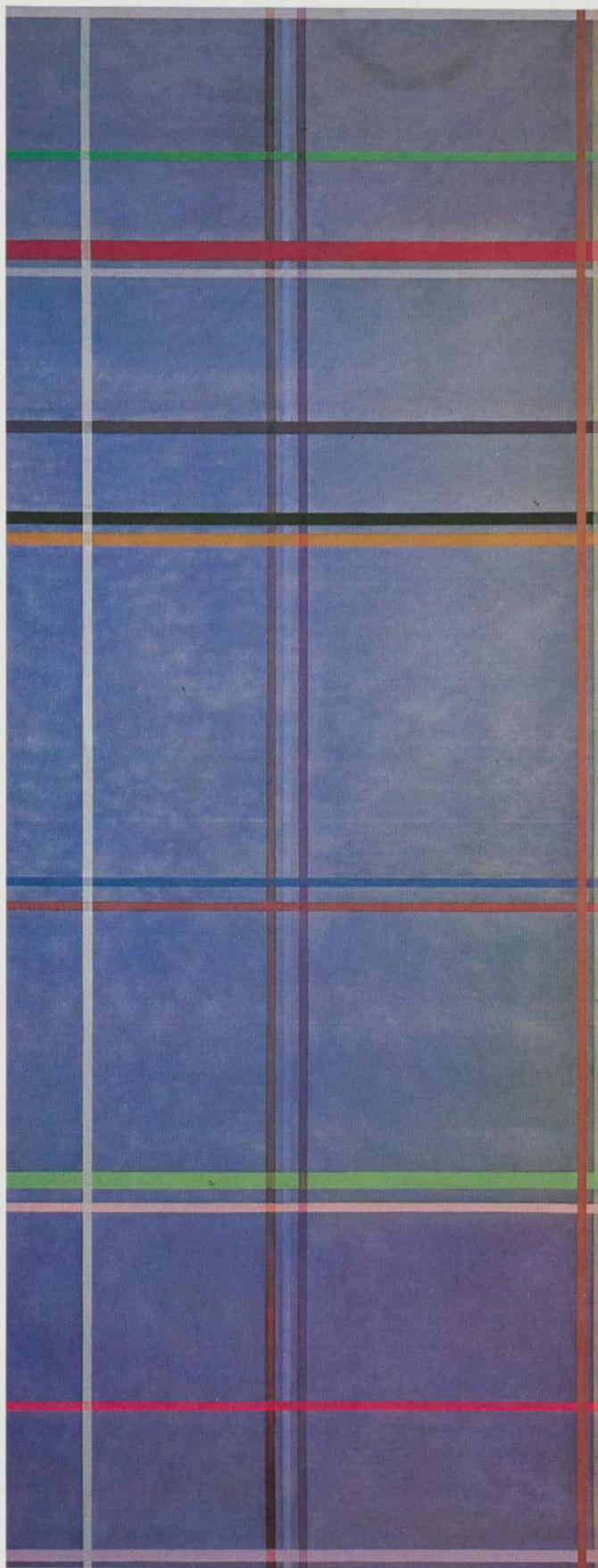
220

Kenneth Noland, un des principaux représentants de l'abstraction post-picturale, expérimente la couleur de façon continue dans les différentes phases de son oeuvre. Une utilisation nouvelle de la gamme chromatique s'apparente à toute une série de travaux de formes géométriques à partir du milieu des années quarante. Il varie les formats et les coupes de ses toiles et il utilise d'abord les tondos, les ellipses, les triangles et les losanges, tandis que dans les oeuvres postérieures, il se servira comme vocabulaire des motifs suivants: cercles concentriques, diamants, chevrons et bandes. La gestualité apparente dans les oeuvres de la fin des années cinquante et dans certaines oeuvres précédant la période des motifs à chevrons sera éliminée au profit de l'expressivité de la couleur. La forme en V des chevrons, plus délimitée et précise, lui sert de support pour accentuer la couleur. Ce motif adopte une forme excentrique et les variantes sont considérées comme des oeuvres de transition qui précèdent la série des bandes obliques et horizontales. À partir de 1966, Noland réduit volontairement le nombre des couleurs dans certaines oeuvres sans en diminuer l'intensité, et les bandes subissent tour à tour des changements; elles sont suspendues aux extrémités de la toile ou ne recouvrent pas toute la surface de la toile et se détachent sur un fond ou encore en bandes étroites et larges qui se superposent dans des formats horizontaux. Le champ pictural se nuance dès 1970 et préfigure les champs colorés des plaids des années suivantes. Certaines oeuvres de la période qui suit les plaids empruntent le vocabulaire des motifs utilisés plus tôt mais agencés dans des toiles de formes polygonales. Par ses

inventions chromatiques qui apparaissent comme un tout homogène, où la couleur et la toile font l'objet d'un découpage, Noland réaffirme un goût pour l'asymétrie et l'irrégularité.

La grille de *Tipperary Blue* suppose une approche spécifique de la couleur, les plans de couleurs se détachant sur un fond nuancé. La composition des plaids accentue la verticalité du plan de la toile. Noland crée d'autres possibilités à la surface par l'organisation des bandes de couleurs. Il travaille avec un système de bandes colorées qui s'entrecroisent. Une des premières oeuvres qui résultent de cette recherche est *Inner Green* (1969), proche de *Tipperary Blue* par la composition et le format. Le fond est traité comme une couleur et les bandes étroites ont un effet d'interrelation, c'est-à-dire qu'elles se coupent à angle droit sur ou sous la surface, et créent une multitude de rectangles et de carrés qui ont un effet d'involution. Cette correspondance projective, dont les mouvements d'absorption et d'expansion se multiplient, compose le tracé. De tels rythmes dans les horizontales et les verticales trouvent un équilibre absorbé par l'énergie du plan bleu. Il en résulte un rythme de la couleur qui bat et qui relie directement la peinture de Noland à celle de Mondrian. On pense ici à *New York City no 2* (1942), où Mondrian utilise les couleurs primaires tandis que Noland se différencie plutôt par un choix plus intuitif de la couleur. Par cette tendance à la peinture abstraite puriste, Noland peut être considéré comme l'un des successeurs du néo-plasticisme.

P.G.



## JULES OLITSKI

Gomel, Russie, 1922

**Radical Love**, 1972

acrylique sur toile

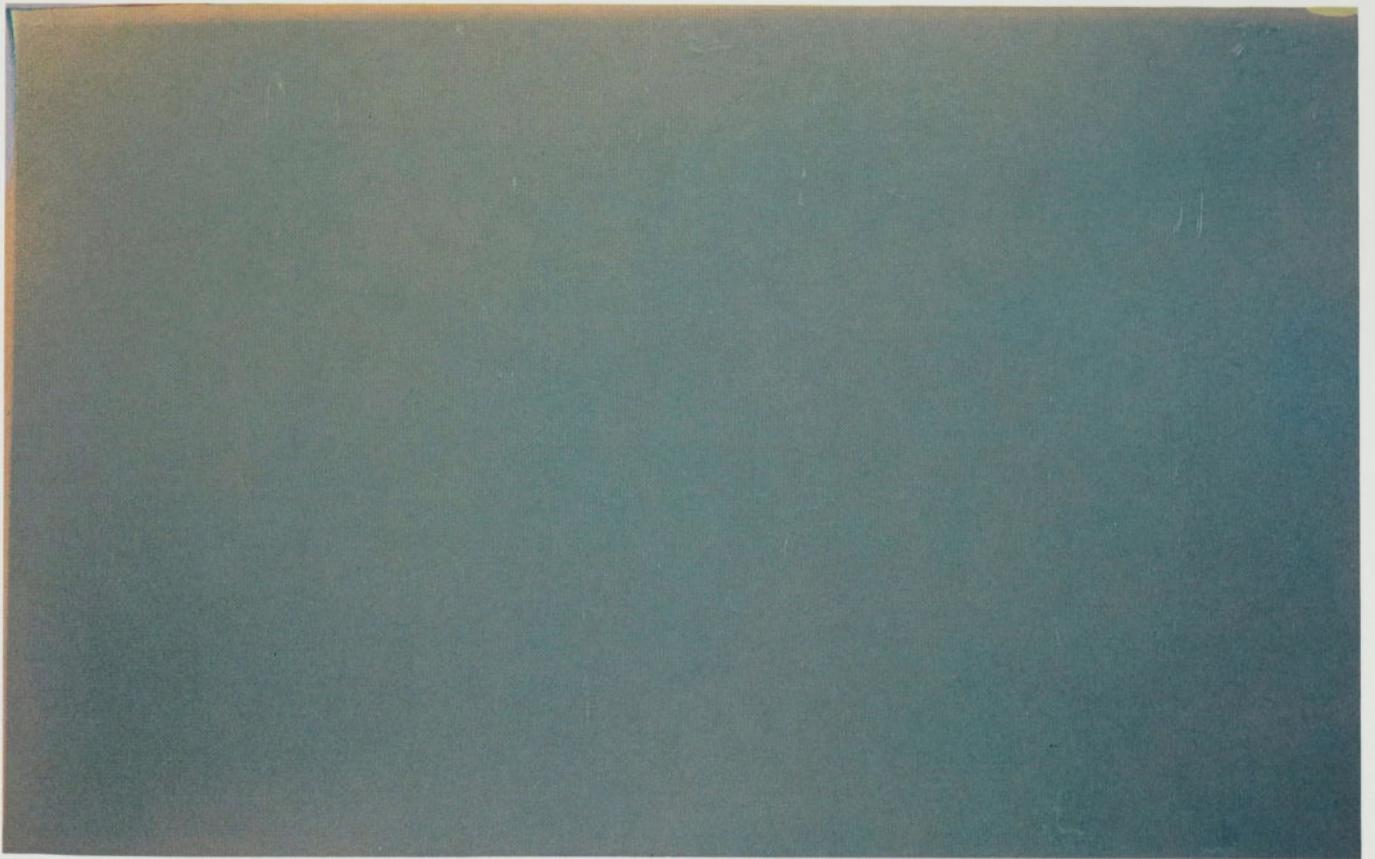
183 cm x 292 cm

acquis en 1977

L'abstraction post-picturale oppose une rigueur nouvelle au lyrisme de l'expressionnisme abstrait. Parallèlement aux artistes pop et issue d'un paradigme compétitif, une seconde génération émerge au début des années soixante. Leur art se caractérise par l'exploitation des divers éléments du tableau: toile, pigment, forme et dimension. La couleur joue un rôle prépondérant et confère à la toile une puissance nouvelle. Elle privilégie les effets de surface, réaffirmant ainsi la bidimensionnalité de la toile et refusant l'illusion perspectiviste. Jules Olitski se joint tardivement à ce mouvement en délaissant peu à peu les mécanismes de la composition pour s'intéresser aux aplats de couleur sur la toile. À partir de 1965, grâce à la technique de la pulvérisation de la couleur au pistolet puis à une technique mixte (teinture et pulvérisation), grâce enfin à une matière plus épaisse (gélatine), il obtient la densité de la couleur recherchée en estompant les formes à l'intérieur du tableau et en effaçant tout relief de matière. La surface de la toile est ainsi utilisée comme une voie pour la couleur et le tableau se définit dans son rapport à l'espace.

Projetées en fine brume et rehaussées de points ou de petites taches sur la surface, les nuances de couleur de *Radical Love* dissolvent les contours jusqu'aux limites de la toile et créent un effet atmosphérique. Le champ pictural homogène s'accompagne de traces appliquées au pinceau sur les bords du tableau en une étroite bande de couleurs. Celle-ci exploite les variations de transparence et d'opacité de la masse centrale et souligne en même temps la limite du tableau par une tonalité contrastante, mate et opaque. En renonçant à toute suggestion d'un espace qui n'est pas le sien propre, le tableau d'Olitski met en évidence son unité et révèle sa spécificité, volonté de situer la peinture sur le plan unique de la toile, par rapport à l'espace réel.

P.G.



## DENNIS OPPENHEIM

Mason City, Washington, É.-U., 1938

### **Two-Stage Transfer Drawing**, 1971

photographies, dessins et textes

76 cm x 111,7 cm

don de M. Roger Bellemare

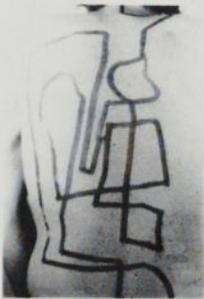
acquis en 1975

En regard des développements de l'art moderne, le travail de Dennis Oppenheim s'inscrit dans la lignée des pratiques qui, selon un esprit analogue à celui de Duchamp, mettent l'accent sur le processus de transformation inhérent à toute forme d'activité artistique. Par rapport aux lieux et temps de son émergence, la démarche d'Oppenheim représente une des formes originales de l'art conceptuel tel qu'il s'est défini aux États-Unis et en Europe dans la seconde moitié des années soixante. Au produit achevé, défini par ses seules caractéristiques formelles, Oppenheim préfère un travail de sensibilisation à l'égard des énergies mises en oeuvre dans le déroulement même de l'activité artistique. Cette préoccupation s'est manifestée sous différentes formes: «earthworks», art corporel enregistré sur films, vidéos ou photographies, installations. Dans le cas des «earthworks», il peut s'agir de la transposition d'informations topographiques d'un lieu à un autre (tel l'agrandissement puis la relocalisation, par le biais de copeaux d'aluminium, des lignes de contour d'une montagne sur un marécage avoisinant: *New Haven Project*, 1969) ou du déplacement, dans un cadre défini, de matériel chargé de significations socio-politiques (transport, du rez-de-chaussée au seizième étage, de quatre tonnes de papier tirées du parquet de la bourse newyorkaise: *Removal Transplant: New York Stock Exchange*,

1969). Les oeuvres relevant de l'art corporel mettent quant à elles l'artiste en relation avec le milieu naturel (*Leafed Hand*, 1970) ou avec divers personnages réels ou fabriqués, liés ou non à l'artiste, et au travers desquels celui-ci fait passer une partie de son identité.

*Two-Stage Transfer Drawing* décrit la transmission d'une information (le tracé d'une ligne) du corps du fils d'Oppenheim à celui de l'artiste et vice versa. La partie gauche de l'oeuvre illustre l'action du fils passant un crayon sur le dos de l'artiste qui reproduit le mouvement sur une feuille de papier. Le dessin ainsi réalisé est exposé tel quel, accompagné de photos représentant le transfert et son résultat sur le dos d'Oppenheim. L'action inverse (du père au fils) occupe la moitié droite de l'oeuvre selon la même disposition. Oppenheim explique la différence obtenue dans chaque cas entre les deux dessins (sur le dos et sur le papier) «par le retardement sensoriel ou la désorientation qui sont comme des composantes activées pendant ce processus». Par l'action illustrée à gauche, le fils prend contact avec un état futur du fait qu'il s'exprime à travers un corps plus âgé auquel il est apparenté. De la même façon, l'action représentée à droite constitue un retour de l'artiste vers un état passé.

P.L.



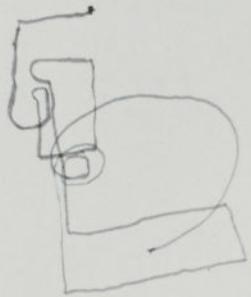
REPRODUCED FROM THE ARTS AND CRAFTS MUSEUM, NEW YORK. PHOTOGRAPH BY DENNIS OPPENHEIM.

DENNIS OPPENHEIM  
Erik Oppenheim



Erik Oppenheim

Denise Oppenheim 71.



REPRODUCED FROM THE ARTS AND CRAFTS MUSEUM, NEW YORK. PHOTOGRAPH BY DENNIS OPPENHEIM.

## GIULIO PAOLINI

Gênes, Italie, 1940

### *L'origine della pittura*, 1983

châssis en bois, toiles montées sur châssis,  
moulage en plâtre sur base en bois  
peint, peinture phosphorescente  
240 cm x 390 cm x 100 cm  
acquis en 1983

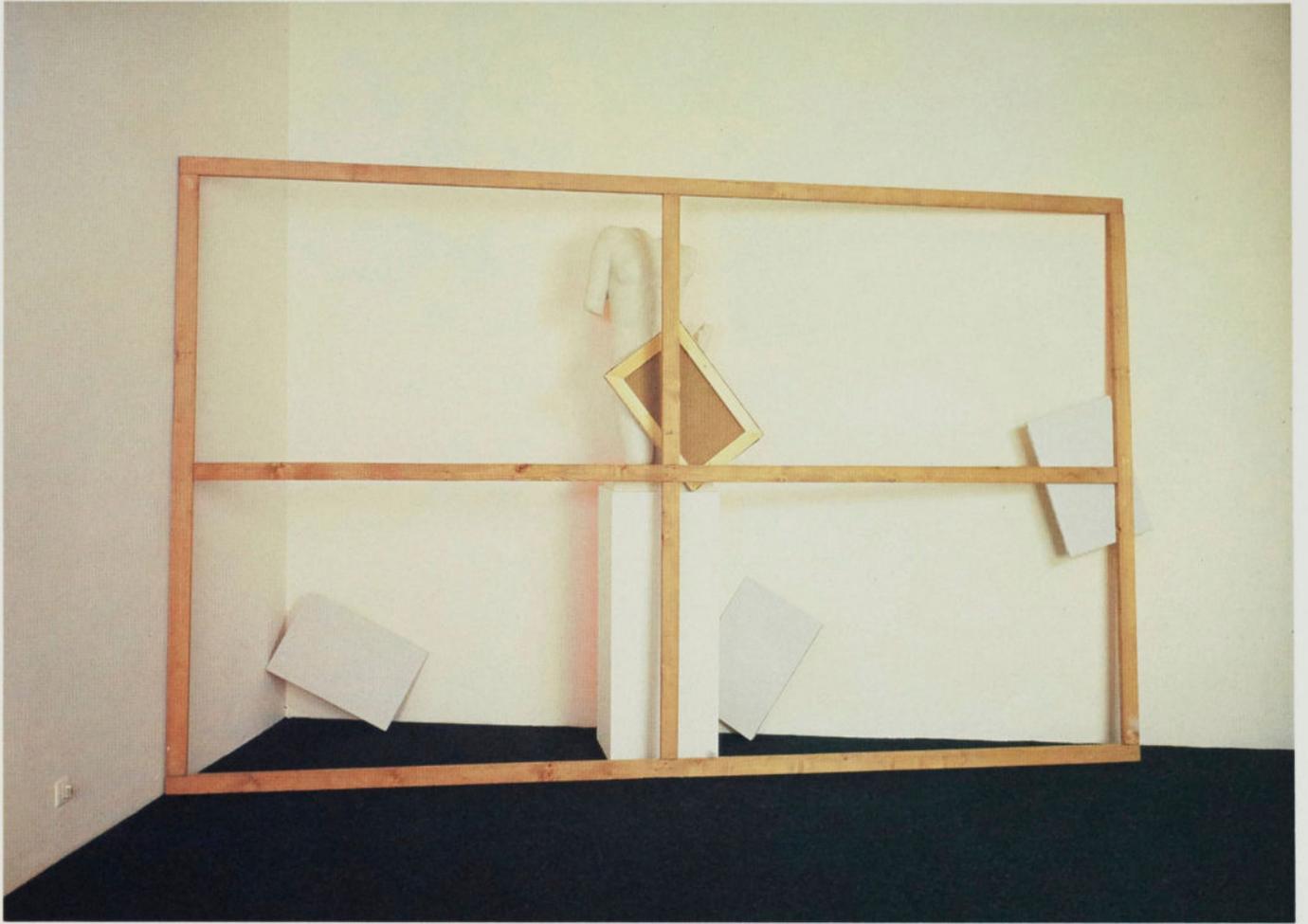
226

La démarche de Giulio Paolini se développe sur plusieurs registres. Elle est à la fois poétique et rigoureuse, sensible et hermétique. Sa dimension analytique, bien qu'essentiellement dirigée vers la pratique de l'art, demeure vaste et globale. Elle fait intervenir le champ artistique dans toute sa complexité par la prise en considération de ses composantes matérielles, sociales et historiques. L'esprit classique, tel qu'il s'est défini à travers certains mythes et mises en forme plastiques, y occupe une place prépondérante: présence de moulages antiques, intégration de personnages mythiques, références à Ingres, aux schémas perspectifs élaborés durant la Renaissance... L'inclusion de fragments extraits de l'histoire de l'art et de la culture occidentale tend à souligner l'importance de la mémoire et du facteur temps au niveau des processus de création et de perception. L'oeuvre s'approprie et reformule ce qui normalement en détermine la lecture — à savoir certains schèmes ou motifs culturels dont la récurrence, au niveau mnémonique, est à la base de nos habitudes de vision. Ce processus s'accompagne parfois de références à la production passée de l'artiste, laquelle est réutilisée dans le contexte d'une nouvelle oeuvre. L'artiste intervient de la sorte au niveau du déroulement chronologique à l'intérieur duquel sa production s'inscrit. Il en bou-

leverse la linéarité par cette relocalisation d'une oeuvre antérieure légèrement modifiée, celle-ci devenant alors le nouveau point de convergence de son travail.

*L'origine della pittura* est une réflexion sur la peinture, son essence, ses conventions. L'oeuvre se développe dans l'espace en une sorte de mise en scène des éléments constitutifs du travail peint. Paradoxalement, la couleur (un rouge violet) semble ici présente à la seule fin de se dérober au regard. Paolini en a limité l'application aux parties non frontales du châssis, du socle, du moulage et de la toile qui s'y appuie. Devant l'oeuvre, cette couleur n'est visible qu'au niveau de l'atmosphère colorée créée par l'action de la lumière sur les zones peintes. Au spectateur franchissant l'enceinte délimitée par le châssis, la couleur apparaît alors dans toute sa matérialité tandis que l'illusion s'estompe. Plus qu'une énumération des composantes de la peinture, *L'origine della pittura* constitue l'exposition d'une contradiction essentielle à l'efficacité du travail peint: l'expérience esthétique ne peut se développer qu'au détriment d'une conception purement matérialiste de la peinture.

P.L.



## ALFRED PELLAN

Québec, Québec, 1906

**Mascarade**, 1942

huile sur toile

130,2 cm x 162,1 cm

acquis en 1976

228

Durant son séjour de quatorze ans à Paris, de 1926 à 1940, Alfred Pellan avait eu l'occasion de se familiariser avec les mouvements d'avant-garde qui se sont succédés en Europe dans la première moitié du XXe siècle. Dans l'importante exposition que lui consacre le Musée du Québec pour souligner son retour, les tableaux de cette période témoignent de l'influence marquante qu'ont eue sur lui le cubisme et le surréalisme. Ayant côtoyé les peintres Picasso, Miro, Léger et Ernst, Pellan a assimilé leur langage pictural tout en se gardant une certaine latitude créatrice qui le conduit vers une articulation personnelle du tableau. Maître de la couleur et du dessin, Pellan s'est également enrichi des leçons de Matisse et donne à voir des tableaux où règne la magie de la vision.

Exécuté en 1942, peu de temps après son installation à Montréal, *Mascarade* illustre l'enseignement qu'a retenu Pellan du cubisme synthétique. Par l'équilibre de sa composition et la présentation

frontale des personnages, *Mascarade* rappelle formellement *les Trois Musiciens* (1921) de Picasso. Des formes simples aux contours géométriques acquièrent une vie nouvelle et se métamorphosent en trois ou quatre personnages burlesques. À la limite de la représentation figurative, les motifs abstraits peuvent être perçus comme faisant partie du décor, des masques et des costumes. De ce groupe de saltimbanques à peine reconnaissable, se dégage une atmosphère de théâtralité et de fête. Des plans de couleurs rouge et bleu se partagent la surface de la toile créant ainsi un espace illusionniste où se rencontrent le réalisme et le motif décoratif, le vide et le plein, la courbe et l'angle, la transparence et l'opacité. Malgré son sujet fantaisiste et le dynamisme de ses plans colorés juxtaposés, *Mascarade* conserve un certain classicisme par la rigueur et l'équilibre parfait de sa composition.

S.L.



## PABLO PICASSO

Malaga, Espagne, 1881-1973, Mougins, France

### *L'homme au chien*, 1914

aquatinte et eau-forte, édit. 50, block 28, geiser 39/III

28 cm x 22 cm

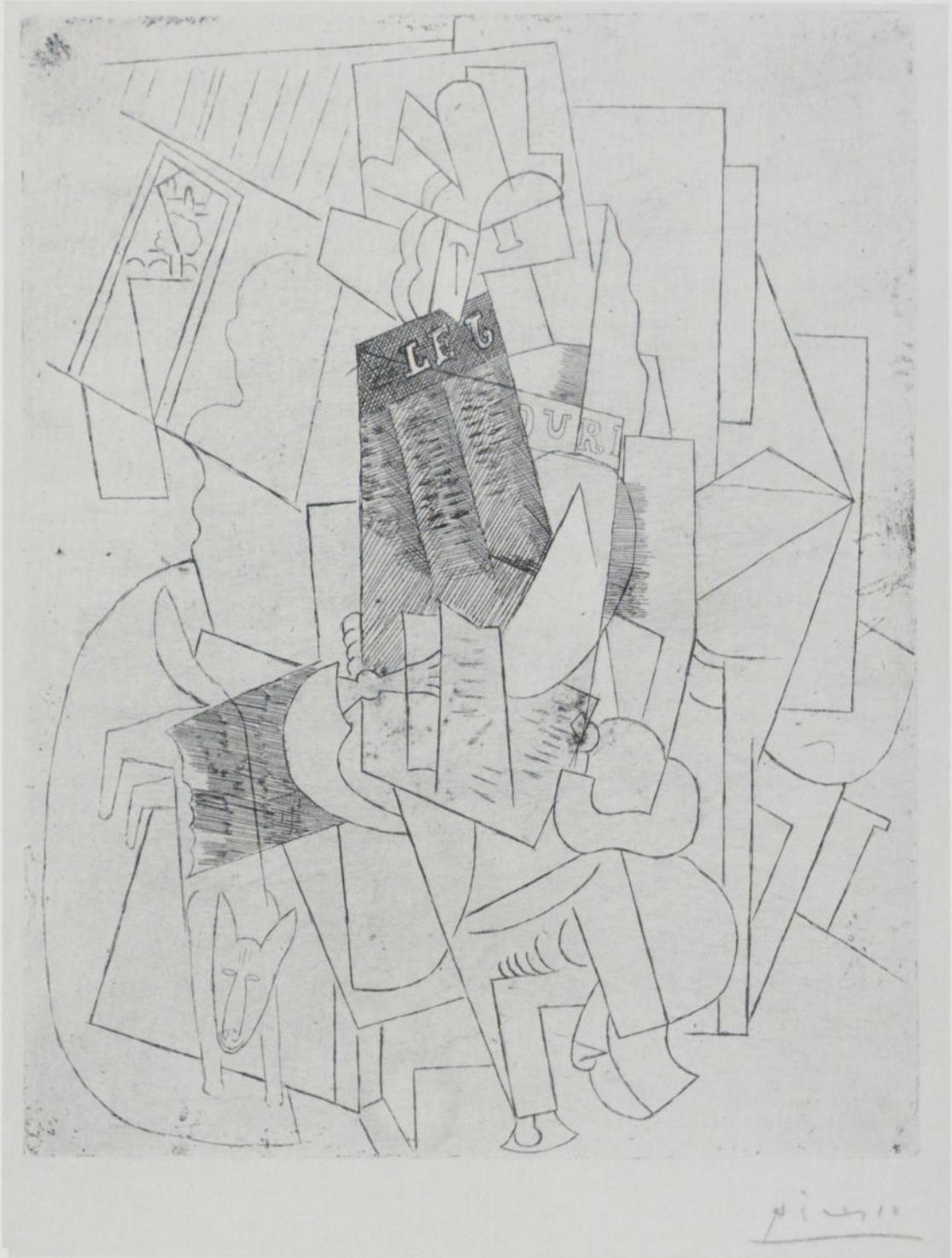
acquis en 1977

De la longue carrière de Pablo Picasso, on retient surtout les années décisives durant lesquelles il s'affirme en tant que principal instigateur et figure dominante du mouvement cubiste. On s'entend généralement pour situer les origines du cubisme à l'année 1907, époque où Picasso peignit *Les Demoiselles d'Avignon*. De 1908 à 1914, année où la déclaration de la guerre provoque la dispersion du milieu artistique parisien, les développements de l'esthétique cubiste se posent comme une suite de transformations apportées à l'espace pictural et au statut même de l'oeuvre peinte. S'inspirant du travail de Cézanne quant à la nécessité de structurer l'oeuvre à partir de formes géométriques simples, Picasso déconstruit l'espace perspectif hérité de la Renaissance en une multitude de plans imbriqués dont l'agencement sous-entend l'adoption de points de vue multiples présentés sur la toile de façon simultanée. Les techniques du collage et des papiers collés, apparues autour de 1911-1912, ainsi que l'inclusion, à partir de 1910, de lettres et de chiffres réalisés au pochoir, entraînent quant à elles une remise en question des valeurs traditionnelles de la peinture conçue comme pratique liée à la notion de savoir-faire et à la recherche d'une certaine beauté plastique. Cette présence d'éléments étrangers à la peinture (sable, papiers imprimés de motifs variés,

papier journal...) confèrent à l'oeuvre une matérialité accrue doublée d'un pouvoir expressif neuf.

*L'homme au chien* se situe donc au point d'aboutissement d'une période particulièrement féconde en expérimentations formelles. Quelques éléments sont ici reconnaissables: un chien, un homme portant un chapeau, un journal, quelques lettres qu'on suppose tirées du titre de ce dernier. Il s'agit d'éléments caractéristiques de l'iconographie cubiste, laquelle se compose principalement d'objets liés au quotidien de l'artiste. La plupart d'entre eux sont fragmentés, représentés de façon partielle ou selon plusieurs points de vue. Malgré le processus d'abstraction dont l'oeuvre relève, Picasso maintient un lien avec le monde des objets, lien par ailleurs davantage présent ici que dans certaines oeuvres des années 1910-1912. Le cubisme s'est toujours refusé à l'abstraction complète du motif, travaillant plutôt à l'établissement d'un nouveau type de formulation du réel. L'inclusion de lettres doit être comprise dans cette perspective. Celles-ci constituent l'intrusion d'une réalité dont l'adaptation au vocabulaire plastique n'exige aucun recours illusionniste. Il s'agit de la représentation d'un motif bidimensionnel sur une surface qui est elle-même plane et dont les qualités spécifiques se trouvent du même coup soulignées.

P.L.



## LÉOPOLD PLOTEK

Moscou, U.R.S.S., 1948

*Song of the Shirt*, 1980

huile sur toile

225 cm x 180 cm

acquis en 1982

Établi à Montréal depuis 1960, Léopold Plotek fit ses études en arts visuels à l'Université Sir George Williams (1967-70) puis à la Slade School of Fine Arts de Londres (1971). Ses premières oeuvres picturales (1971-72) témoignent de préoccupations à l'égard du support comme élément signifiant. Ainsi Plotek abandonne le châssis et travaille sur la toile non tendue. Les conventions du format sont par ailleurs questionnées par l'utilisation de canevas aux contours irréguliers. La toile fait l'objet de diverses manipulations (découpage, pliage) qui à leur tour déterminent la structure interne de l'oeuvre. La couleur constitue également un élément important de son travail. Il utilise d'abord de la peinture à l'émail, médium qu'il délaisse bientôt au profit de la peinture pour automobile dont les qualités assurent une présence accrue de la couleur. Il opte finalement pour la peinture à l'huile, qu'il applique en plusieurs couches successives afin d'obtenir l'intensité désirée. Ce travail à l'huile est accompagné d'un retour vers des formats plus réguliers (1975) et, à partir de 1979, de la réapparition de la toile tendue sur châssis. Parallèlement, l'artiste investit son tra-

vail de motifs référentiels liés notamment à l'histoire et à l'architecture.

*Song of the Shirt* relève de cette dernière période. La surface de la toile est formée par la juxtaposition de deux zones colorées dont l'une est uniformément blanche. Le reste de la surface décrit un espace dont l'arrière-plan, constitué d'un champ de couleur rouge posé en aplat, est ponctué par la présence de trois formes aux contours irréguliers. Mi-culturelles et mi-anthropomorphiques, ces formes travaillent le plan de la toile en y inscrivant des éléments dont la nature exige l'intervention, au niveau de la perception, d'une certaine réalité mnémonique: leur répartition sous-entend le maintien partiel de valeurs figuratives (le bas de la toile est plus densément occupé) sans toutefois qu'elles se donnent à lire comme figures ou symboles. Étroitement liées aux composantes de l'oeuvre (plans, couleurs), elles interfèrent avec celles-ci dans la constitution d'un espace ambigu, que le regard est invité à constamment redéfinir.

P.L.



## ANNE & PATRICK POIRIER

Anne Poirier, Marseille, France, 1942

Patrick Poirier, Nantes, France, 1942

### **Le temple aux cent colonnes**, 1980

construction en plâtre sur base de bois

40 cm x 300 cm x 300 cm

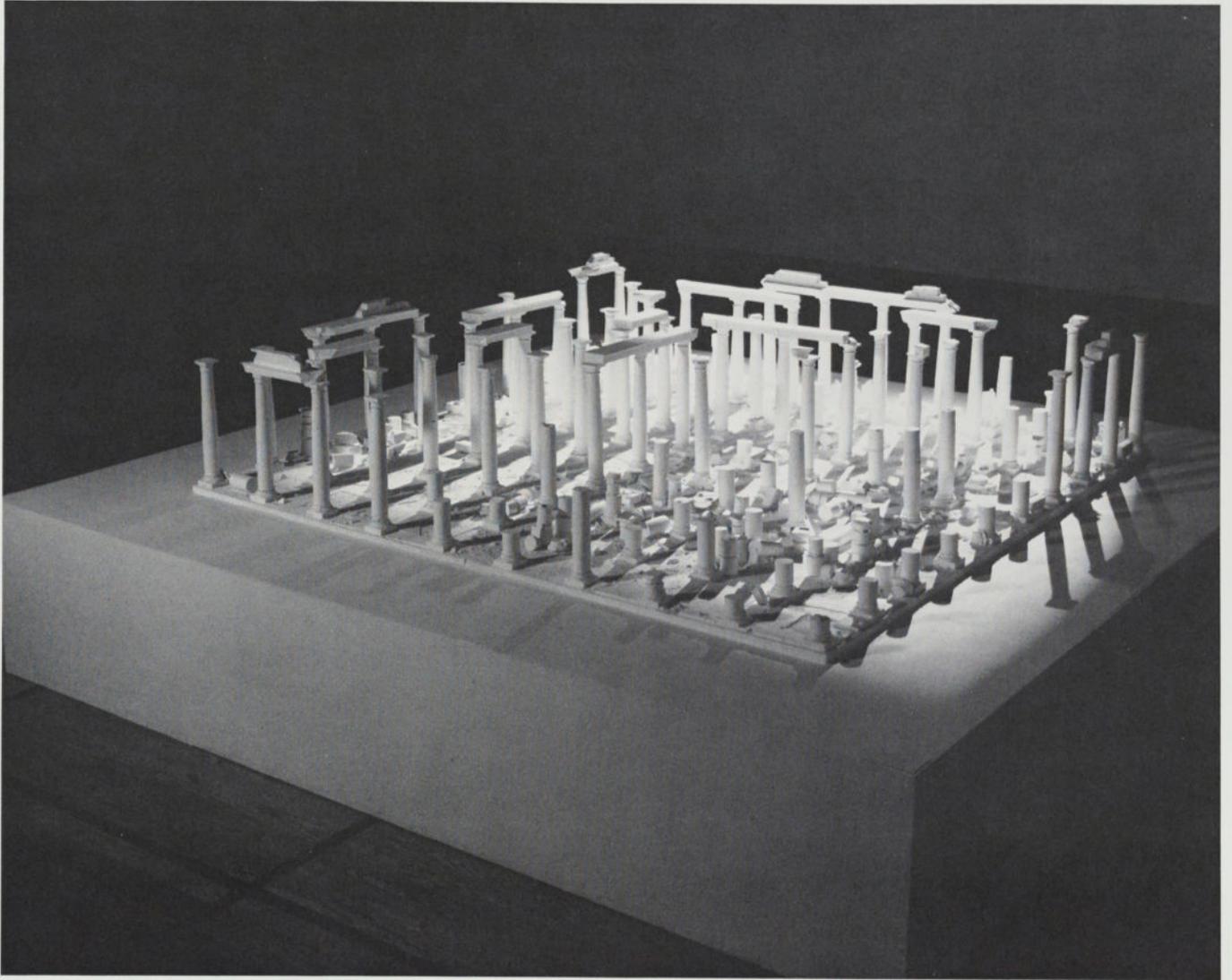
détails

acquis en 1982

Anne et Patrick Poirier créent des environnements qui reproduisent des archétypes architecturaux dans les constructions miniaturisées de sites perdus ou imaginaires. Entre la réalité et la fiction, ces deux sculpteurs, architectes et archéologues, alimentent nos rêves de mythes oubliés par la recherche de traces, la reconstitution de sites ou de vestiges, la topographie et l'écriture. Leurs travaux s'élaborent par la combinaison d'herbiers, de dessins, de photographies, d'écriteaux, d'empreintes et de maquettes. Un passé imaginaire est fabriqué à partir de recherches entreprises sur le terrain et dans la littérature, ou encore à partir de leurs propres inventions et de leurs utopies et il nous apparaît comme la résultante du cumul des temps et de l'exploration de la mémoire. De la Villa Médicis, en 1971, aux travaux effectués récemment concernant Jupiter et les géants, les artistes nous transportent ailleurs dans un monde utopique de lieux imaginaires. Archéologies réelles ou fictives, ces reconstitutions puisent à même un passé collectif les assises de leur temporalité. Le présent y intègre ses propres utopies. Exigence d'une quête dans le monde fabuleux des ruines de l'histoire, ces retours aux archétypes sont le reflet d'une fascination et d'une volonté constantes de reconstruction du passé.

Ce passé mis au présent s'élabore en faisant revivre des constructions vétustes par la reconstitution miniaturisée. *Le Temple aux cent colonnes*, fait partie

d'une série intitulée *Les Archétypes perdus*, extraits de la Villa Adriana. La maquette permet une vision globale des ruines et une lecture inusitée de la trace d'un vécu. L'expérience de l'installation se transforme ici en une perception prioritairement visuelle d'un objet. En circulant autour de l'oeuvre, le spectateur découvre peu à peu l'harmonie de la composition et le jeu de volumes irréguliers, et cette unité d'ensemble s'allie à la neutralité du blanc, symbole, selon Anne et Patrick Poirier du rationnel. La blancheur de la matière (à l'inverse de la Domus Aurea) confère à l'oeuvre une allure de reconstitution réelle et une pureté particulière. Par contre, le choix du plâtre s'oppose à la qualité du marbre antique. Pesant et légèreté se confondent ainsi dans une réalité tridimensionnelle. L'architectonie des volumes et de la matière rappelle les formes initiales du temple et donne à l'oeuvre un caractère logique. À la recherche du temple idéal, «hantise des architectes», les Poirier se basent sur la rationalité et visent la perfection dans la réalisation de formes pures. Ils se réfèrent aux écrits d'archives pour réaliser cette utopie dans leurs propres manuscrits et dans leurs installations. Témoin du passé, leur oeuvre fictive ou réelle ouvre la voie à l'ambiguïté. Elle investit le passé de rêves et de potentialités nouvelles. Ruines virtuelles, anticipation de l'avenir. P.G.



## LARRY POONS

Tokyo, Japon, 1937

**Street Singer**, 1970

acrylique sur toile

160 cm x 236 cm

acquis en 1975

L'apprentissage des méthodes de composition aléatoire auprès de John Cage influence considérablement, à ses débuts, la peinture de Larry Poons. Il essaie dans ses premières oeuvres de transposer les structures musicales sous forme visuelle. À partir de 1968, il délaisse les schémas prédéterminés («dots») et se préoccupe davantage de la couleur (champs colorés) par une intervention plus personnelle à la surface même de la toile. Il emprunte à Jules Olitski la façon d'appliquer la peinture par couches superposées et le processus d'accentuation de la toile. Au début des années soixante-dix, parmi l'échantillonnage de jeunes artistes oeuvrant dans le «color field», Larry Poons exerce certainement une attraction non dépourvue d'originalité par son inspiration d'ordre géologique mais abstraite.

Dans *Street Singer*, réalisé en 1970, la couleur versée directement sur la toile se répand et se mêle sur la surface de la toile et devient une épaisse matière incrustée, construite couche par couche en une infinité de reliefs. Poons recouvre presque toute la sur-

face de la toile et propose une répartition régulière des masses qu'il organise; la masse orangée semble la plus importante et crée un centre d'intérêt. Les champs colorés glissent les uns sur les autres et entraînent des passages rugueux que définit la structure de la composition. Il en découle une sorte d'illusionnisme suggéré par l'apparition de formes organiques dans un équilibre statique. L'effet atmosphérique cède la place à l'effet géologique. Incrustations colorées, masse inerte et mate qui semble marquée par une animation latente. L'interaction des couleurs, les craquelures et les marques sinueuses, sorte de torrent de matière, préservent néanmoins des espaces restreints de toile crue. Cette densité de la matière est voulue dans l'oeuvre de Poons, afin que les couleurs puissent se mélanger au maximum. Conséquemment, la peinture devient surchargée à l'excès mais l'artiste refuse l'interprétation naturaliste en opposant à la dispersion, la saturation de la couleur comme pour refuser les limites du tableau.

P.G.



## LIUBOV POPOVA

Moscou, Russie, 1889-1924

**Sans titre**, 1921

linogravure

33 cm x 24,5 cm

acquis en 1980

Marquée par l'expérience cubo-futuriste lors de son séjour à Paris en 1913, l'oeuvre de Liubov Popova est étroitement liée jusqu'en 1915 à cette double allégeance. Associée au groupe «Supremus» de Malevitch, Popova participe aux expositions du «Vallet de carreau» où elle expose ses premières toiles architectoniques basées sur l'interaction active des plans, à la recherche d'un point focal dans le contexte d'une nouvelle conception de l'espace pictural. Fidèle à ses concepts de base sur les formes et l'espace, elle participe à toutes les manifestations importantes de l'avant-garde russe et elle multiplie ses activités créatrices à partir de 1917 afin de mieux exprimer ses principes. À la peinture succèdent un certain nombre d'expérience dans le domaine du design, de l'affiche publicitaire, de l'illustration et enfin du théâtre, où l'artiste excelle à partir de 1921 lorsqu'elle crée les costumes et le décor pour le *Cocu magnifique*, monté par Meyerhold l'année suivante. Elle y traduit une conception nouvelle du décor scénique par l'utilisation de la scène à niveaux multiples, ce qui incita fortement les constructivistes à s'intéresser activement au théâtre.

Parmi les conceptions architectoniques de Popova, *Sans titre*, gravure sur linoléum réalisée en 1921, se

réfère à certaines oeuvres produites à partir de 1917. On connaît une gouache sur papier de 1917-19 et un dessin de 1921 qui sont des études préparatoires pour cette linogravure. Par la subtile combinaison des formes et de l'espace, par l'austérité de l'organisation et des plans axiaux, Popova poursuit, à l'exemple de Tatlin et de Rodchenko, le concept d'une oeuvre constructiviste. L'oeuvre sur papier traduit une volonté de superposer les plans et de créer des structures contrastantes accentuées et souvent trapézoïdales dues à la disposition des lignes diagonales. La conception picturale de cette oeuvre est constituée d'une succession de plans colorés projetés librement de bas en haut et suspendus en même temps dans le vide. L'expressivité des masses de couleurs contrastées a un effet de rythme et de mouvement qui sera de plus en plus évident dans les dernières oeuvres de Popova. Influencée par le suprématisme d'une façon très personnelle, elle structure l'espace pictural dans un agencement dynamique de la forme et de la couleur. Malgré son adhésion au Productivisme en 1921, elle continue d'exercer son métier de peintre jusqu'à sa mort survenue prématurément.

P.G.



## ROLAND POULIN

Saint-Thomas, Ontario, 1940

***Ombres portées***, 1981

ciment alumineux

42,5 cm x 133 cm x 333 cm

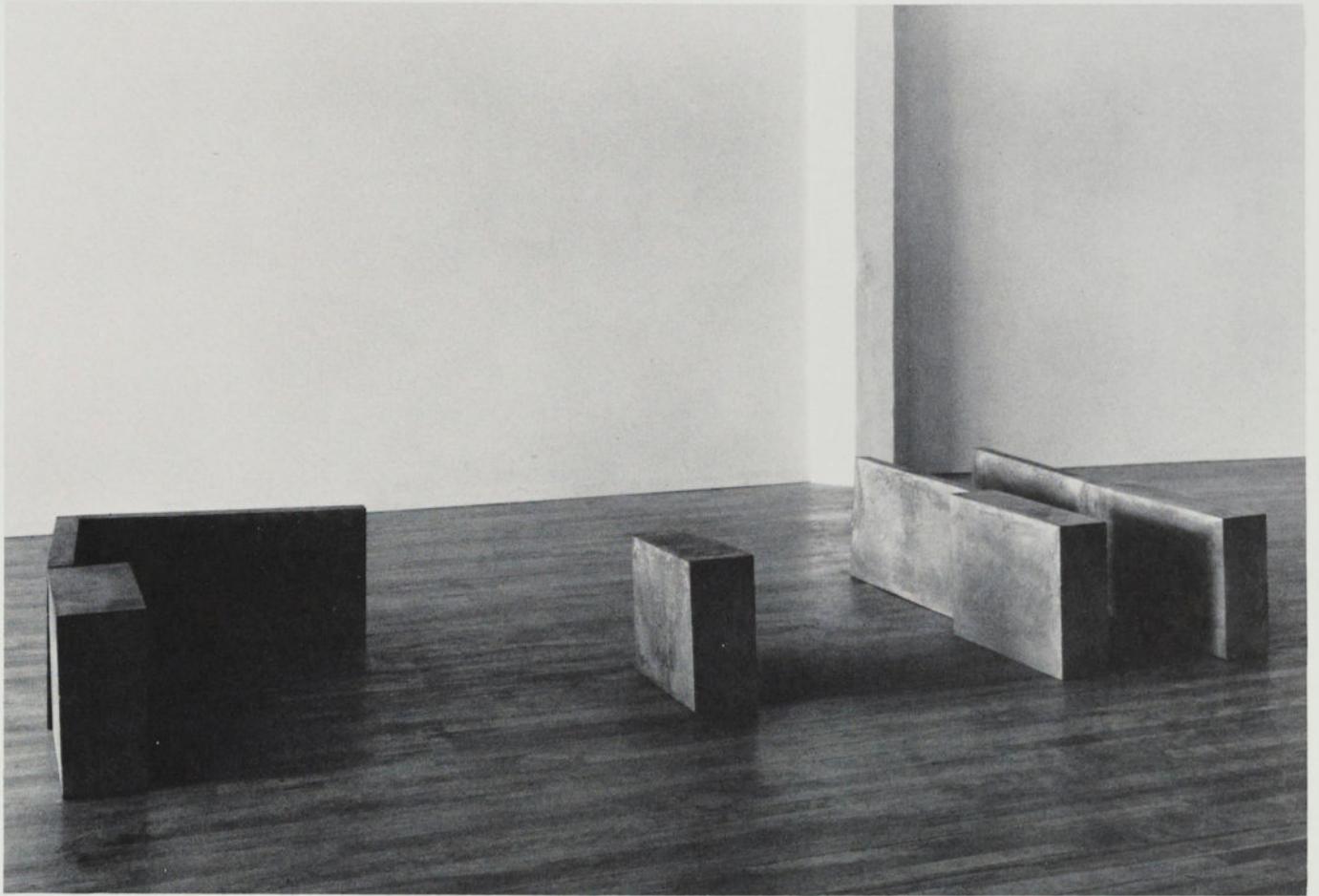
acquis en 1982

Tout d'abord tourné vers la peinture, Roland Poulin étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal, de 1964 à 1969. Ses tableaux en relief assurent la transition vers des oeuvres sculpturales. En octobre 1971, le Musée d'art contemporain de Montréal lui accorde une exposition qui vient marquer la fin d'un premier parcours et la naissance d'un sculpteur: «Structure immatérielle. Rayons lasers et faisceaux lumineux». À partir de 1972-73, un tournant déterminant s'amorce dans son oeuvre, alors que la «structure immatérielle» devient solide, à l'échelle humaine, pesant sur le sol, placée à l'horizontale. La sculpture est faite de plaques de verre, de contre-plaqué, de treillis métalliques, de glaise, de poutres de bois et, depuis 1980, de béton alumineux. Roland Poulin fait appel à des figures élémentaires: le triangle, le carré, le rectangle... Il explore avec rigueur et subtilité les notions de matière et de vide, leur rapport à la lumière et à l'espace, et tient compte du temps d'intimité du spectateur avec l'oeuvre, s'attachant à multiplier les points de vue. Roland Poulin, dans la foulée des sculpteurs minimalistes des années soixante, achève de reporter l'attention du spectateur sur ce qui est objectivement visible et présent: l'extérieur, les surfaces. Il s'opère alors un déplacement vers le corps du

spectateur, ramené à ses sensations, à sa propre expérience face à l'oeuvre. Rodin déjà, puis Brancusi, sont deux figures maîtresses de ce bouleversement graduel d'une conception de la sculpture perçue comme métaphore de la vie organique, voire du corps humain, comme si un «intérieur» animait ses formes. Roland Poulin, cependant, se distingue en tous points des minimalistes: tandis que ceux-ci ont un rapport purement conceptuel avec le matériau, il y a chez Poulin tout un travail de manipulation, d'exploration de ce matériau, délicatement parsemé d'accidents et de variations de la forme qui, par une mise en scène élaborée, essaie de surprendre nos a priori perceptifs.

*Ombres portées*, 1980-81, est une oeuvre charnière dans l'évolution de Roland Poulin. Elle marque le passage à une sculpture fragmentée qui vient enrichir un discours jamais clos, multiple, offrant une matérialité au vide, qui se trouve transformé en un champ quasi magnétique. Enfin, cette oeuvre, tout en constituant la somme de ses recherches passées, inaugure chez cet artiste l'utilisation de l'ombre, devenue signe, et confirme l'originalité de sa démarche et son universalité.

C.L.



## MARK PRENT

Montréal, Québec, 1947

### *Horsewoman*, 1975

techniques mixtes, résine de polyester  
et fibre de verre

244 cm x 122 cm x 76,5 cm

acquis en 1979

Depuis 1970, date qui a marqué la première exposition canadienne de cet artiste, l'oeuvre de Mark Prent continue de provoquer la controverse. Tant en Amérique qu'en Europe, et en particulier en Allemagne de l'Ouest où l'artiste fut boursier, en 1975, du prestigieux Berliner Kunslerprogramme, cet oeuvre singulier s'est surtout fait remarquer par la violence extrême, la puissance et la vitalité de ses représentations.

Utilisant, depuis 1972, son propre corps et son visage comme points de départ dans l'élaboration de ses oeuvres, l'artiste présente des personnages vulnérables, le plus souvent déshumanisés, sans dignité, ni conscience propre. Réduits à de pures fonctions physiques, ou encore à une série d'actes élémentaires, ceux-ci sont placés dans un certain cadre général de référence, soit un environnement physique simple, ou encore beaucoup plus complexe qui leur sert littéralement d'enceinte. Ainsi donc, l'horreur et la violence ne reposent pas seulement sur la représentation des personnages, mais dépendent également des situations dans les-

quelles ils sont placés. La plupart du temps, l'oeuvre raconte ainsi leurs démêlés avec des objets dont l'importance a présidé, selon l'aveu même de l'artiste, à l'élaboration de son travail. C'est le cas pour *La cavalière* (1975) où l'oeuvre ici a peu à peu pris forme à partir des objets incongrus que sont le banc sur lequel prend place la victime, et l'entretoise qui immobilise ses pieds.

Par ailleurs, par la perfection technique et la précision absolue des détails saturés d'associations monstrueuses, loin d'amoindrir l'impact brutal de la représentation, l'artiste donne ainsi l'impression de la rechercher, empêchant souvent l'oeuvre, de la sorte, d'être perçue comme une production purement artistique. Enfin, même si l'ensemble de son oeuvre se prête immanquablement à l'interprétation par son aspect, à certains moments, hautement symbolique, l'artiste se défend d'en donner une quelconque signification ou d'en faire, comme beaucoup l'ont dit, une méditation sur la condition humaine.

G.G.



## RICHARD PRINCE

Zone du Canal de Panama, 1949

**Sans titre**, 1980

épreuve couleur

68,4 cm x 303,8 cm (l'ensemble)

acquis en 1984

La photographie de Richard Prince en est une d'images fictives. Depuis 1977, il s'approprie les images publicitaires des magazines et journaux en les re-photographiant, éliminant les références directes à leur fonction commerciale: le texte, appuyant et consolidant la capacité persuasive de l'image, est supprimé. Dénudé de son contexte, la réclame publicitaire, reprise et transformée par Prince, révèle tout autant l'ingérence de son répertoire d'artifices que les mécanismes mis en oeuvre pour en assurer l'attrait. Mise à nu dans l'impact visuel qui la caractérise, la transmission du message, subliminal et affecté, perd son efficacité: les objets qui forment les désirs factices du quotidien (cigarettes, montres, etc.), les figures, stéréotypées et plastiques, qui modèlent les perceptions (mannequins, homme et femme), chacun se présente isolé de l'appareillage qui lui donnait «un» sens (spécifique à la consommation, il va sans dire). Reconnaisables, tellement elles conditionnent notre regard, ces re-présentations calquent l'apparence de la séduction et, en même temps, elles sont investies de particularités en rupture avec les mécanismes conventionnels de la photographie commerciale. Prince opère une sorte d'abstraction sur l'image existante, la manipulant, l'agrandissant, la ré-

organisant à l'intérieur de séries d'images similaires, finalement l'exposant dans un contexte autre.

Ces transformations, et d'autres encore, sont manifestes dans l'oeuvre *Sans titre* de 1980. Prince isole ici des fragments d'imagerie de personnages-fétiches, féminins en l'occurrence, les re-photographie en grand format et les réunit dans un arrangement linéaire. L'effet de la mise en scène est celui du mélodrame des attitudes-clichés, des gestes familiers, répétés à outrance, des allures banales et vidées de sens. Les images s'accumulent, homogènes et conformes, dans un semblant de scénario, sans contenu. Ou plutôt le scénario est celui du déroulement fictif de l'aliénation programmée. En repérant ainsi les documents visuels d'une époque et en les proposant dans le contexte d'une pratique artistique (qualifiée de «post-moderniste»), Richard Prince, comme d'autres photographes de sa génération, élucide les structures inhérentes à la photographie de propagande publicitaire et interroge par là le rôle même de la représentation photographique. Il pose un regard essentiellement critique sur la façon dont nous recevons les images populaires et sur ce qu'elles nous communiquent de rêves et d'illusions.

S.G.M.



## ROYDEN RABINOWITCH

London, Ontario, 1943

### **Central Limit Added to a Developed 6th Manifold, 1980**

acier sablé au jet  
277 cm x 52,5 cm x 5 cm  
acquis en 1980

246

Depuis ses débuts, le travail de Royden Rabinowitch se développe en séries nettement distinctes les unes des autres. Sa démarche de sculpteur maintient toutefois certaines constantes, notamment l'existence d'un lien étroit entre chaque oeuvre et le sol. Ses préférences vont aux matériaux rigides, entre autre le bois dans sa production la plus ancienne, et surtout l'acier qu'il utilise toujours au début des années quatre-vingt. Ses premières oeuvres se caractérisent par l'emploi de pièces de bois tirées de vieux barils. Ces constructions, à dominante horizontale, sont essentiellement abstraites, quoique l'origine du matériau demeure perceptible. Les planches et pièces de bois utilisées, pour la plupart courbes, sont mises en relation selon des rapports de juxtaposition ou d'opposition. Les vides ou interstices créés par ces rapprochements confèrent à l'oeuvre un aspect d'objet fabriqué, dont la disposition d'ensemble et l'équilibre des parties semblent précaires. Bien que peu élevées, ces sculptures n'en demeurent pas moins séparées du sol, reposant le plus souvent sur quelques planches couchées faisant figure de base. Le recours à l'acier, dans la seconde moitié des années soixante, s'effectue parallèlement à la disparition de tout intermédiaire entre l'oeuvre et le sol. L'objet est dorénavant en rapport direct avec le plancher, semblant même, dans certains cas, se prolonger sous celui-ci. Cette proximité du sol ira en s'accroissant, et se trouve à

nouveau exploitée dans la série d'oeuvres à laquelle appartient *Central Limit Added to a Developed 6th Manifold*.

Utilisé par Rabinowitch depuis la première moitié des années soixante-dix, l'acier sablé élimine ici toute référence à quelque objet de l'environnement extérieur. Rigoureusement «découpée», cette oeuvre est une construction purement abstraite. Bien qu'à première vue on la croit composée de pièces détachables, il s'agit en fait d'un regroupement d'éléments solidement liés les uns aux autres. Le rapport entre les vecteurs internes et la périphérie, ainsi que le positionnement en relief des divers plans, accentue par ailleurs l'asymétrie de l'ensemble, et du même coup cette impression d'être en présence d'une structure démontable. La relation au sol est également ambiguë: haute d'à peine quelques centimètres, constituée de plans dont l'inclinaison rapproche l'oeuvre de la surface sur laquelle elle repose, cette pièce n'en est pas moins distincte de ce qui l'entoure ou la supporte, tant par sa texture que par ce côté irrégulier et «construit» de sa structure. À la fois confondue et étrangère à son environnement, *Central Limit...* semble opérer au niveau des conditions minimales de développement spatial nécessaires au maintien d'une certaine autonomie de l'objet sculpté.

P.L.



## ROBER RACINE

Montréal, Québec, 1956

### **Le terrain du dictionnaire A/Z**, 1980

maquette, styromousse, bois, carton, papier

16 cm x 853,4 cm x 731,5 cm

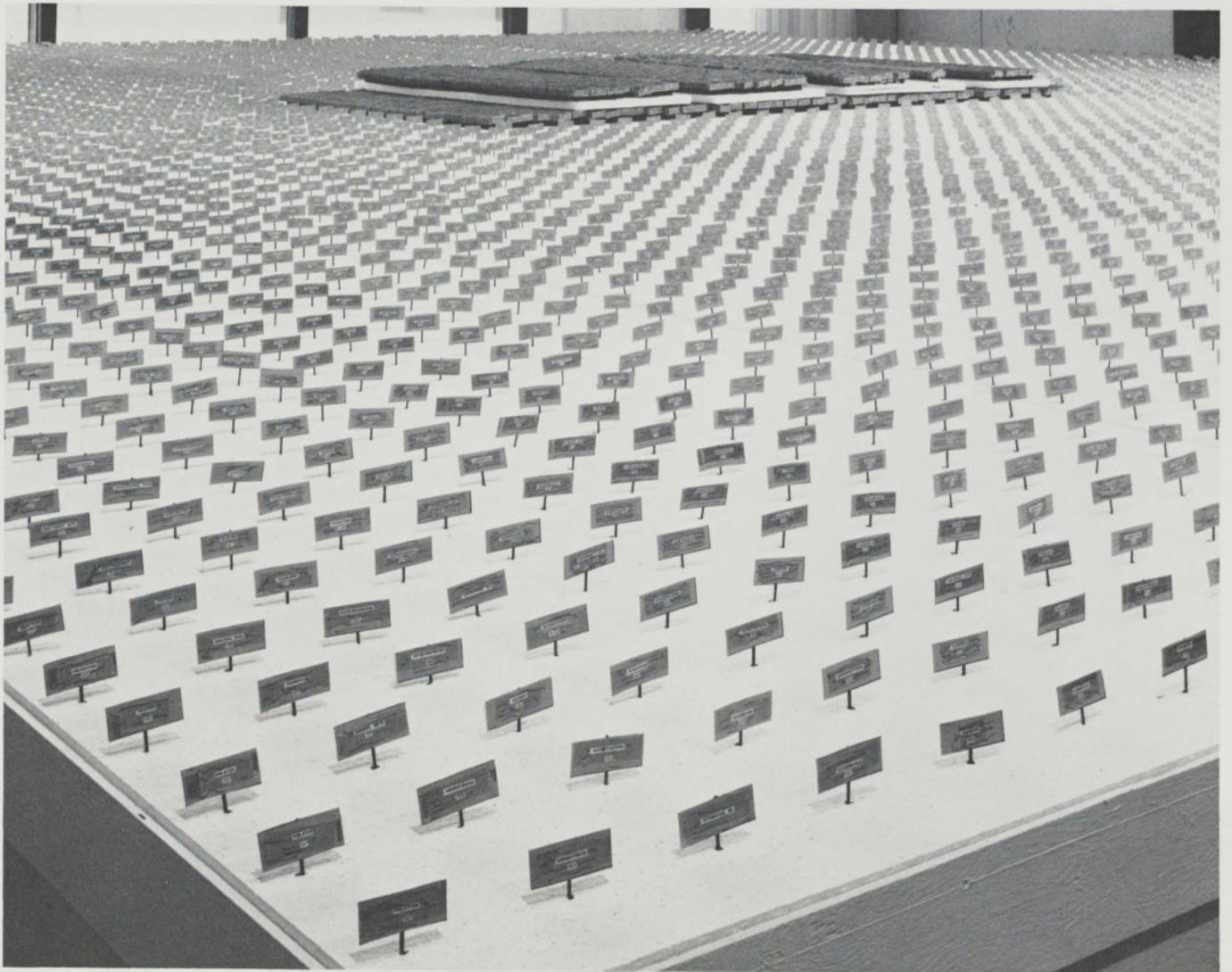
acquis en 1982

248

Artiste pluridisciplinaire, Rober Racine se manifeste depuis 1973, exécutant ses compositions pour le piano, lisant ses textes poétiques et participant à des événements gestuels et sonores. Ses visées sont multiples et touchent plusieurs aspects de l'univers des connaissances. Il a recours à la performance, ce langage du corps qui s'ajoute aux problématiques visuelles, spatiales et temporelles purement formelles et affirme la richesse du vécu éphémère et non reproductible. Il s'engage systématiquement dans la réalisation de projets d'envergure dont le point de départ et la conception s'avèrent relativement simples. Ainsi, en 1978-81, les exécutions publiques, solos et intégrales des *Vexations* d'Eric Satie, d'une durée variable de quatorze à dix-neuf heures, témoignent de l'acharnement à cerner l'essence du concept par l'accumulation et la répétition de faits et de gestes quasi minimaux. Une portion théorique murale connexe à l'exécution musicale, copie de la partition, amorce un cycle de copie qui se poursuit dans le vaste projet d'hommage, essai de décomposition visuelle à base linguistique, intitulé *Gustave Flaubert 1880-1980*. La transcription dans leur ordre chronologique des ouvrages de Flaubert, ou plus spécifiquement, en 1980, la citation entière de *Salammbô*, le second roman de Flaubert, célèbre le plaisir de l'acte d'écrire et retranscrit visuellement le texte par une opération méthodique de comptage des mots, phrases et paragraphes. La construction-installation d'un escalier aux proportions conformes à l'analyse structurale du roman, ainsi que sa lecture publique, une performance de quatorze heures, parachèvent la rigoureuse entreprise d'exposition du processus

d'écriture et de sa réappropriation en données mathématiques et statistiques.

Cette mise en valeur du travail de classification et de catalogage annonce, étalée sur une période de dix à quinze ans, l'étape terminale du cycle de copie, à savoir la retranscription intégrale de tout le dictionnaire de la langue française. Racine se propose d'explorer le concept de dictionnaire via la méthode analogique et alphabétique des dictionnaires *Robert*, le *Grand* et le *Petit*. *Le terrain du dictionnaire A/Z essai visuel et ethnographique du Robert 1980* et *Dictionnaires A* (1982) constituent les étapes premières d'une série de présentations/expositions, essai historique intitulé *Dictionnaires A/Z*. Le traitement du dictionnaire tel le microcosme d'un univers multidimensionnel, accessible aux incursions spatio-temporelles, se matérialise dans *Le terrain du dictionnaire A/Z*, maquette de l'éventuel *Parc de la langue française*, décentralisation géographique réelle en un endroit à la fois culturel, touristique et didactique. Rober Racine y a découpé, isolé, collé et aligné, suivant l'ordre alphabétique, les 60,000 mots de l'édition 1980 du *Petit Robert*, distançant clairement les premiers 5,000 mots (de A à Bouillotte) et regroupant au centre, en configurations serrées et illisibles, les 55,000 autres. Par la dissociation du mot et de sa définition, et par sa réorganisation spatiale hors contexte, un glissement s'opère, du savoir linguistique au voir topologique. Immédiatement et globalement accessible, grâce au transfert artistique, le dictionnaire (lecture et écriture) adopte une morphologie nouvelle, visuellement discursive et littéralement balisée. J.B.



## ARNULF RAINER

Baden, Autriche, 1929

***Ein Puster***, 1972

crayon gras sur photographie

59,5 cm x 47,2 cm

acquis en 1977

250

Action par action, Arnulf Rainer interroge son corps physiquement et psychiquement comme matière à manipuler par un dépassement de soi-même. L'art corporel, geste réduit à un acte individuel et non reproductible, nie toutes les anciennes valeurs esthétiques et morales. À travers cet art, Rainer transforme en un langage de communication corporelle une recherche concernant des dessins de visage aux expressions multiples. L'artiste en vient à utiliser son propre visage pour donner forme aux diverses physionomies. À partir de 1968, il commence à se constituer une documentation photographique qui lui permet d'accentuer graphiquement ses *Face-Farces* et de découvrir ainsi des personnages nouveaux à partir de son moi. Rainer se met en scène et devient lui-même objet d'art. Il privilégie donc son corps comme matériel artistique et les signes graphiques ne font qu'accentuer une expressivité définie qui permet de passer des images au réel.

Dans *Ein Puster*, Rainer utilise l'exagération mimique (état nécessaire à la prise de conscience de soi, et qui va même jusqu'à agresser le regard) et la surcharge graphique pour établir le lien entre le langage de l'image et celui du corps. Il s'intéresse à la matérialité du corps en interrogeant son visage au moyen d'expressions qui relèvent de la théâtralité du geste. La photographie de ce geste est ici la constituante de l'oeuvre et le trait graphique en devient la trace. Par le fait de remanier ainsi la photographie, Rainer réinscrit l'action dans le temps et l'espace et ramène son art au domaine pictural. Cette gestualité limitée d'abord au visage s'étend par la suite au corps tout entier avec les *Bodyposes*. À l'inverse de la plupart des artistes de l'art corporel, Rainer travaille rarement devant un public car la présence de spectateurs le gêne dans l'expressivité de son corps.

P.G.



Ein Pücker & Minus

## ROBERT RAUSCHENBERG

Port Arthur, Texas, É.-U., 1925

**Water Stop**, 1968  
lithographie, 24/28  
137,5 cm x 80,5 cm  
acquis en 1969

La démarche de Robert Rauschenberg est directement tributaire de ses années de formation au Black Mountain College (Caroline du Nord). Il y étudie d'abord sous la direction de Joseph Albers puis y revient en 1952 pour travailler à la réalisation d'un événement multi media (aujourd'hui considéré comme un des premiers «happenings») en collaboration avec John Cage, Merce Cunningham, le pianiste David Tudor et le poète Charles Olson. Cage, à cette époque, est professeur au Black Mountain College. Il y donne des conférences sur les rapports entre l'art et la vie, ce dernier pôle étant perçu comme réservoir de situations à partir desquelles peut s'exercer une redéfinition des limites du champ de l'art. Certains concepts clés y sont discutés, telle la notion de répétition en ce qu'elle implique, notamment, une remise en question du caractère fortement personnalisé (dans le sens où a pu l'entendre l'expressionnisme abstrait) généralement associé au travail artistique. Fortement influencé par ce climat, Rauschenberg réalise, en 1951, une série de tableaux entièrement blancs où le seul motif repérable est celui constitué par l'ombre du spectateur sur la surface peinte. Cette série est suivie d'un second groupe d'oeuvres, celles-là toutes noires, dans lesquelles il inclut des déchirures de journaux recouvertes de peinture à l'émail. Les «combine-paintings», réalisées à partir de 1953, poursuivent dans le même sens. Il s'agit de toiles recouvertes

d'images trouvées (illustrations de journaux, cartes postales, etc.), collées ou imprimées, travaillées de peinture et auxquelles se greffent parfois des éléments tridimensionnels disposés sur le plan de l'oeuvre ou en périphérie. Certaines frontières s'en trouvent bousculées: il s'agit de peintures excédant la stricte bidimensionnalité; il s'agit également, et surtout, de tableaux dont l'exécution relève d'une démarche d'appropriation, donc d'un travail de nature spéculative plutôt qu'essentiellement formelle.

Les premières gravures de Rauschenberg furent exécutées en 1962. Son recours aux disciplines du travail gravé s'inscrit à la suite des interrogations déjà soulevées par les «combine-paintings» quant au statut de l'image et son rapport avec le support de l'oeuvre. Dans le cas de «Water Stop», il s'agit uniquement d'images transposées sur le papier-support par le biais de la technique lithographique. L'iconographie de l'oeuvre (en fait de l'ensemble du travail de Rauschenberg) fait appel à la fois au quotidien et au politique, rapprochant ces deux termes par le biais d'une vision empruntant aux mass media et à la technologie. Fortement décentrée, sa composition sous-entend plusieurs directions de lecture. L'oeuvre prend différentes significations, selon qu'on s'arrête aux qualités matérielles (couleur, découpe, densité du traitement) des images, à leur contenu ou à leur localisation sur la surface. P.L.



## JEAN-PAUL RIOPELLE

Montréal, Québec, 1923

**Sans titre**, 1947-48

encre sur papier  
51,5 cm x 66 cm  
acquis en 1978

**Sans titre**, 1950

huile sur toile  
153 cm x 121,5 cm  
acquis en 1974



Reconnu sur la scène internationale, le peintre montréalais Jean-Paul Riopelle a d'abord étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal et à l'École du Meuble, en 1943-44, avant de se fixer définitivement à Paris en 1948. Membre actif du groupe des Automatistes, Riopelle participe, dès 1946, aux premières manifestations du groupe et signe, en 1948, le manifeste *Refus global*, dont la jaquette reproduit une de ses aquarelles. En 1946, il avait également participé à la première exposition internationale du Surréalisme, tenue à New York au moment où s'épanouissait l'Expressionnisme abstrait. Refusant l'identité idéologique et stylistique propre à un groupe, Riopelle se tourne vers l'étranger et poursuit seul sa quête de l'art abstrait, à la recherche de son style personnel. Installé à Paris, il exploite librement les valeurs expressives de la matière colorée dans des compositions enchevêtrées de giclées et de traits. Peintre de l'abstraction lyrique, son tableau devient, vers le milieu des années cinquante, le lieu d'un jeu véhément de fragments multicolores, divergents et étroitement liés les uns aux autres par la consonnance intérieure d'une lumière diffuse.

Comme dans la plupart des oeuvres automatistes, l'encre sur papier intitulée et réalisée en 1947-48, présente une surface hiérarchisée avec un temps fort au centre de la composition. Par leur aspect vaporeux et fluide, les masses de couleurs, identifiant les trois couleurs primaires, ont tendance à converger vers le milieu tout en lui échappant. Une

tension dramatique émane de l'oeuvre; le tourbillon coloré et flamboyant se trouve menacé par une grosse masse noire enveloppante. Tout l'équilibre de l'oeuvre repose sur ce combat incessant auquel se livrent les masses d'égale intensité. A l'encontre de la peinture automatiste qui s'inscrivait dans un registre plutôt sombre, cette petite encre révèle la luminosité irradiante de la palette du peintre. Travaillant essentiellement sur la matière, Riopelle réussit, vers le début des années cinquante, à se dégager de l'insistance perspectiviste des masses non figuratives de l'Automatisme.

*Sans titre* (1950) présente une composition extrêmement dense et touffue où s'entrecroisent taches, giclures et coulées appliquées au pinceau ou directement à même le tube de peinture. Couvrant uniformément toute la surface de la toile, Riopelle affirme, à travers une composition «all over», la bidimensionnalité de l'oeuvre picturale. Appartenant à la période dite des «coulures», *Sans titre* (1950) peut subir certains rapprochements avec la peinture de Pollock. Ce qui distingue Riopelle de Pollock, c'est le refus du premier de s'en tenir uniquement à sa gestuelle. Chez Riopelle, le geste est contrôlé, maîtrisé. Traitant la matière colorée avec discipline, le peintre organise et structure, dans son espace délibérément saturé et éclaté, certaines lignes directionnelles et zones de couleurs. Sans excès de rigueur, *Sans titre* (1950) apparaît comme une composition rythmée et éclatée où dominent équilibre et mesure.

S.L.



## LOUISE ROBERT

Montréal, Québec, 1941

**No 78-76**, 1983  
acrylique sur toile  
201 cm x 223,5 cm  
acquis en 1983

256

Peinture et dessin constituent les deux axes de développement du travail de Louise Robert. Aux couleurs vives des toiles antérieures à 1975 succède une période durant laquelle l'artiste, sans toutefois renoncer entièrement aux tons clairs, utilise surtout des gris, des bruns et des noirs. L'attention se porte alors principalement sur les qualités matérielles de la surface dans leur rapport aux différentes écritures qui s'y inscrivent. Celles-ci, constituées de tracés en spirale, de hachures ou de simples griffonnages, provoquent un réflexe de lecture que l'absence de significations précises, sur le plan du contenu linguistique, met aussitôt en échec. Ailleurs, lorsque certains mots peuvent être déchiffrés, il s'agit de termes ou syntagmes dont la signification renvoie à l'activité visuelle engendrée par l'oeuvre (tel le mot «regard» inscrit en gros dans un dessin de 1979), ou de formulations dont la nature correspond à une certaine forme d'activité littéraire libre, assimilable au caractère ludique de la création plastique. Dans l'un ou l'autre cas, le regard est alors capté par ces amorces de textes, dont l'illisibilité ou le caractère

ambigu provoque ce rabattement de la vision dans l'espace du travail plastique, nourrissant ce dernier des évocations d'une écriture peinte ou dessinée.

*No 78-76* illustre bien le récent retour en force de la couleur dans l'oeuvre de Louise Robert. Auparavant camouflée, contenue sous des tons plus sombres à travers lesquels, en certains points, elle apparaissait par transparence, la couleur s'étend maintenant sur toute la surface de l'oeuvre. Ce recours à des couleurs vives fait d'autre part écho à la variété des traitements, à l'asymétrie du format et au mode d'accrochage (toile exposée librement, sans châssis). À travers cet éclatement, une constante demeure: la présence d'un élément linguistique, qui est ici clairement lisible: «Rides et plis». Il ne s'agit pas d'un titre — tout au plus y décèle-t-on quelque commentaire sur la structure interne de l'oeuvre. Le rapport texte-peinture serait donc encore ici de l'ordre de la complicité, ces deux termes délimitant un espace où l'un et l'autre s'enrichissent mutuellement. P.L.



RIDES AT THE

## ALEXANDRE RODCHENKO

Saint-Petersbourg, 1891-1956, Moscou, Russie.

### **Construction**, 1920-1976

bois

48,5 cm x 58 cm x 58 cm

don de la galerie Gilles Gheerbrant

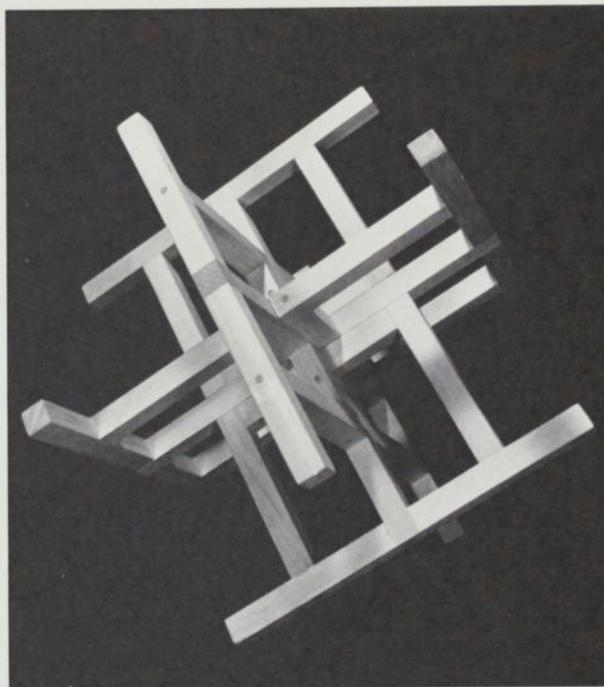
acquis en 1981

### **Sans titre**, 1917

encre et aquarelle sur papier

28,5 cm x 21 cm

acquis en 1979



Préoccupé à reformuler les structures du langage plastique, Alexandre Rodchenko se tourne vers le constructivisme, voué à la réorganisation de l'espace, à l'utilisation des couleurs, à la ligne, aux matériaux et aux formes. L'art de Rodchenko est exempt de tout élément subjectif. Il élabore un art entièrement moderne à partir d'une vision du monde de la technique, ce qui engendre des progrès sans précédent dans le domaine des arts graphiques et notamment du photomontage et de la photographie. Comme Tatlin, Alexandre Rodchenko tente d'adapter son art aux besoins d'une nouvelle société et il ne peut manifestement maintenir un concept de l'art qui serait dissocié de la vie. À partir de 1918, Rodchenko s'engage dans une recherche basée sur l'emploi rigoureux de formes géométriques et sur l'application de matériaux divers, peintures métalliques et réfléchissantes, gouache, huile, vernis, etc., afin d'accentuer la facture de ses oeuvres. Il cesse de peindre en 1921 en rejetant les qualités spécifiques de la peinture, à la suite de son évolution progressive dans l'étude de la construction. La dimension sociale prime sur les critères esthétiques, et Rodchenko s'engage sur la voie de l'art productiviste, activité créatrice populaire qui, malgré tout, demeure pour l'artiste originale bien qu'impersonnelle.

Alexandre Rodchenko, considéré comme un des pionniers du Constructivisme, fut le premier artiste à utiliser en art des instruments comme la règle et le compas. Cette originalité se fait sentir dans l'aquarelle

*Sans titre* de 1917 par l'utilisation, dans un rapport complexe, de l'oblique, de la courbe et de formes hyperboliques. Il exploite sur papier le jeu des transparences au moyen de plans contrastés. De plus, l'interpénétration des plans et le contraste des couleurs donnent à la représentation picturale un effet rigoureux. La grille sphérique due à la superposition des lignes courbes permet un mouvement circulaire qui s'éloigne de l'effet créé par les plans successifs et élimine la représentation figurative dans cette oeuvre.

L'année 1920 est marquée pour Rodchenko par une recherche sur le principe de la répétition des unités qu'il transpose dans ses constructions tridimensionnelles en bois, au sol et suspendues. L'interaction des plans, la tension rendue par l'utilisation de l'angle droit, les structures diagonales de plus en plus importantes dans son oeuvre et le dynamisme, sont les caractéristiques de ses constructions spatiales aux formes géométriques abstraites. Cette nouvelle conception de l'espace qui refuse les volumes fermés et s'oppose à l'existence matérielle de la masse est largement illustrée dans la *Construction* (1920) de Rodchenko et suggère des lignes comparables aux peintures linéaires de l'artiste mais indépendantes de critères esthétiques. Pour Rodchenko, ces constructions sont des objets culturels de propriété publique plutôt que privée et peuvent être facilement reproduites, car elles ne peuvent être inféodées au domaine de l'art non objectif.

P.G.



A. Bogdanov. 1917. r.

## ROBERT ROUSSIL

Montréal, Québec, 1925

*L'oiseau volant*, 1949

bois d'orme

48 cm x 37 cm x 21 cm

acquis en 1976

De brèves études en 1945-46 à l'École du Musée des beaux-arts de Montréal, où il sera également professeur en 1946-48, marquent l'entrée en scène du sculpteur montréalais Robert Roussil. Depuis plus de trente ans, et avec une égale persistance, son oeuvre semble vouée à la controverse, suscitant moult polémiques et débats enflammés, indissociables du personnage contestataire et non-conformiste. Fort des principes de démocratisation de l'art par son insertion immédiate en tissu urbain ou en milieu rural, d'une accessibilité réelle de l'oeuvre d'art par l'universalité de son vocabulaire formel, et du décloisonnement des disciplines spécifiques au travail de l'architecte, de l'ingénieur et du sculpteur, Roussil élabore des concepts de sculpture habitable aux éléments modulaires, sphériques et cubiques, transportables (*Habitation-sculpture*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1971), des travaux d'urbanisme et d'aménagement de lieux publics (tel ce projet expérimental de ville flottante entre Saint-Pierre-et-Miquelon et Terre-Neuve, sous les auspices du gouvernement français, et un espace récréatif intégré à l'aménagement d'une usine d'épuration des eaux usées à Saint-Laurent du Var, près de Nice, en 1982), et des sculptures monumentales (par exemple *Totem*, en 1977, bois lamellé, Édifice Lavallin rue Sherbrooke,

et la sculpture de bronze chapeautant l'autoroute Ville-Marie à Montréal en 1979). L'artiste est essentiellement et historiquement lié à l'évolution de la sculpture québécoise, notamment par son implication à l'Association des Sculpteurs du Québec et sa participation remarquée aux Symposium de Montréal sur le Mont-Royal, en 1964, et à Alma, en 1965, et ce, en dépit de son installation permanente en France depuis 1956.

*L'oiseau volant* (1949), partage et préfigure les principales caractéristiques de l'oeuvre de Robert Roussil: une thématique centrée sur une vision de la nature (procréation, sensualité, amour), une morphologie organique en accord avec l'exploration de la matière et des principes vitaux et une prédilection pour le bois, matériau qu'il poussera à ses limites ultimes dans les engrenages lamellés, monumentaux, modulaires et articulés de la production récente. Le motif de l'oiseau réapparaît constamment au sein de la production sculpturale, reformulé dans divers matériaux (céramique, fonte, bronze) et techniques (reliefs), et soumis, comme c'est le cas ici, à une réorganisation schématisée, alliant des configurations mi-abstraites et mi-figuratives dans le développement de formes fluides et aériennes. J.B.



## MICHEL SAULNIER

Rimouski, Québec, 1956

***Diptyque***, 1983

techniques mixtes

70 cm x 73 cm (élément bidimensionnel)

28 cm x 30 cm x 60 cm (élément tridimensionnel)

acquis en 1983

Dans le contexte actuel de fragmentation et d'éclatement de l'objet esthétique, les propositions mixtes ou objets-tableaux de Michel Saulnier dénotent une approche originale à l'appréhension spatiale, la mise en forme et en place d'éléments bi et tridimensionnels et aux liens entretenus avec la représentation. Des *Rues de banlieue*, 1982 au *Groupe des sept* («un groupe de sept Maisons standardisées avec paysages inclus»), 1983, un motif référentiel, privilégié, sous-tend l'oeuvre: la maison, petite, soigneusement construite, dessinée, peinte, vernissée, isolée, alignée, appliquée au mur, déposée sur le sol, configuration ouverte ou fermée. Cette appropriation de l'archétype domiciliaire, sa réduction et sa transformation en objet ou image plastique supposent une minutieuse entreprise de fabrication, également de l'ordre de la peinture, et bousculent les habituelles conventions perceptuelles.

Dans le *Diptyque* (1983), Saulnier utilise le mur (à la hauteur des yeux) comme support d'une construction aplatie, déformée, ouverte, et le plancher pour une construction compacte, refermée, mais laissant à voir, par une brèche pratiquée à l'arrière de son volume rectangulaire coiffé d'un toit pignon, l'orga-

nisation interne schématisée de la maison (les deux étages, de petits blocs assemblés en configurations suggérant mobilier, colonne, foyer...). Des tensions immédiates s'établissent entre les deux constituants architectoniques, du fait de leur positionnement réciproque, leur vocation spécifique et leur disparité formelle. L'utilisation de matériaux usuels, empruntés à la construction réelle (contreplaqué d'épaisseurs variables, clous, charnières, peinture, vernis...) et l'application de la couleur en guise de recouvrement (jaune, rouge, vert, noir) s'accordent à la notion d'objet. Par contre, certains effets de texture (plâtre sur le mur vert, noir brillant du toit, éclaboussures, visibilité de couches successives de couleurs), de même que la préservation du grain de bois par l'application de vernis, et que certaines interventions graphiques précises (porte rouge, petit chemin) reportent à des considérations essentiellement picturales, confirmées dans cet étalement éclaté, sur le mur, des plans irréguliers et articulés soumis à une perspective fautive. Les potentialités didactiques de ce *Dyptique* sont doublées d'allusions à la maison, histoire personnelle, et à un certain type d'architecture, histoire collective. J.B.



## ROBERT SAVOIE

Québec, Québec, 1939

***Yamashiro***, 1978

eau-forte, 19/50

91,3 cm x 75 cm

acquis en 1980

L'art de Robert Savoie a subi plusieurs mutations depuis son apparition dans la production artistique québécoise à la fin des années cinquante. Après avoir profité de l'enseignement de Dumouchel, Savoie entreprend plusieurs voyages en Europe. Sa prédilection pour le Japon, où il se rendra pour une première fois en 1968, marquera sa démarche artistique. Jusqu'à la fin de la décennie soixante, Savoie explore l'eau-forte. Les jeux graphiques élaborés, les forts reliefs accentués de couleurs foncées, le mouvement des formes donnent naissance à des paysages expressionnistes abstraits. Durant les quelques années suivantes, Savoie s'intéresse tout particulièrement aux effets optiques et ses oeuvres cinétiques font de lui un des principaux représentants de l'Op Art au Québec. Vers 1975, Savoie revient à l'eau-forte avec des gravures d'un style nouveau. La composition de plus en plus informelle

laisse place aux valeurs intrinsèques de la couleur, de la lumière et du support.

*Yamashiro* appartient à cette nouvelle série. Sur une surface entièrement marquée par le geste du graveur se chevauchent une zone particulièrement chargée et une étendue plus calme. Les incisions multi-directionnelles, d'intensités différentes, affirment la primauté de l'action gestuelle sur la signification. Le geste direct, débordant d'énergie cerne le vide et nous projette dans l'infini. Le mouvement léger, mais omniprésent reconstitue pour le spectateur l'ambiance de calme et de plénitude des jardins de Kyoto et du théâtre Nô. *Yamashiro* est une de ses oeuvres qui trace la voie aux dessins que Savoie réalisera plus tard, avec les encres japonaises.

L.B.



## HENRY SAXE

Montréal, Québec, 1937

### **For Three Blocks**, 1976

plaques d'acier avec recouvrement d'oxyde rouge,  
acier inoxydable  
167,5 cm x 110,6 cm x 22,8 cm  
acquis en 1977

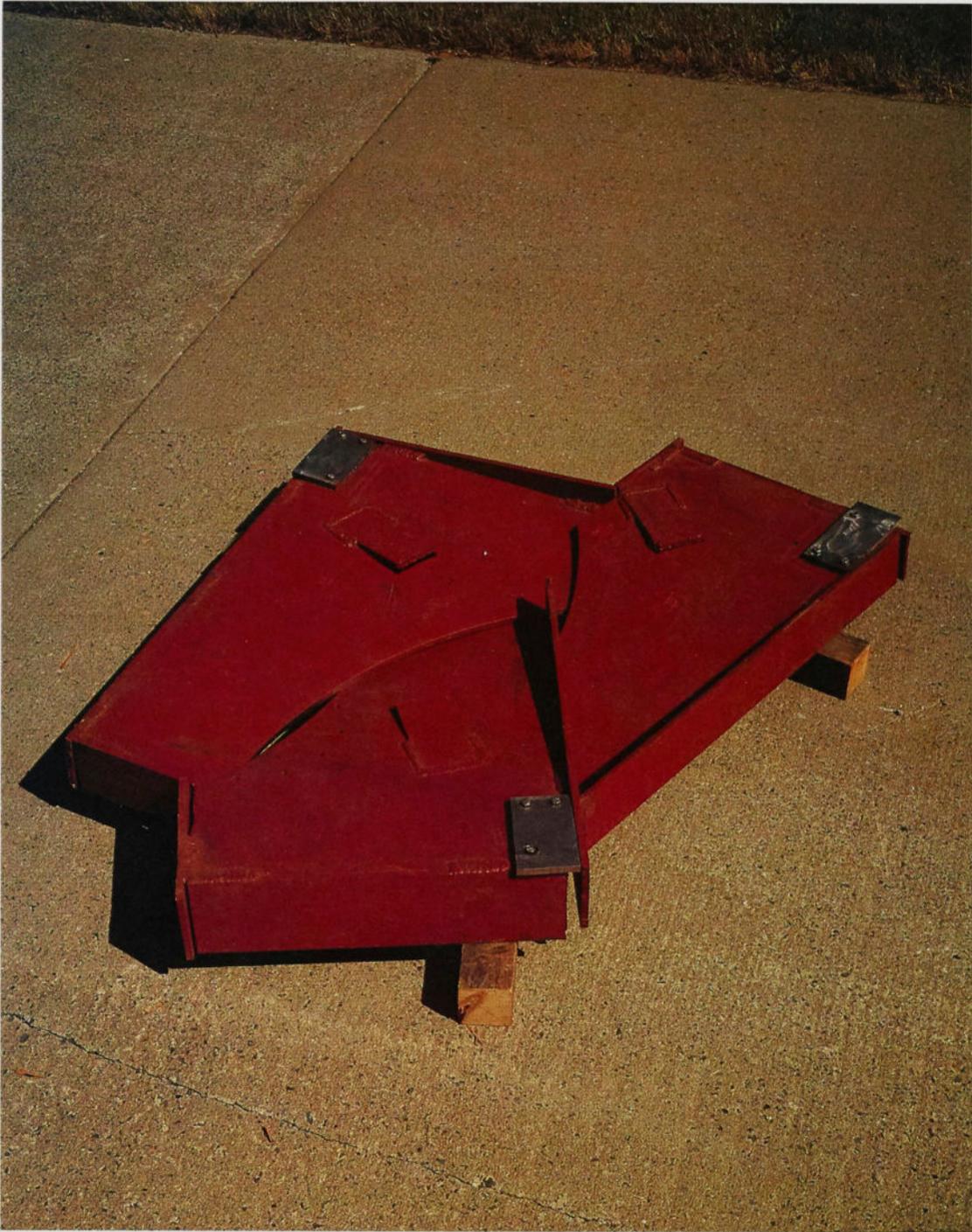
266

D'abord connu par ses peintures, gravures et collages, Henry Saxe s'intéresse à la géométrie et aux plans isométriques dans un système de relations de formes s'adaptant à n'importe quel espace. Au début des années soixante, il crée des panneaux en relief qui tiennent à la fois de la peinture et de la sculpture; ces oeuvres aux impressions volumétriques annoncent déjà le sculpteur. Depuis 1966, à partir d'un système flexible et combiné, Saxe élabore des séries d'éléments modulaires répétitifs qui se déploient en mouvements linéaires dans l'espace et peuvent être placés selon un ordre aléatoire. Davantage axé au début des années soixante-dix sur des problèmes structurels conçus graphiquement à partir de photographies (éléments binaires), Henry Saxe oriente par la suite son oeuvre sur un système ternaire qui s'appuie sur trois points, comme «modèle de développement d'un système visuel souple», dit-il. Dès lors, les qualités formelles de ses compositions basées sur la tension, l'équilibre structurel et spatial des formes et des matériaux divers créent une harmonie de rapports de poids, de lignes, de plans et de volumes. S'inspirant de formes géométriques, l'artiste utilise des plaques d'acier et de fonte qu'il modifie et transperce à sa guise.

Les constantes de son oeuvre reposent sur le plan horizontal qui atténue l'impact visuel, et sur la vo-

lonté de mettre en valeur les propriétés des matériaux utilisés. *For Three Blocks* est un exemple où la répétition rythmique des surfaces est issue du système à trois appuis (référence à *Three Point Landing*, réalisée en 1971-72). Cette distanciation de l'oeuvre par rapport au sol suppose une légère élévation et permet une relation entre les plans qui s'enchevêtrent les uns sur les autres et animent ainsi la surface entière. Le glissement de chacune des plaques d'acier crée une réalité articulée de la structure presque flottante, résultante d'une expansion spatiale contenue. La composition orientée vers le sol permet au spectateur une vision globale de l'oeuvre en la surplombant, expérience visuelle offerte par la concentration de plans et la réintégration en une forme unique des éléments auparavant éclatés. En circulant autour de l'oeuvre et en l'observant de points de vue différents, le spectateur participe au dynamisme visuel et à l'équilibre des formes. Angles droits et arcs de cercle se rencontrent et les traces d'assemblage (découpage, soudure, boulonnage) ont pour fonction d'unifier la totalité des parties recouvertes d'une couche rouge d'oxyde de fer. Cette oeuvre d'Henry Saxe, par les énoncés qu'elle suggère, trouve sa source dans une tradition constructiviste tardive et illustre un courant de la sculpture contemporaine de la dernière décennie.

P.G.



## FRANCINE SIMONIN

Lausanne, Suisse, 1936

### *Aire de femme I et II*, 1977

gravures sur bois de fil collées sur coton à fromage,  
impression à l'eau, encre au barein

e.a., 6 recto, 6 verso

52 cm x 66 cm (chaque élément)

acquis en 1979

L'oeuvre gravée de Francine Simonin, tout comme plus récemment sa production dessinée et peinte, s'inscrit dans la tradition de l'expressionnisme, plus ou moins abstrait suivant les nécessités et l'évolution de la pratique artistique. Depuis son installation au Québec où elle poursuit un stage d'un an chez Graff en 1968, puis avec le groupe Média, en 1971-72, et dans différents ateliers, elle explore avec virtuosité les multiples avenues de la gravure (eau-forte, lithographie, sérigraphie, linogravure...). Plus spécialement encline aux techniques de l'eau-forte, de la pointe sèche et du bois gravé, en raison de ce corps à corps avec la matière qu'elles présupposent, elle évoque, au hasard d'une approche gestuelle fougueuse, le corps de la femme, celui de l'artiste à l'écoute des sensations immédiates. La récurrence ou la persistance de ce motif privilégié, épuré, schématisé et réduit en éclats graphiques spontanés, témoigne d'un imaginaire puissant soumis aux exigences d'une cohérence plastique informelle.

Le polyptique recto-verso *Aire de femme I et II* (1977), assume pertinemment les options esthétiques passées et actuelles de l'artiste. La mise en page particulière et audacieuse, verticale suivant le principe du kakemono japonais, et par ailleurs fragmentée, préservant l'autonomie de chacune des douze constituantes, pondère rythmiquement la charge expressive de l'intense activité linéaire (plutôt recto) et formelle (plutôt verso). Les contrastes marqués entre le noir et le blanc, la fébrilité du geste et la placidité de la texture ligneuse (bois de fil), mettent en rapport le tout et ses parties, la rigueur du schéma de représentation et la lisibilité d'une composition dépouillée, la vivacité et le contrôle de l'exécution et une potentielle intention référentielle. La prédominance de courbes et de mouvements spiralés dans le déroulement impulsif des formes, ainsi que l'association immédiate bois-nature reportent au titre de l'oeuvre et connotent certaines impressions, signes, de l'archétype féminin. J.B.



## MICHAEL SNOW

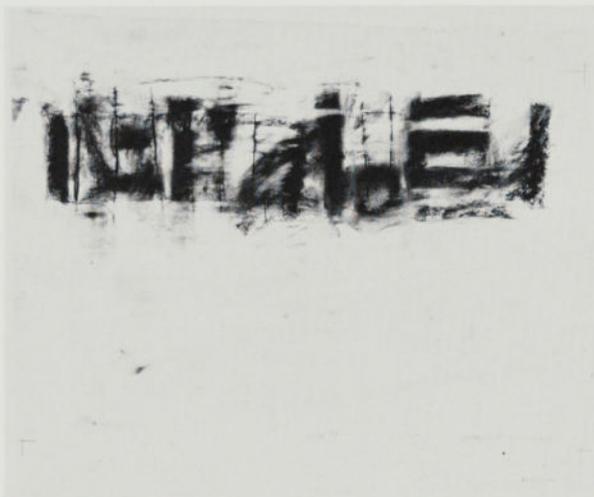
Toronto, Ontario, 1929

### **Headline (Sketch for News), 1959**

fusain sur papier  
31,1 cm x 38,1 cm  
acquis en 1976

### **1956, a Videoprint, 1974**

lithographie et sérigraphie, 6/100  
55,5 cm x 71,5 cm  
acquis en 1974



L'évolution du travail de Michael Snow est multiforme, empruntant notamment aux techniques de la peinture, du cinéma, de la sculpture et de la photographie. Ses premières oeuvres, des peintures abstraites réalisées dans la seconde moitié des années cinquante, relèvent de préoccupations ayant trait aux notions de cadrage et de bidimensionnalité. De 1961 à 1967, l'essentiel de sa production se rattache à la série des *Walking Woman*. Celle-ci consiste en la répétition d'une silhouette féminine découpée de profil et reformulée selon différents matériaux et techniques. Le personnage ainsi reproduit n'a aucune identité précise; il s'agit d'une figure anonyme créée de toute part par l'artiste. L'originalité de ces pièces tient au statut particulier que s'y voit accorder cette figure, qui est à la fois forme et contenu de l'oeuvre. Cette relation forme-contenu (le rabattement de ces deux termes l'un sur l'autre) et les problèmes de perception qui en découlent constituent le moteur principal de ses oeuvres ultérieures. À travers l'utilisation de plusieurs médiums se profilent une série de questionnements quant aux rôles joués en ce sens par le cadre, la dispersion des éléments en son intérieur, la nature du support (sa réversibilité, transparence, opacité, etc.) et la localisation de l'oeuvre dans l'espace physique et social.

*Headline (Sketch for News)* est, comme son titre l'indique, une esquisse se rapportant à une huile sur toile de la même année (*News*; collection du Agnes Etherington Art Centre, Kingston). Le motif principal se compose de lettres pratiquement illisibles rappelant l'en-tête d'un article de journal. C'est en fait la représentation, sur une surface plane, d'un objet lui-même bidimensionnel (une page de journal). La représentation perd donc ici son habituel caractère de réduction d'un espace tridimensionnel à un espace plan, le support étant de la même nature que ce qui s'y inscrit. L'écart n'en est plus un de dimensions; il dépend exclusivement de l'interprétation faite par l'artiste de l'objet dont il s'inspire. *1956, a Videoprint* procède d'une démarche analogue. Il s'agit essentiellement d'impressions en report tirées d'une bande vidéo. Les images, originellement successives dans le temps, sont maintenant réparties dans l'espace plan de la gravure. Les distorsions imposées à la chaise sont par ailleurs d'origine ambiguë — proviennent-elles essentiellement d'interventions faites sur la bande vidéo? S'il est possible de rapprocher la (relative) planéité de l'écran vidéo de celle de la surface imprimée, la présence de distorsions tend quant à elle à suggérer l'effet compressif de ce passage d'un médium temporel à une pratique se développant dans l'espace. P.L.



## KEITH SONNIER

Mamou, Louisiane, États-Unis, 1941

**La salle**, 1980

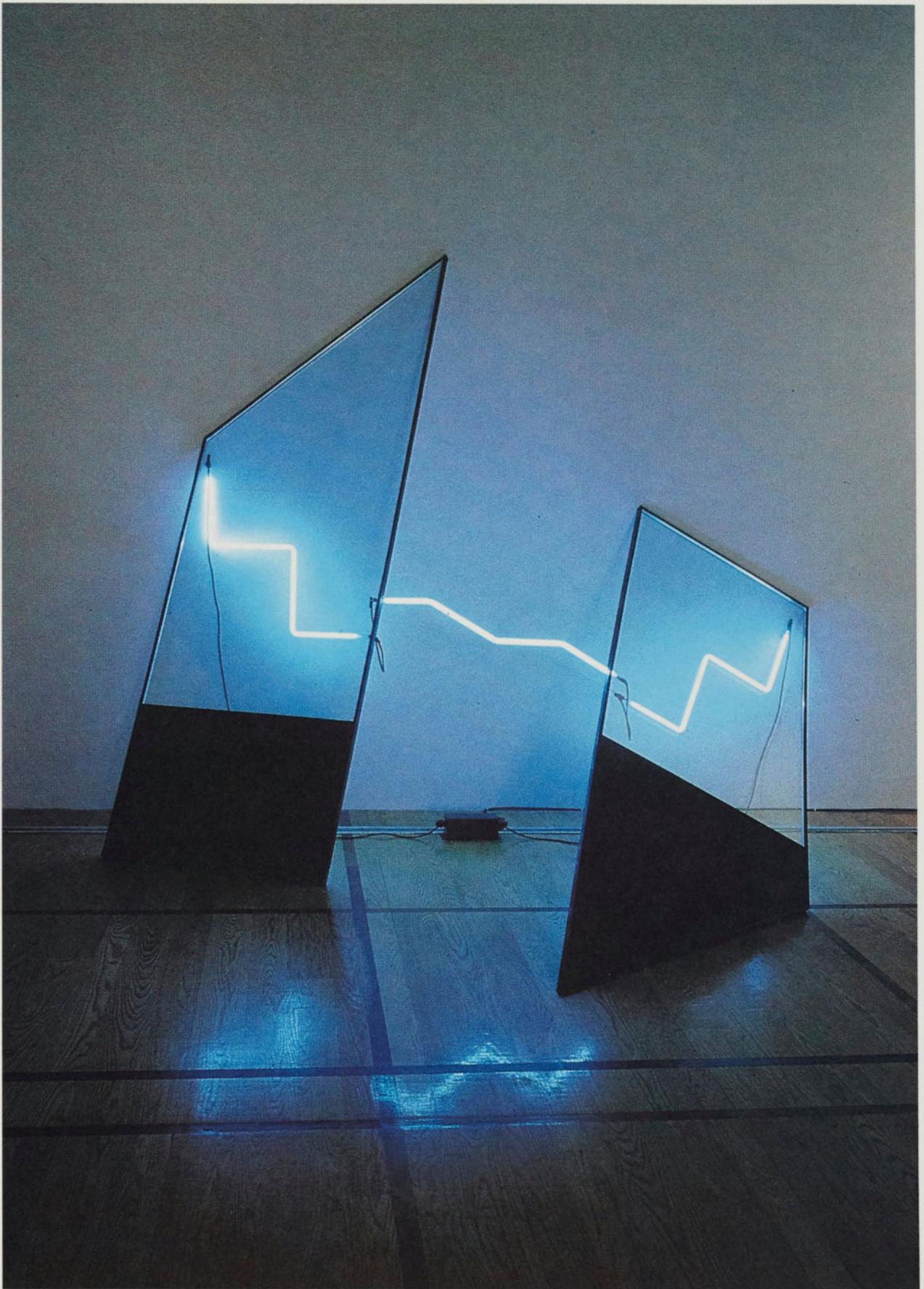
Métal, verre, néon, ruban adhésif

235 cm x 295 cm x 216 cm

acquis en 1980

Keith Sonnier est un des artistes américains qui, vers la fin des années soixante explore le traitement de la matière et sa transformation. Ses premières productions réalisées au milieu des années soixante, excluent l'idée traditionnelle d'objet. Les matériaux qu'il utilise sont liquides, malléables, mous ou volatiles: il ne subsiste de ces derniers que la trace de leur transformation. Durant les années soixante-huit et soixante-neuf, tout en conservant l'idée de mutabilité des matériaux, Sonnier exploite l'hybridation du mode sculptural et pictural, et ceci en établissant une relation étroite entre la lecture bidimensionnelle et l'objet tridimensionnel. L'artiste privilégie alors le néon comme valeur opérationnelle de cette relation. Pendant les années soixante-dix, il travaille à partir d'un nouveau répertoire de matériaux et conçoit des installations utilisant les technologies de communication telles que la vidéographie, la télécommunication, la radiodiffusion.

Depuis le début des années quatre-vingt, Sonnier réintroduit le néon dans sa production. Convaincante, *La salle* témoigne des constantes recherches de l'artiste sur les matériaux et leurs lectures. Le néon dans cette oeuvre s'approprie les fonctions picturales du signe calligraphique, gestuel et coloriste. Il s'organise telle une ligne lumineuse et colorée sur, à travers et entre les surfaces de verre. Il souligne du même coup les propriétés physiques des matériaux utilisés: la légèreté, la transparence du verre ainsi que son caractère réfléchissant, contrastant avec l'opacité et la densité du métal. L'oeuvre s'appuie à la fois sur le plancher et contre le mur de la salle, lesquels reçoivent les deux plans obliques ainsi que les reflets du néon. *La salle* nous renvoie au lieu de l'installation, qui devient par le fait même le support essentiel de la matière. S.G.



## PIERRE SOULAGES

Rodez, France, 1919

**Peinture - 5 février 1964**, 1964

huile sur toile  
236,5 cm x 300,5 cm  
acquis en 1968

274

Pierre Soulages amorce sa carrière de peintre durant la première moitié des années quarante. Les traits caractéristiques de son oeuvre apparaissent dès ses premiers contacts avec Paris en 1946: choix de couleurs sombres (surtout des noirs et des bruns), étalement de la matière (principalement du brou de noix et de la peinture à l'huile) en de larges bandes retenant les traces de leur application au couteau ou à la spatule, superposition de ces bandes à un fond clair, lumineux. Soulages assume d'emblée un net parti pris de non figuration. À l'exception des paysages peints durant la guerre, et qui étaient pour lui davantage «un jeu de formes enchaînées et mises en relation» que la représentation d'arbres, son travail est essentiellement abstrait. Ses oeuvres évitent les allusions de nature symbolique, ne donnant à voir que leur propre matérialité. La peinture de Soulages se refuse à «l'acte existentiel», à toute conception de la pratique picturale faisant de celle-ci l'expression d'une émotion dont l'oeuvre serait l'équivalent plastique. Sa peinture est avant tout fonction des relations qui s'y établissent entre matériaux, format, composition. Bien qu'il soit avant tout peintre, Soulages a également réalisé un important corpus de gravures (eaux-fortes, aquatintes, lithographies) qui se présentent d'abord comme la transposition d'expériences picturales antérieures mais que l'artiste adapte bientôt aux spécificités techniques du travail gravé: variations des contours de la plaque de cuivre, établisse-

ment de forts contrastes par la perforation de cette plaque, exploitation du hasard dans le travail de l'acide,...

Soulages peint sur de grandes surfaces dès la première moitié des années cinquante, certaines oeuvres de l'époque ayant près de deux mètres de hauteur. Cette tendance atteint un point culminant vers le milieu des années soixante, époque où fut réalisée *Peinture-5 février 1964*. Le titre reprend une forme de dénomination employée par l'artiste depuis ses débuts. Il ne renvoie qu'à la date où l'oeuvre fut exécutée, empêchant ainsi toute forme d'association avec la réalité extérieure. Comparativement aux toiles des premières années de production, où la composition tend à s'articuler autour d'une configuration centrale se détachant sur fond clair, l'espace ici défini est davantage uniforme. La couleur noire rejoint les quatre bordures, donnant de la sorte l'illusion d'une surface se prolongeant à l'infini. L'importance du noir tient surtout à ce qu'il confère à l'oeuvre une luminosité interne reposant sur l'établissement de contrastes colorés et spatiaux. Cette couleur noire est opposée à des tons plus clairs qu'elle dévoile en certains lieux ajourés, aux points où la surface semble s'ouvrir sur un espace second. L'oeuvre se voit de la sorte accorder une plus grande autonomie par cette localisation de la lumière en son intérieur, au niveau même des différents rapports spatiaux ou chromatiques. P.L.



## PAUL STRAND

New York, N.Y., É.-U., 1890-1976 Argeval, France

**Photograph, New York (Shadow), 1916**

photogravure tirée de *Camera Work*, 49/50, 1917

20,3 cm x 28,2 cm

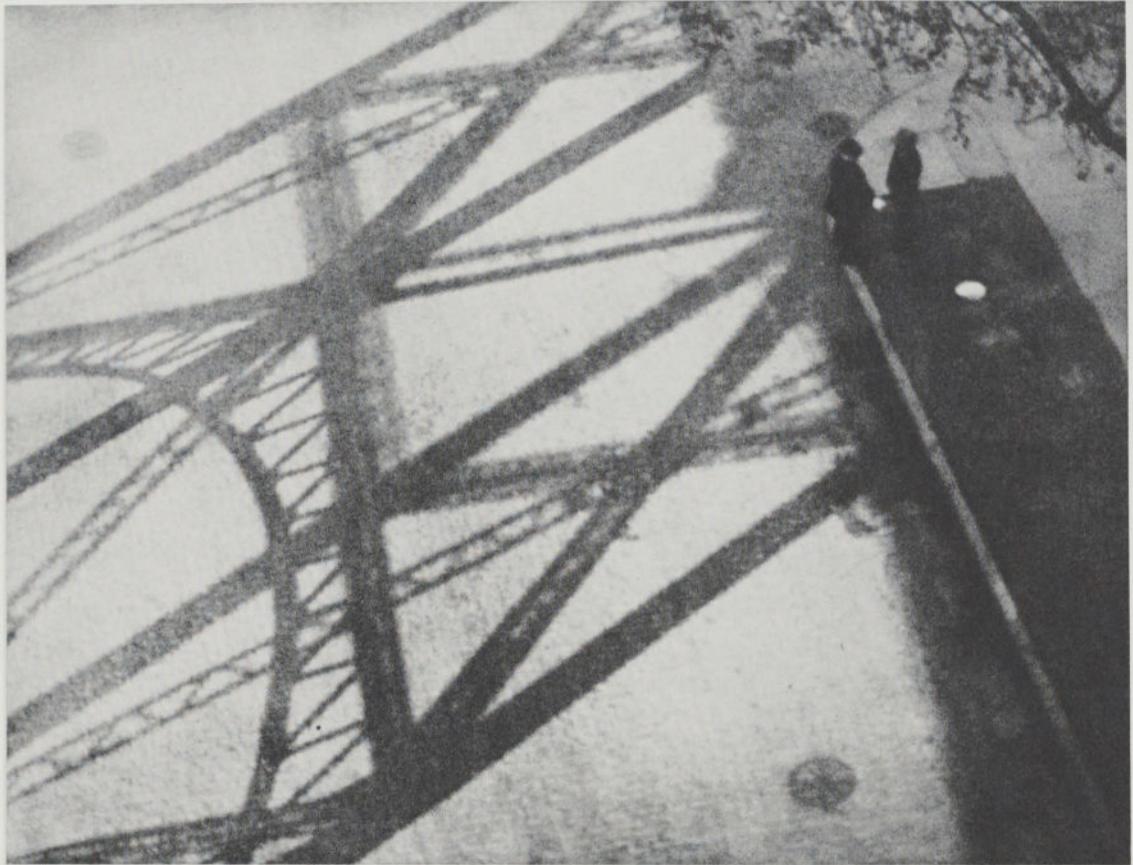
acquis en 1978

276

En 1916, Alfred Stieglitz expose dans sa galerie newyorkaise 291 les oeuvres d'un jeune photographe nommé Paul Strand et l'année suivante il lui consacre l'édition complète d'un numéro de *Camera Work*, magazine influent de l'époque. En qualifiant la photographie de Paul Strand de «brutalement directe» et «exempte de tricherie», Stieglitz soulignait l'émergence en Amérique d'une photographie moderne, en rupture avec la tradition pictorialiste de l'image cherchant à imiter la peinture. Dans un texte célèbre, publié en 1917 dans la revue *Seven Arts*, Strand énonce les principes d'une nouvelle approche de la pratique photographique affirmant son droit d'existence en tant que médium d'expression autonome, au même titre que les autres disciplines artistiques. La photographie, écrit-il, trouve sa «raison d'être» dans son objectivité absolue et unique. Le photographe doit développer «un respect réel de la chose en face de lui» afin que l'acte de photographe devienne un geste d'intervention dans les facettes inépuisables du réel. Cette vision réaliste et précise de Paul Strand ouvre la voie à la reconnaissance des qualités spécifiques de la photographie. La netteté de l'image et la gamme infinie de tons que permet la caméra deviennent les caractéristiques d'une photographie pure et directe. À l'encontre de l'image floue et teintée de romantisme des pictorialistes, les compositions de Strand sont, dès lors, le résultat de l'organisation rigoureuse des formes sous l'effet de jeux de lumière contrastante.

La photogravure intitulée *Shadow*, tirée du dernier numéro de *Camera Work* paru en 1917, conjugue l'intérêt de Strand pour les formes mouvantes de la vie urbaine et ses préoccupations d'organisation des éléments graphiques de l'image. Fasciné par les développements récents de la peinture européenne, en particulier celle des cubistes, qu'il a l'occasion de voir à partir de 1911 dans des expositions à la galerie 291 et en 1913 à la Armory Show, Paul Strand cherche, à travers ses propres expérimentations, à découvrir les principes qui sont à la base de l'abstraction et le rapport de celle-ci à la photographie. À partir de 1915, il entreprend une série de compositions abstraites à partir d'objets usuels de la vie quotidienne qu'il photographie en gros plan et à angle inattendu. Sans truc et sans manipulation, par le seul positionnement de la caméra, Strand transforme cette scène newyorkaise de 1916 en un motif abstrait qui allie géométrisme architectural et dessin de la lumière. Ici cependant, Strand évite délibérément l'abstraction totale en incluant des éléments de référence dans l'image. De cette façon, cette photogravure, tout en représentant une phase vitale du développement de Strand, celle de ses recherches sur l'abstraction, constitue un exemple des préoccupations fondamentalement réalistes qu'il accentuera dans son oeuvre ultérieure.

S.G.M.



## FRANÇOISE SULLIVAN

Montréal, Québec, 1925

**Spirale**, 1969

plexiglas

66,2 cm x 43,2 cm x 33 cm

acquis en 1977

278

Depuis le début des années quarante, les visées artistiques de Françoise Sullivan sont multidisciplinaires et indissociables de l'évolution culturelle québécoise. Présentée à Paul-Émile Borduas par Pierre Gauvreau en 1941, alors qu'elle est étudiante en peinture à l'École des Beaux-Arts de Montréal (1941-45), elle adopte la démarche spécifique et formule certains des principes de la révolution automatiste. Cosignataire du manifeste *Refus global* (août 1948), elle y reproduit le texte d'une conférence prononcée quelque temps auparavant (février 1948), *La danse et l'espoir*, où elle souligne l'importance et l'omniprésence de la danse dans les différents rites et cultures historiques. Remettant en question tout académisme, Françoise Sullivan propose une vision de la danse spontanée, réflexe, liée à la «magie du mouvement» et vouée à l'expression des émotions. Les chorégraphies d'alors (*Danse dans la neige*, 1948), tout comme les plus récentes *Et la nuit à la nuit* (1981), tendent à libérer les énergies de l'inconscient dans la conquête du temps, de l'espace et de la gravité. L'extériorisation des rythmes affectifs participe du rythme cosmique et rejoint cette préoccupation constante, chez l'artiste, de cerner, à travers les mythes personnels et collectifs les fondements de l'expérience humaine.

L'amplitude des desseins automatistes et leurs propensions à explorer tour à tour, et parfois simultanément,

la peinture, la sculpture et la littérature, se retrouvent dans le cheminement artistique de Françoise Sullivan. De la peinture figurative et plutôt fauve (1940-45), elle passe à la danse et à la chorégraphie (1945-46), puis à la sculpture (1959-69). Les années 70-80 sont caractérisées par des projets éclatés relevant de l'art conceptuel, de la photographie, de l'action-accumulation-intervention, de la performance, et d'un retour à la chorégraphie et à la peinture (les *Tondos*). Les spirales de plexiglas, notamment *Spirale* (1969), poursuivent le développement des sculptures de métal soudé et constituent les propositions sculpturales limites de Sullivan. Le motif, un vecteur circulaire se déroulant sans début ni fin, et la texture, polie, transparente, sans accident, véhiculent des notions de mouvement virtuel et d'objet immatériel. Au sein de la problématique esthétique, le cercle s'avère l'élément formel privilégié: chorégraphies et accumulations circulaires, mouvements de balancement et de tournoiement, disques plats de métal soudés, toiles rondes, etc. La dynamique interne du mouvement spiralé se stabilise à même la pureté et le dépouillement de la forme et propose, outre le fait plastique évident, des rapports organiques aux structures et au temps biologiques, et des rapports symboliques à l'infini, à la mémoire collective et à l'imaginaire universel. J.B.



## GABOR SZILASI

Budapest, Hongrie, 1928

**John Max, Montréal, 1979**

épreuve couleur: 23 cm x 29 cm

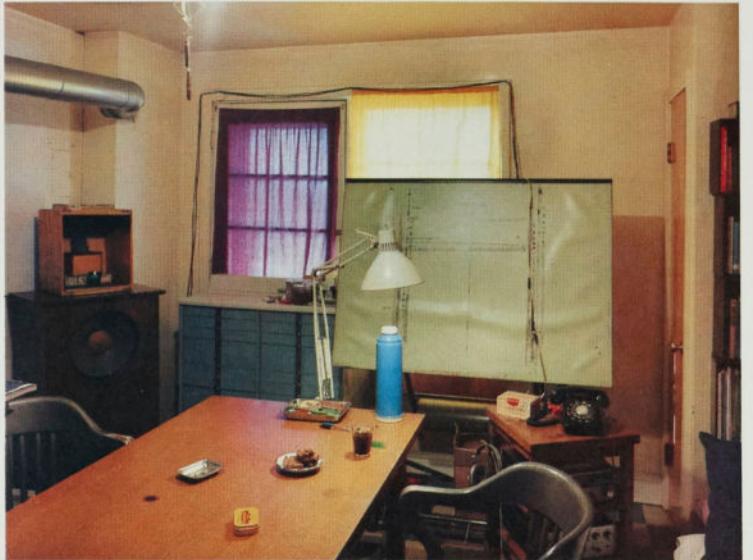
épreuve sur papier aux sels d'argent:

23 cm x 22,7 cm

acquis en 1980

Depuis ses débuts en photographie vers les années cinquante, Gabor Szilasi revendique le rôle de médiation au monde de l'appareil-photo. Quittant sa Hongrie natale en 1956, il s'installe au Québec où son travail de reporter photographe lui permet d'exprimer le rapport qu'il entretient avec ce milieu d'adoption. Dès lors, fasciné par la confrontation nord-américaine de l'ancien et du moderne, du religieux et du profane, il décide de fixer sur pellicule les conditions d'existence des hommes qui ont façonné cet environnement. Dès les années 1968-69, il concentre son activité dans les régions rurales du Québec et s'intéresse à «la vie quotidienne» des gens et à leur milieu. Durant les années soixante-dix, Szilasi produit des essais photographiques dans différentes régions du Québec, dans le comté de Charlevoix et à l'Île-aux-Coudres, dans la Beauce et dans le nord-ouest de la province, et chaque fois ces photographies témoignent de l'environnement social en transformation. Dès 1970, Szilasi avait d'ailleurs concrétisé cet engagement social en adhérant au Groupe d'Action Photographique (GAP) dont le but était de réaliser des documents photographiques sur les conditions d'existence de l'homme québécois. Interrogeant sans cesse l'interdépendance entre l'homme et son milieu, Szilasi réalise, à la fin des années soixante-dix, deux séries, l'une sur l'architecture résidentielle et rurale en Abitibi, et l'autre sur l'architecture commerciale et urbaine le long de la rue Sainte-Catherine.

La série *Portraits-intérieurs*, produite de 1977 à 1979, d'où est tirée l'oeuvre intitulée *John Max, Montréal*, identifie la préoccupation fondamentale de Szilasi d'appréhender l'homme dans sa relation à l'environnement. Dans cette série, Szilasi juxtapose une photographie en noir et blanc d'un individu dans son milieu, et une photographie en couleurs du même milieu. Leur confrontation suggère une interrelation entre les éléments d'information que chacune des photographies nous communiquent. L'emploi de la double-image conjugue en un rapport réciproque le portrait et la description d'un intérieur, délimitant ainsi la relation de l'individu à son milieu familial. Chacune des images se complète des contenus qui s'inscrivent dans l'image qui lui est juxtaposée. Les informations sur la personne s'ajoutent aux détails donnés sur son environnement personnalisé pour suggérer la totalité d'un mode de vie. Le portrait individuel rejoint ici le portrait social dans la façon dont le milieu ambiant de l'homme le décrit et le conditionne tout à la fois. La juxtaposition des deux images et leur différenciation nous convient à une lecture comparative des éléments qui se réfèrent de l'une à l'autre, introduisant ainsi un mode renouvelé d'appréhension de l'image unique. S.G.M.



## ANTONI TÀPIES

Barcelone, Espagne, 1923

**Vellut granate**, 1963

huile et feutre collé sur toile

161,5 cm x 161,5 cm

acquis en 1964

282

Empreinte d'un engouement pour le mysticisme et la pensée orientale, l'oeuvre d'Antoni Tàpies témoigne de cette école européenne d'après-guerre qui ne s'est jamais tout à fait affranchie d'une vision lyrique de l'art. Depuis 1956, l'artiste s'intéresse à tout ce qui est «orientalisant». Du côté technique, il faut remonter à 1945 pour découvrir dans ses travaux une technique de pâte épaisse avec un mélange de matériaux et de collages. Catalan de coeur et d'esprit, c'est tout le monde de sa terre natale qui vit dans la sensualité des textures et la matérialité qu'il explore. Fidèle à un ensemble de thèmes et de pratiques picturales, il découvre le silence de la matière aux surfaces de sable, de poudre de marbre et de résine. De là naissent des espaces tragiques, des plages de sable et de ciment modulés par l'érosion et les sillons, des reliefs fissurés inscrivant des graffiti et des signes sur les surfaces rugueuses qui constituent l'essentiel de son écriture. Certaines oeuvres semblent rappeler des images de vieux murs décrépits de banlieues pauvres, avec toutes leurs connotations. Spiritualité et matérialité sont donc les axes significatifs des toiles de Tàpies où les surfaces exercent une fascination. L'oeuvre tend vers l'absolu en exaltant le pouvoir d'expression de la matière et de l'homme.

Dans les oeuvres réalisées par Tàpies dans les années soixante, se déploie le graphisme qui apparaissait au début de ses recherches, et *Vellut*

*granate* demeure un tableau isolé par l'apport qui s'y trouve, de feutre rouge grenat collé et plissé, et par un dégagement particulier, ici, d'éléments symétriques. Dans cette même veine, se rapproche *Petit vellut vermell* (1964) aux dimensions plus restreintes. Aux surfaces sombres, délavées et contrastantes s'oppose une matière riche et texturée. Celle-ci, «passive», entraîne par l'effet du hasard un morcellement, une désagrégation, et indique une nouvelle réalité: un moyen de prendre conscience de l'être par un climat riche d'expériences vécues. Sortes de graffiti et de glyphes empreints du geste indéfini qui sont inscrits dans ce que Tàpies appelle «la mémoire commune» (fond gris bleu des brumes ou vieux murs gris de la Catalogne), dans l'oubli, dans la pensée, et devenus signes, sortes de déflagrations du tableau (lourdes hachures, au bas). Toile de matière et de signes lacérés, gestuels et éparpillés sur la surface. Le spectateur se heurte ici à la texture, sans cesse confrontée à l'abstraction. Par la tension entre les deux plans du tableau, l'artiste crée un espace et différencie un champ clos d'un champ ouvert. La trajectoire de *Vellut granate* nous fait découvrir dans la matière travaillée des velléités de signes, des incisions, des sillons et des hachures qui insidieusement feront basculer dans les oeuvres ultérieures de Tàpies tout un univers d'idées tangibles. P.G.



## PIERRE-LÉON TÉTREULT

Granby, Québec, 1947

### *Planche d'essai calligraphique*, 1978

bois gravé, 1/2  
75,6 cm x 56,3 cm  
acquis en 1980

284

Depuis le début des années soixante-dix, Pierre-Léon Tétreault réalise, avec un esprit d'invention prolifique, une production graphique d'une remarquable virtuosité technique. Un bref séjour à l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1968-69, et surtout une série de stages dans des ateliers privés, Atelier libre de recherches graphiques, celui de Ronald Perreault (sérigraphie) en 1972, et plus particulièrement l'atelier de Gaston Petit à Tokyo (lithographie) en 1975-76, constituent les débuts d'un cheminement critique menant l'artiste à s'intéresser aux civilisations traditionnelles (orientales, amérindiennes, inuit...) et à leur appréhension rituelle et mystique de la réalité, et, conséquemment, à y puiser l'inspiration de ses recherches formelles. Les sérigraphies de 1974-76, aux couleurs et aux allures d'enluminure, illustrent des paysages fabuleux, micro-univers mi-terrestres mi-cosmiques, relevant de la bande dessinée, du psychédéisme et d'un certain ésotérisme. Puis, Tétreault délaisse la manière figurative et transforme radicalement son option plastique par la libération du geste et de l'écriture au sein de compositions abstraites organiques et calligraphiques (1978). Les travaux sur papier, pastels et bois gravés, exploitent les schémas structuraux du mandala, du yantra, de l'hexagramme, et s'accordent aux qualités d'une surface recouverte d'une multitude de signes colorés (1979-80). Récemment, Tétreault, outre des propositions picturales débri-dées (1981), élargit les cadres de sa démarche esthétique, visant désormais des configurations

éclatées, techniques et matériaux divers (les expositions *De lyre de signes*, 1982 et *Kwé-Kwé* 1984). Essentiellement fasciné par les cultures autres, il ne dissocie pas l'approche formelle non objective de certains contenus référentiels, impressions profondes de sa vision du monde.

Dans la *Planche d'essai calligraphique* (1978), bois gravé en cinq couleurs, Tétreault achève une composition de type «all over», uniformément dynamisée par l'accumulation de petits traits contorsionnés et colorés, calligraphie abstraite indéchiffrable. Vectorisé à la diagonale par un réseau oblique de réserves dégageant le support (le papier) à l'intérieur et aux limites du champ coloré (parchemin effrité?), cet essai calligraphique se lit d'abord à la verticale, puis dans tous les sens. L'artiste éprouve un attrait particulier pour les systèmes d'écriture orientaux, la forme et le contenu et, dans ce minutieux travail gravé, il démontre expertise et finesse d'exécution à la fois dans le délié du geste, bref et différencié, dans l'exploitation de la texture du papier par l'utilisation d'encre lustrées et dans la création d'effets chromatiques vibratoires. Par l'absence de hiérarchie structurale au sein d'une adéquation picturale convaincante (signes inscrits sur le fond et surface balayée d'événements plastiques), Tétreault formule une image décodée, épurée, d'une grande intensité visuelle.

J.B.



Essai 1/2

Plaque d'essai calligraphique

Tot. 4 78

## JACQUES DE TONNANCOUR

Montréal, Québec, 1917

*L'hiver 1*, 1966

huile et collage sur toile

100 cm x 100 cm

acquis en 1971

Préférant l'art à l'entomologie, à laquelle il s'était tout d'abord destiné, Jacques de Tonnancour entreprend des études à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1936. Sa première exposition, tenue à la Galerie Dominion en 1942, rassemble essentiellement des portraits et des nus qui ne sont pas sans rappeler la peinture de Goodridge Roberts. Fortement influencé par Matisse et Picasso, l'artiste exécute vers la fin des années quarante, une longue série de paysages, de natures mortes et de portraits à la manière cubiste. En 1950, de Tonnancour rompt momentanément avec la peinture. Inspiré par la nature des Laurentides, il se remet au travail en 1953 et élabore une série de paysages où dominent les pins, les sapins et les épinettes. Peu à peu, comme par un phénomène d'érosion, ces paysages laurentiens vont se dépouiller et s'épurer au point de ne plus représenter que de longues bandes horizontales aux teintes mélancoliques de gris-vert et gris-bleu. L'utilisation du racloir qui balaie littéralement le champ du ciel et de la terre en bandes étirées et juxtaposées, amène le peintre à s'engager dans la voie de la non-figuration. Au début des années soixante, sur un support de bois, de Tonnancour exploite librement les possibilités techniques du racloir et aménage des zones de transparence et de luminosité sur des surfaces texturées d'où émanent des formes vaporeuses. Depuis 1962, la découverte du collage-relief par l'intégration sur la toile de matériaux divers tels que des bouts de ficelle, corde,

filets, grilles et cartons percés de trous symétriques, engendre des oeuvres de pure spatialité au graphisme délicat. Malgré l'évolution progressive des formes vers la géométrie et une grande simplification de la composition, chaque tableau-relief de cette période peut être perçu comme un possible paysage.

De format carré, *Hiver 1* présente une surface monochrome blanche sur laquelle se distinguent deux grandes masses horizontales de teintes et de dimensions différentes. Délimitée par l'intégration d'un grillage, la bande inférieure couvre les trois quarts de la superficie totale alors que l'espace du ciel forme une mince bande blanche au-dessus de la précédente. En situant sa ligne d'horizon dans la partie supérieure de la composition, de Tonnancour donne à son paysage blanc de neige une certaine immensité. L'intégration de matériaux divers crée ici la trame figurative de l'oeuvre. L'accumulation en colonne de motifs géométriques forme un grand axe vertical légèrement décentré vers la gauche. Perpendiculaire à la ligne d'horizon, cet axe délimite un espace plus long que large faisant écho à la bande du ciel. Flottant, isolé et immatériel, le motif décoratif à la droite, formé par le collage d'un carton percé de quatre cercles symétriques, apparaît comme la clef de voûte de l'oeuvre. Extrêmement articulé et équilibré, *Hiver 1* se dispense lentement et ne se révèle pleinement qu'à travers la contemplation. S.L.



## FERNAND TOUPIN

Montréal, Québec, 1930

### *Aire au bleu et rouge no 4*, 1956

huile sur bois

60 cm x 72 cm

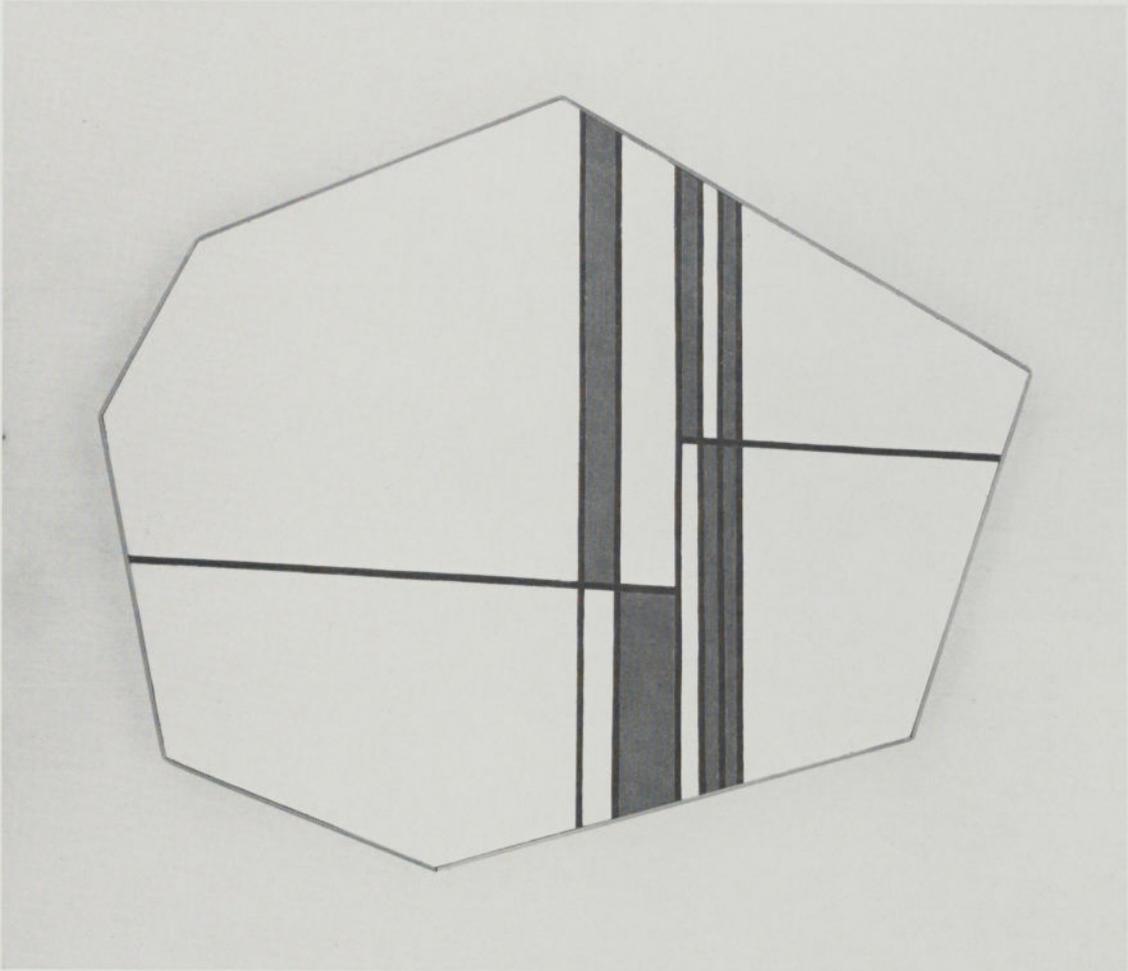
acquis en 1977

Membre fondateur du groupe des Plasticiens, Fernand Toupin est également cosignataire, en février 1955, du manifeste publié par ces derniers lors d'une exposition de leurs oeuvres à l'Echourie. Sa démarche participe alors de l'esthétique abstraite et géométrique endossée par ce regroupement de jeunes artistes. Interactions chromatiques et jeux de plans en rapport direct avec le format de l'oeuvre constituent le moteur de sa production de l'époque, et ce jusqu'à la fin des années cinquante. Autour de 1960 la peinture de Toupin s'engage dans une direction plus lyrique, orientation dont les grandes lignes seront maintenues jusqu'à nos jours. Le geste réapparaît et se traduit en un traitement fortement texturé. Bien que sa pratique relève toujours de l'abstraction, l'artiste réintroduit la forme, qu'il superpose le plus souvent à un fond uniformément blanc. Aux diverses associations ou rapprochements ainsi rendus possibles, l'artiste oppose toutefois le parti pris d'autonomie picturale mis de l'avant à l'époque plasticienne: «Cette oeuvre, c'est avant tout une

création plastique, quitte à l'observer ensuite en termes de sociologie, de psychologie, ou en fonction de l'Histoire».

*Aire au bleu et rouge no 4*, comme plusieurs oeuvres réalisées par Toupin autour de 1955-1956, se caractérise par son format polygonal et irrégulier. La rigueur de sa construction et l'économie des moyens mis en oeuvre rappellent Mondrian, soulignant du même coup ce travail d'épuration de la peinture mené par les Plasticiens. La structure de l'ensemble repose sur une combinatoire d'éléments plastiques d'où toute forme d'expressivité aura été évacuée. L'attention portée au format modifie par ailleurs le statut de l'oeuvre peinte, la rapprochant de la notion de tableau-objet. Non plus espace fermé, limité par les conventions d'un cadrage apparemment extérieur à la dynamique picturale, l'oeuvre se voit ici expliciter le rôle déterminant joué par ce dernier dans l'organisation des constituants plastiques.

P.L.



## CLAUDE TOUSIGNANT

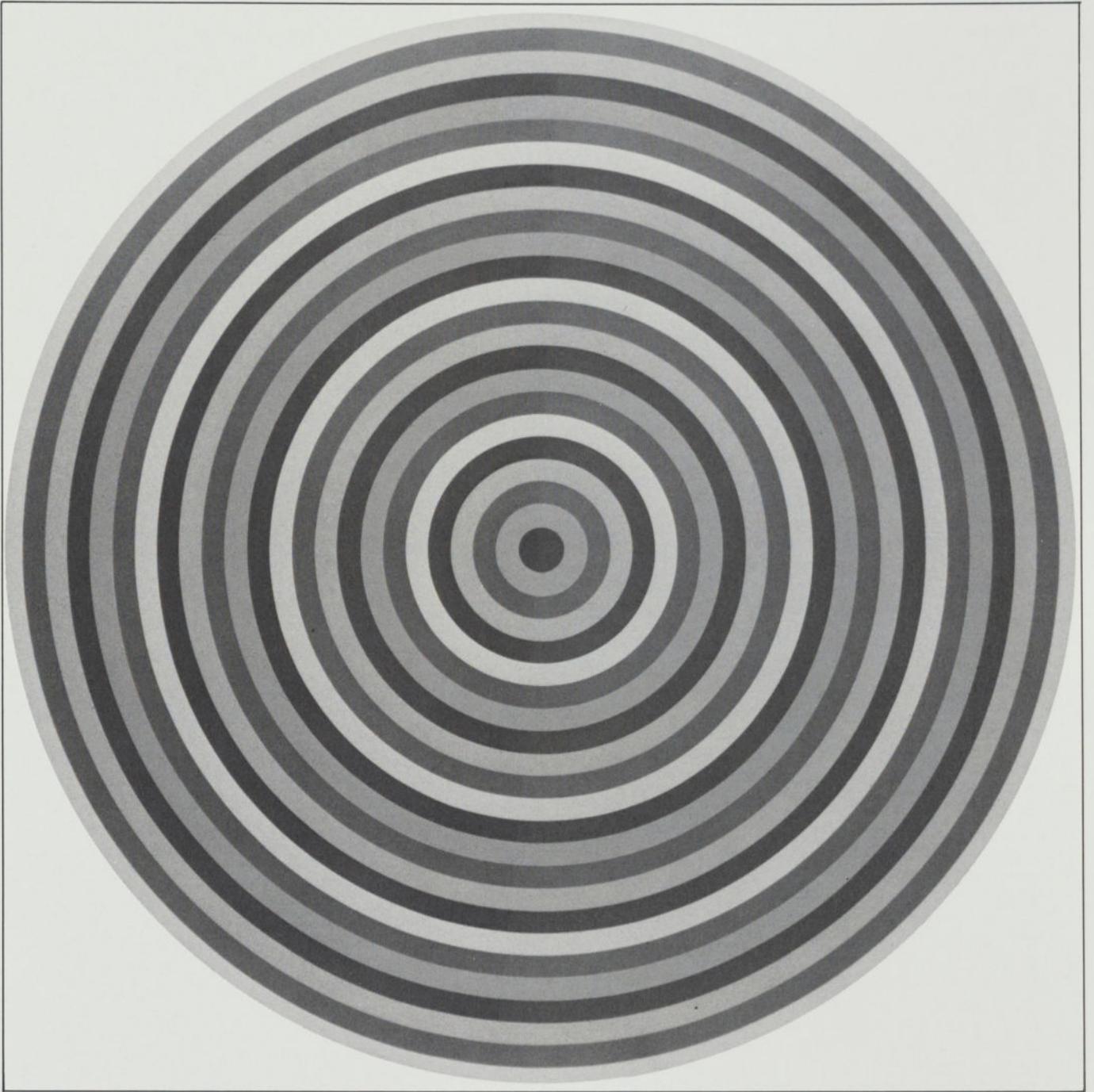
Montréal, Québec, 1932

### **Accélérateur chromatique 48**, 1967

acrylique sur toile  
122,2 cm (diamètre)  
acquis en 1971

Le peintre plasticien Claude Tousignant, qui privilégie dans sa pratique la technique du «hard edge» et les formes géométriques simples, écrivait en 1959: «Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à la source, là où il ne reste que la peinture vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation». En 1962, la découverte des tableaux de Barnett Newman confirme le peintre dans ses positions et l'amène plus spécifiquement à explorer les qualités intrinsèques de la couleur. C'est à partir de cette période que Tousignant introduit dans ses tableaux la forme ronde qui le conduira, vers 1965, à l'adoption du format circulaire, créant ainsi l'équivalence entre la forme et le format. Après la série des *Transformations chromatiques* de 1965 et celle des *Gongs* de 1966, Tousignant élabore en 1967 la série des *Accélérateurs chromatiques* qui poursuit l'exploration du rapport couleur-lumière à l'intérieur d'une structure circulaire. Cette dernière série se distingue toutefois des deux précédentes par l'intégration d'un système sériel de la couleur. Se répétant selon un ordre préétabli, la couleur prend toute son autonomie et détermine l'organisation structurale du tableau.

Dans *Accélérateur chromatique 48* (le chiffre 48 indique en pouces la longueur du diamètre), la distribution des cinq couleurs se répète selon une même ordonnance et divise le tableau en deux séries équivalentes allant du point de mire rouge au troisième cercle rouge vers l'extérieur, ou inversement, du cercle contour jaune au troisième cercle jaune vers l'intérieur. La mise en place d'une structure sérielle permet de développer les qualités énergétiques, lumineuses et expressives de la couleur. La répétition dans un ordre complexe d'alternance des couleurs exige de la part du spectateur un «coup d'oeil prolongé». Ponctué d'un cercle rouge à toutes les quatre circonférences, *Accélérateur chromatique 48* accuse également une cadence rythmique ordonnée qui stabilise l'espace de la composition. Pour obtenir la complexité structurale des *Accélérateurs*, Tousignant observe une méthode rigoureuse basée sur des calculs précis. L'exécution de l'oeuvre revêt une importance secondaire par rapport à sa conception. À la fois profondément lyrique et structurée, l'oeuvre nous révèle à travers ses vibrations optiques, le mouvement incessant de la structure chromatique. S.L.



## SERGE TOUSIGNANT

Montréal, Québec, 1942

**Sans titre**, 1964

techniques mixtes sur carton

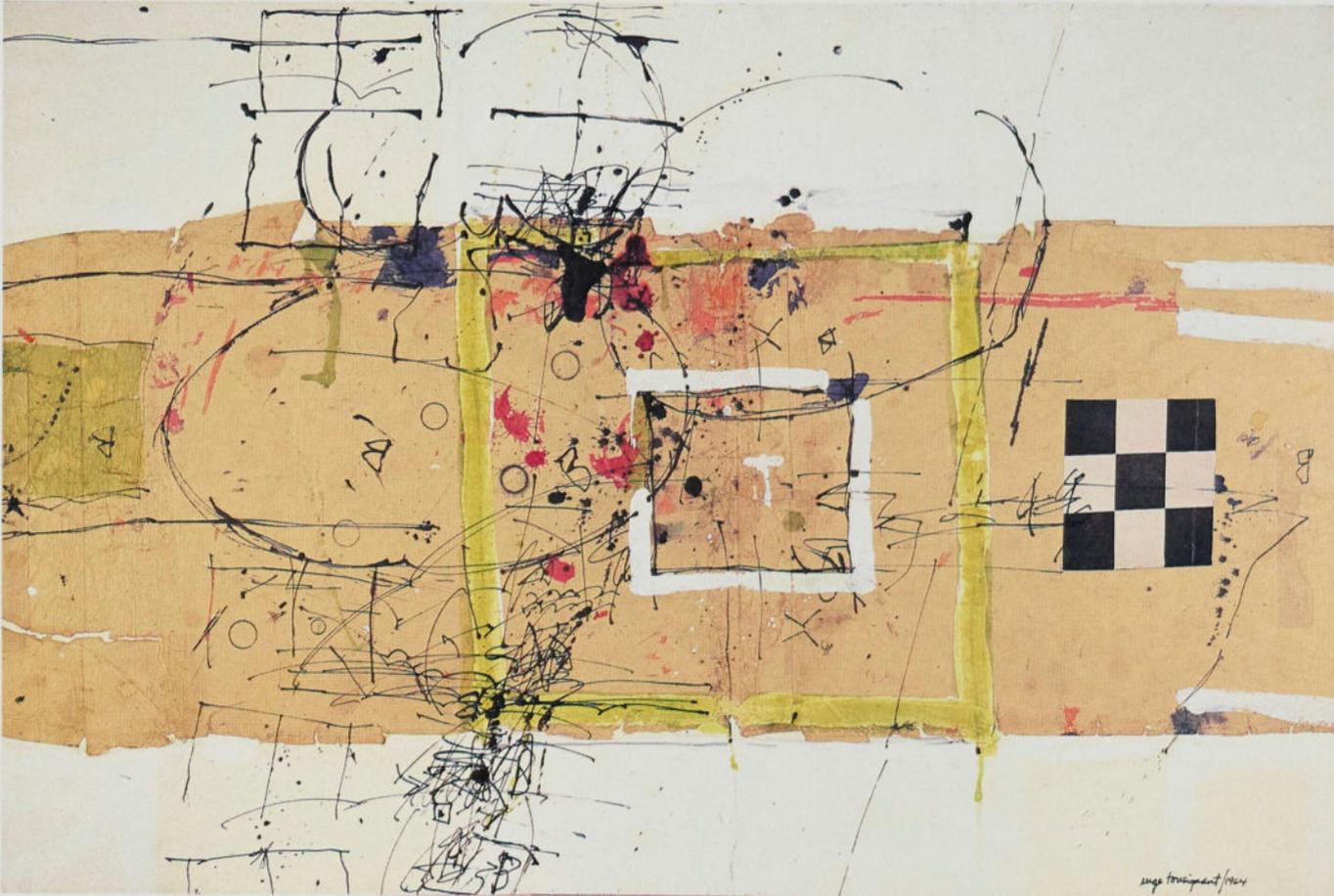
51,7 cm x 76,4 cm

acquis en 1965

Depuis le début des années soixante, l'oeuvre de Serge Tousignant se caractérise par l'originalité et la diversité de sa production: gravures, peintures, sculptures, dessins, papiers pliés, oeuvres photographiques et environnements transformés par l'utilisation de miroirs et de la vidéo. Il élabore une problématique esthétique essentiellement axée sur l'exploration de phénomènes perceptifs et les rapports constants entre des propositions formelles concises et certains mécanismes d'illusionnisme. Depuis les premières sculptures et les papiers pliés (1967-68) reposant sur l'application de couleurs vives à des formes élémentaires et sur la notion d'alternance entre la bi et la tridimensionnalité via la suggestion de perspectives illusives, à la série de travaux sur le cube et les coins d'atelier (1970-74), soit 37 oeuvres regroupant dessins, sérigraphies et photo-montages, et réaffirmant un intérêt pour la surface et la création d'images, Tousignant précise l'appréhension de l'espace perceptuel et la nature de l'objet esthétique. Le recours à l'utilisation de la photographie comme partie liée du processus artistique implique des concepts référentiels et prédispose à une approche exploratoire et réflexive. L'insistance sur les rapports volume-surface et les jeux de plans, par la création d'un espace sériel et séquentiel (combinaisons variées et modulaires d'une même image), ainsi que la présence d'une grille réductrice, visant l'espace perspectiviste de chacune des images, se retrouvent dans les travaux subséquents: *Environnements transformés* (1975-77), *Dessins de neige et de temps* (1977), *Géométries solaires* (1978-80), *Dessins solaires* (1980) et *Photoglyphes* (1981-82)... La caméra investit l'élément naturel (ombre, lumière, soleil, neige, arbre, sol) d'une fonction créatrice de signes, images de la nature et images de l'art en tant que signes. Analy-

sant les schémas de représentation par la mise en place de séquences photographiques, Tousignant propose une interprétation formelle indissociable d'un double phénomène perceptuel: première lecture, globale et abstraite, et lecture seconde, modulaire, référentielle et spatio-temporelle.

Le *Sans titre*, exécuté en 1964 au coeur de la période de recherches en gravure et en lithographie aux ateliers libres de l'École des Beaux-Arts de Montréal sous la direction d'Albert Dumouchel, contient déjà toute la richesse du langage pictural de Serge Tousignant. Conciliant une gestualité empreinte d'automatisme, des relents fébriles de calligraphies (petits B inversés), et l'émergence d'une grille orthogonale tramée à même la répétition d'un motif géométrique, le carré, ce collage dégage l'essentiel d'une problématique en devenir: assertion d'une réalité binaire/dualité structurale définie et vérifiée par une double lecture obligatoire de l'oeuvre. Encore plus que de grille, reprise d'une même unité régissant la surface (quoique le carré se retrouve effectivement en plusieurs endroits, disposé à la fois stratégiquement et anarchiquement, sauf dans le cas évident du petit damier), il est plutôt ici question de séquence, dans le déploiement horizontal de trois portions carrées à peu près égales au sein d'une zone centrale délimitée par le papier brun déchiré et collé. Les effets dynamiques de la couleur, dégoulinades, éclaboussures (jaune, fuschia, bleu) et le graphisme nerveux agitant la surface, esquisse rapide de grands et petits cercles et semblants de graffiti (encore noire), sont endigués dans le jeu de rappel d'un carré à l'autre, inscription au sein d'un plus grand, plein ou évidé, blanc ou de couleur et, à la limite, blanc sur blanc (le support). J.B.



## GÉRARD TREMBLAY

Les Éboulements, Québec, 1928

**Les migrants**, 1964

pastel à l'huile sur papier

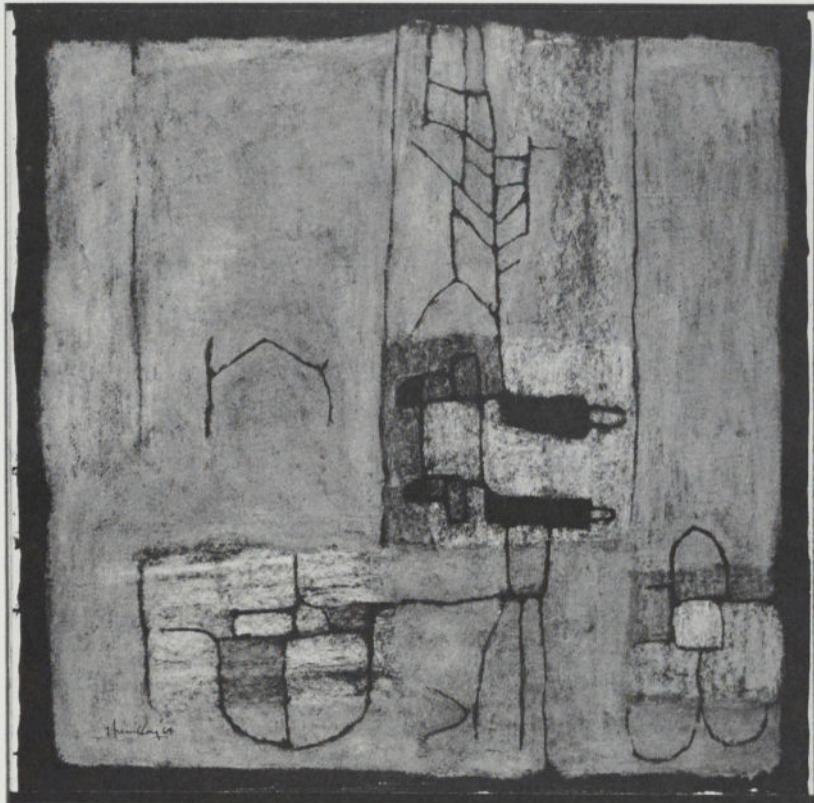
60,9 cm x 62,9 cm

acquis en 1966

Partageant avec les artistes Albert Dumouchel, Léon Bellefleur et Roland Giguère, un vocabulaire formel issu de la pensée surréaliste et un intérêt simultané pour les pratiques picturale et graphique, Gérard Tremblay propose, depuis la fin de ses études à l'École des Beaux-Arts (1947) et à l'Institut des arts graphiques de Montréal (1950-51), une démarche artistique originale et continue. Reconnaisant ses affinités pour les théories et l'art de Breton, Klee, Ernst... et Borduas, Tremblay élabore une oeuvre lumineuse et poétique au service du rêve et de l'imaginaire. Le peintre graveur participe à l'essor de l'édition québécoise au cours des années cinquante, notamment en tant que collaborateur assidu de Roland Giguère aux Éditions Ertà où il publie «*Vingt lithographies de Gérard Tremblay*», «*Les semaines*» (1966), et illustre plusieurs recueils de poésie, parmi lesquels «*Midi perdu*», «*l'Abécédaire*» (1975) et «*J'imagine*» (1976), trois oeuvres de Roland Giguère. Il revitalise les concepts d'illustration (manuels scolaires),

s'adonne au métier d'imprimeur et poursuit une orientation pédagogique exigeante.

*Les migrants* (1964) procède bien de l'univers fantastique, riche et varié de Gérard Tremblay. L'inscription de motifs linéaires sur un fond texturé (mauve) reporte aux procédés de gravure et suggère un espace atmosphérique propice à la mise en place de formes organiques. Les configurations géométriques (carrées, rectangulaires, semi-circulaires) définies par les aplats colorés (roses, oranges, rouges) et les traits noirs évoquent succinctement la végétation, le monde animal (les oiseaux du titre) et celui de l'objet. L'exubérance des coloris et la schématisation stylisée de la composition rappellent, un bref instant, l'imagerie de Paul Klee, et confèrent à la représentation une dimension poétique, poésie vibratoire de la couleur et de l'inconscient (signes, traces, matière).  
J.B.



## YVES TRUDEAU

Montréal, Québec 1930

**Mur fermé et ouvert, no 44**, 1976-77

bronze, 3/6

44,1 cm x 62 cm x 16,8 cm

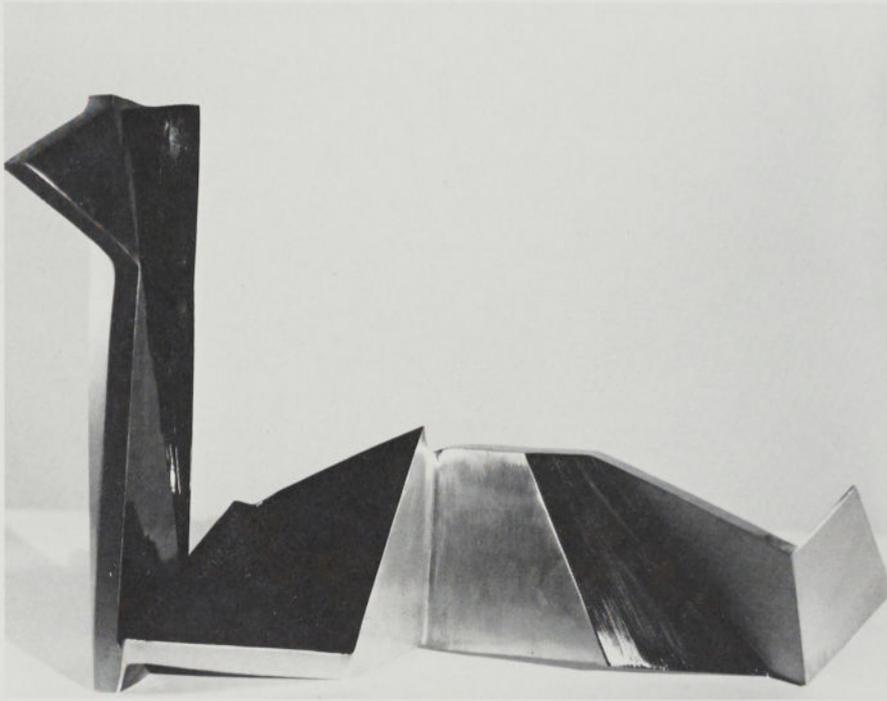
acquis en 1982

296

Depuis la fin des années cinquante, Yves Trudeau prend activement part aux développements et à l'évolution de la sculpture québécoise: d'abord, en tant que membre-fondateur (1961) et plusieurs fois président (1961-65, 68) de l'Association des Sculpteurs du Québec (ASQ), par son implication au sein d'autres regroupements artistiques et, plus particulièrement, par une pratique sculpturale rigoureuse doublée de préoccupations sociales et humanistes. Reconnaisant les influences déterminantes de Henry Moore et de Lehmbruck dans ses premières oeuvres, tributaires d'une figuration stylisée, élançées et dynamiques (*Vivace*, bronze, 1960, Mont Orford), l'artiste propose par la suite, dans les sculptures de fer et bois, de 1961 à 1967, une vision expressive conciliant les qualités de texture de matériaux aussi différents que le fer et le bois, l'insertion des formes organiques (bois) dans des configurations métalliques angulaires et ajourées, et une thématique symbolique d'angoisse et de révolte à l'échelle cosmique, liée aux références formelles anthropomorphes et zoomorphes véhiculées par les constructions énergiques, contenant et retenant de leurs rayons l'éclosion et la croissance d'un principe vital. Cette appréhension de l'espace à la verticale et par le vide se poursuit et se transforme par l'adoption d'une approche cynétique, limitée, dans les oeuvres «spacio-mobiles» de 1966-68, et dans *Le Phare du Cosmos*, une sculpture en acier, mécanique à effets sonores (Expo 67). Les deux petits bronzes de 1966, *La Barque des dieux* et *le Chariot des dieux*, annoncent, par leur développement horizontal et l'imbrication subtile des motifs, les systèmes ultérieurs axés sur les polarités: intérieur/extérieur, inclus/incluant, ouvert/fermé.

Depuis 1968, un épurement radical du vocabulaire formel et la précision du dessein structural et architectural ont donné naissance à l'importante série des *Murs fermés et ouverts*, bronze, aluminium et plexiglas, variations modulaires sur l'articulation et la progression d'un plan rectangulaire (d'épaisseur variable, aux proportions préétablies, la longueur triplant la largeur), plié, rabattu et déployé dans l'espace. Trudeau ne dissocie pas la problématique plastique des considérations métaphysiques sur l'avenir de la planète: les graffiti, inscriptions et incisions dont il investit certains de ses murs, les «murs-cris», témoignent de visées pacifistes et s'ajoutent aux recherches sur la texture et le traitement des surfaces (sculptures monumentale en aluminium Complexe Desjardins, Montréal 1975). *Le Mur fermé et ouvert, no 44*, réalisé en 1976-77, procède d'une structure modulaire, le plan rectiligne s'articulant par arêtes et étapes, et environnementale, le même plan délimitant, à l'intérieur et à l'extérieur de ses unités de surface, des volumes imaginaires, l'espace à explorer. Le schéma final et les rapports de proportion évoquent l'architectonique et la monumentalité, quel que soit le format réel. Le noir recouvrant certaines des parois, outre le contraste formel avec le bronze, reporte à la picturalité pour s'en distinguer aussitôt: isoler et resituer dans l'espace une des composantes de l'oeuvre. La confrontation des constantes de planéité, horizontalité et verticalité concède à l'objet sculptural le territoire nouveau de l'espace à circonscrire.

J.B.



## ARMAND VAILLANCOURT

Black Lake, Québec, 1932

**Bois brûlé**, 1964

chêne brûlé

182 cm x 18,5 cm x 18,5 cm

acquis en 1976

Les sculptures de Armand Vaillancourt, bien qu'essentiellement abstraites, s'accompagnent d'un travail de revendication politique que l'artiste a su maintenir depuis les premières années de sa carrière. *L'arbre de la rue Durocher* (1953), une pièce réalisée à même un arbre debout, fut exécuté directement sur la rue, devant les passants. Alors étudiant à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Vaillancourt voulait de la sorte conférer un caractère public à son travail sculpté, en opposition à l'atmosphère protégée des ateliers de l'institution. S'ensuit un engagement dont l'objet premier, encore aujourd'hui, demeure la lutte contre toute forme d'oppression. Ses projets ultérieurs furent souvent contestés, tant sur le plan esthétique qu'à cause du message politique dont l'artiste les a accompagnés. Parmi les principaux projets auxquels il participe, soulignons sa présence au symposium de sculpture tenu à Toronto dans le cadre des fêtes de la Confédération (son oeuvre, intitulée *Je me souviens*, demeura inachevée du fait d'un désistement des autorités quant aux sommes

allouées à sa réalisation), ainsi que sa création d'une sculpture-fontaine pour la Plaza Embarcadero de San Francisco. Plus récemment, et à la suite d'une commande du Gouvernement du Québec, Vaillancourt fut invité à créer une autre sculpture-fontaine, cette fois pour le site du nouveau Palais de Justice de la ville de Québec.

*Bois brûlé*, par son développement vertical, rappelle quelque structure totémique. Constituée d'une seule pièce de chêne brûlé, cette oeuvre met avant tout l'accent sur le caractère brut, premier, du matériau utilisé. Son traitement, respectueux des lignes du bois, révèle la complexité de celles-ci par le biais d'une rythmique où vides et pleins se succèdent en alternance. Les oeuvres de Vaillancourt ont d'ailleurs en commun un égal souci d'exploiter au maximum les qualités de la matière. À noter que celle-ci varie considérablement, selon l'échelle de l'oeuvre et la curiosité de l'artiste face à l'expérimentation de techniques nouvelles.

P.L.



## RENÉE VAN HALM

Amsterdam, Hollande, 1949

***The Second Curtain***, 1981

bois, gypse, peinture

244 cm x 122 cm x 152,5 cm

acquis en 1984

300

Les réalisations de Renée Van Halm par le biais de la peinture, de la sculpture et/ou de l'architecture ouvrent une perspective sur un espace architectonique qu'on peut qualifier de pictural. Partie d'une investigation personnelle dans une allusion à l'icônologie de la Renaissance italienne, l'artiste met en scène des formes tridimensionnelles par de simples constructions peintes qui font référence au théâtre comme lieu physique. À ce processus de mise en scène s'ajoute une «déconstruction de l'idée de représentation», comme il a déjà été souligné à propos de son oeuvre. À l'instar d'un Giotto ou d'un Piero della Francesca, Van Halm met en valeur l'utilisation spatiale de la lumière et de la couleur et y intègre une vision moderne de l'espace. Elle parvient à définir cet espace illusionniste en retenant le fond des tableaux de la Renaissance et brise ainsi l'ordre de la représentation en omettant les personnages et le paysage, ce qui contraste fortement avec la perception du quattrocento italien. En traduisant en trois dimensions des images dans un espace conceptuel, l'artiste réalise une harmonie du réel et du fictif.

*The Second Curtain* est une sculpture-peinture d'une facture étonnante et d'une simplicité grandiose. Deux sections murales à angle droit engendrent une perspective que le spectateur peut envisager de divers points de vue. La fenêtre, qu'encadrent deux colonnettes, permet un jeu de lumière sur le rideau bleu et sur les surfaces roses et grises peintes en transparence et tout en douceur. La couleur est réduite à peu de tons. La flexuosité des lignes accuse un effet dramatique, et les plis multiples dont l'artiste fait usage dans le drapé démontre un caractère intimiste de suavité qui contraste avec l'aspect rigide des colonnettes, subtile opposition de la perspective des parties architecturales et de la bidimensionnalité du rideau peint, que brise une ligne brune transversale. Cette dichotomie laisse supposer une concentration dépouillée des éléments qui met en valeur l'intensité dramatique de la composition. P.G.



## BILL VAZAN

Toronto, Ontario. 1933

### *Sphère visuelle du pont Jacques-Cartier*, 1975

156 épreuves noir et blanc montées sur toile

548 cm x 336 cm (l'ensemble)

acquis en 1977

302

L'oeuvre de Bill Vazan se rattache aux pratiques aujourd'hui regroupées sous le nom de «Land Art». Apparue dans la seconde moitié des années soixante, cette tendance se caractérise par un élargissement des lieux et modes d'investigation du phénomène artistique. Selon cet esprit, différentes disciplines (astronomie, archéologie, anthropologie, géologie...) sont mises à contribution. En accord avec la dimension ludique du travail artistique, ces apports s'exercent de façon très libre, à l'exclusion de toute forme de systématisation. D'abord peintre, Vazan délaisse progressivement la création d'objets uniques et durables pour se consacrer à la réalisation de projets conçus en fonction d'un site précis — un site tantôt naturel (plages de sable, champs de neige), tantôt aménagé (terrains municipaux, complexes routiers), quoiqu'il s'agit le plus souvent d'espaces où ces deux composantes se trouvent à agir l'une sur l'autre. Ces oeuvres consistent en l'inscription sur le sol, de signes, formes ou configurations tenant parfois de l'archétype (spiraies, labyrinthes, etc.). Leur rapport avec le lieu choisi en est un d'interférence, le tracé de ces inscriptions s'écartant des lignes naturelles du terrain. Ces interventions rendent ainsi compte d'une activité humaine fondamentale, soit l'imposition, sur l'environnement physique, d'un travail d'organisation formelle d'origine culturelle. Le résultat de ces interventions est généralement éphémère et parfois difficile d'accès pour le public. La documentation de ces projets, sous forme de photographies prises par l'artiste, revêt alors une double importance: d'une part elle fixe et rend accessible ce qui autrement ne

peut être vu que par un public restreint et de façon temporaire: d'autre part elle accorde un niveau de lecture supplémentaire et souvent plus global (notamment par la prise de vues aériennes) à des projets qui, du fait de leur échelle parfois considérable, nécessitent sur le terrain l'adoption d'un parcours dont le déroulement spatio-temporel résulte en une perception fragmentée de l'ensemble.

*Sphère visuelle du pont Jacques-Cartier* relève d'un volet du travail de Vazan où la photographie se voit accorder un rôle accru. En cela elle s'écarte du «Land Art» entendu dans son sens le plus orthodoxe. Non plus simplement outil documentaire, la photographie est ici le support même de l'expérience que l'artiste entend traduire. 156 photographies sont juxtaposées et montées sur toile. Chaque colonne correspond à un déplacement de 360 degrés de l'appareil photographique suivant un axe vertical, celui du corps de l'artiste qui, lui, d'une colonne à l'autre, pivote de la gauche vers la droite. L'ensemble constitue le rabattement, par la prise de photographies collées sur un support plan, d'une vision sphérique du site représenté. Le spectateur est appelé à reconstituer l'environnement décrit, et du même coup à évaluer les écarts (réduction, aplanissement, fragmentation) engendrés par la saisie d'un espace tridimensionnel sous forme de photographies. L'exercice d'adaptation nécessaire à cette reconstruction démontre également l'importance de la mémoire cognitive dans la lecture du travail photographique.

P.L.



## ROBERT WALKER

Montréal, Québec, 1945

### *Toronto, 1978 (Blue Thunderbird)*

photographie cibachrome

40 cm x 50 cm

acquis en 1979

304

Robert Walker fixe son objectif sur l'événement public en milieu urbain. Sans équivoque, il en extrait le choc visuel des signes. À l'instar d'autres photographes de sa génération, Walker s'approprie le hasard des formes et des couleurs de la cité et se joue du constat implacable qui s'y dessine. Le commentaire social est ici mitigé par l'apparente neutralité des observations de Walker et l'attitude parfaitement ironique que seule la distance de son regard au réel lui permet. Si sa photographie présente la caractéristique d'une image prise sur le vif, elle se calque néanmoins sur le type de rapport que Walker entretient avec ces réalités qu'il documente. De politique et radicalement engagée qu'elle était au début des années soixante-dix, son oeuvre s'est par la suite déliée de son contenu proprement idéologique pour assumer l'ambiguïté fondamentale, inhérente aux juxtapositions fortuites des sujets

photographiés. L'image, aseptisée et franche, se tourne davantage vers elle-même et vers sa propre capacité d'évocation.

Lorsque Walker capta cette image d'une Thunderbird bleue, image qu'il intitulera par la suite *Toronto, 1978*, sa pratique s'orientait déjà depuis trois ans, depuis sa rencontre avec Lee Friedlander, dans le sens de l'exploration des moyens propres au médium photographique. Ce que cette image suggère, elle le fait par la virulence des couleurs, la tension des formes et l'apparence tronquée des éléments. Le procédé cibachrome détermine l'exagération de ces pouvoirs expressifs et transforme la scène en une pure interaction visuelle. Tout est spécifiquement photographique, et pourtant l'hyperréalisme de l'ensemble ne peut nous échapper. S.G.M.



## IRENE WHITTOME

Vancouver, Colombie-Britannique, 1942

**Annexe au Musée blanc (Altar)**, 1975-76

papier moulé fait main, fils de cuivre,  
fils de cuivre laqués, bois, cire, toile, corde  
9 totems (244 cm chacun)  
1 plate-forme (274,3 cm x 274,3 cm)  
acquis en 1981

306

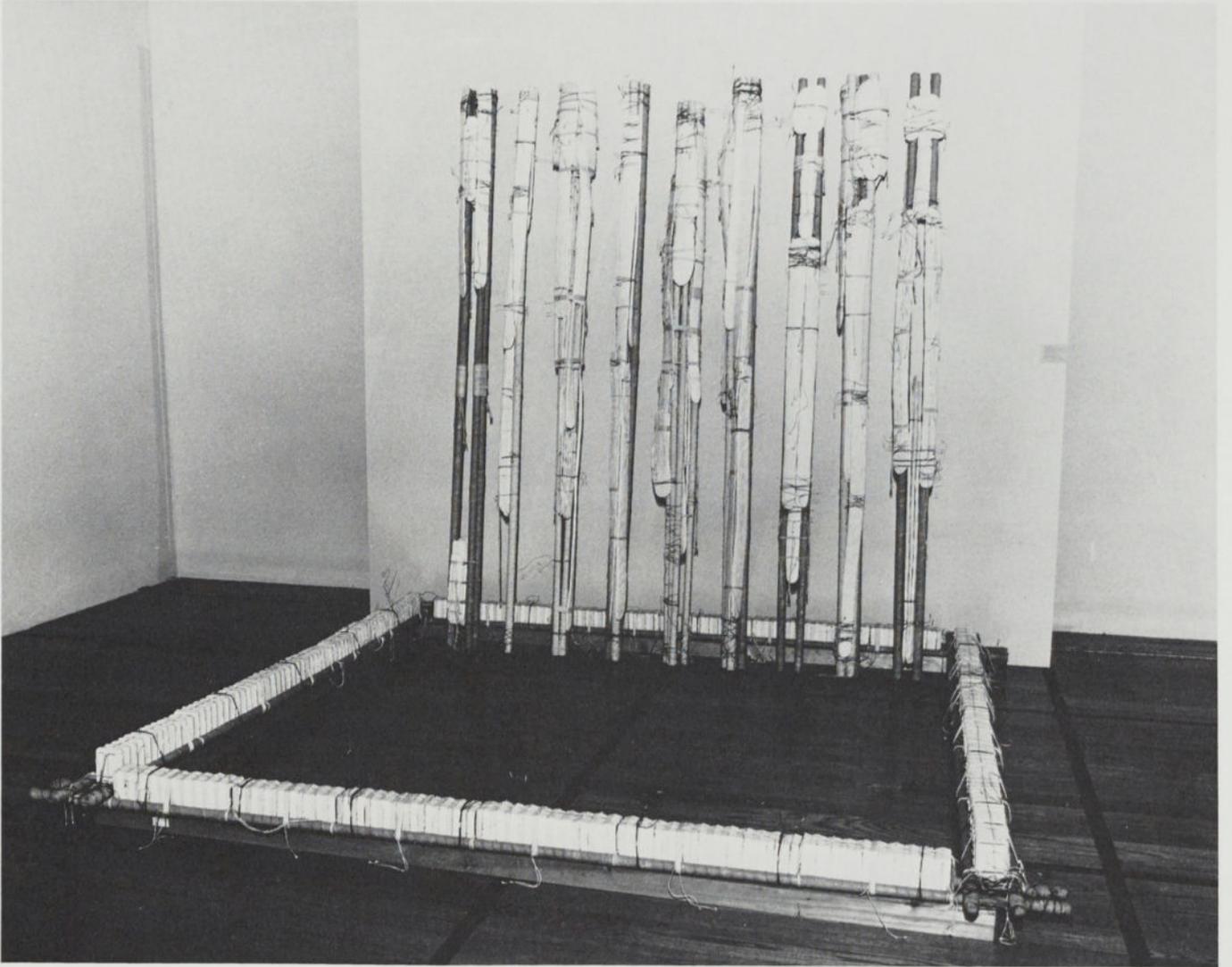
Graveure de formation, activité qui marquera par la suite profondément, quoique d'une façon indirecte, l'ensemble de son travail, Irène Whittome devient à partir de 1969 une artiste multidisciplinaire, s'adonnant aussi bien à différents assemblages, à l'installation, qu'à la photographie, ou même au cinéma.

C'est à la toute fin des années soixante donc que l'artiste, peu à peu, entreprend un vaste travail d'assemblages sous le signe de la série, du montage, de la citation et du double. Réalisées sans connotation représentative, ces oeuvres, résultat de son expérience directe sur les matériaux, s'élaborent à partir de multiples éléments naturels ou provenant de sa fabrication propre, ou encore d'objets, de facture industrielle ou non, qu'elle accumule, dont les formes l'inspirent, et qui engagés le plus souvent dans un processus de transformation, sont destinés à être utilisés ou intégrés dans un ensemble, à un moment ou à un autre. Cette pratique amène à la création du *Musée blanc I et II*, oeuvre élaborée sur une période de plus de deux ans, où sont mises en valeur les notions d'ordre dans l'accumulation, celle

de bricolage bien sûr, de mémoire également, et qui met entre autres en évidence le principe de répétition, situé à la limite de la manie et de la passion. Et c'est à toutes ces notions auxquelles fait référence l'oeuvre intitulée *Annexe au musée blanc (Altar)* où, insistant sur l'aspect manuel de sa fabrication, chaque tige par exemple, au caractère étrange et secret, ne référant à rien de particulier, sinon à certains objets fétiches, sorte de totem, expose avec emphase le matériau lui-même, dans une quête de sa réalité.

L'oeuvre d'Irène Whittome, s'étant particulièrement nourri de sa propre histoire personnelle — et l'on songe ici à *Vancouver* ou à *La salle de classe* par exemple — est tout imprégné d'une lourde symbolique, autour du thème de l'eau et de la terre entre autres, en même temps qu'il est une méditation sur le temps et l'accumulation du savoir. Demeurée fidèle à l'essentiel de sa thématique, l'artiste est davantage orientée aujourd'hui vers une recherche de type architectural.

G.G.



## BILL WOODROW

Henly, Oxfordshire, Angleterre, 1948

**Parrot Fashion**, 1984

capot de voiture et moteur hors-bord peints  
214 cm x 214 cm x 122 cm  
acquis en 1984

308

Bill Woodrow est fasciné par le langage des images, et sa sculpture, qui occasionne un choc puissant, est habituellement associée à la «nouvelle sculpture anglaise». Il provoque à une confrontation culturelle en prenant pour acquis que tout peut être construit et reconstruit à partir de modèles réels. Les objets utilisés sont des rebuts industriels, la plupart du temps en métal, qu'il récupère dans son environnement et le plus souvent dans les rues de Brixton. L'objet, issu du passé, présage l'extinction de la civilisation industrielle qui l'a produit. À partir de cet objet désuet et sans valeur, Woodrow perçoit une autre forme et lui donne une nouvelle existence. La sculpture de Woodrow est donc comprise entre l'objet original et l'image construite. Depuis les deux dernières années, il intègre à ses recherches sculpturales un aspect moral et politique par la combinaison d'objets industrialisés et d'artefacts culturels. Son oeuvre est une critique de notre époque. Impressionnante par le discours, elle formule des images axées sur la communication et la technologie, en plus de nous rappeler certaines formes de suspens. Dans maintes oeuvres, l'artiste introduit plus d'un élément qu'il rassemble comme des scènes sans acteurs, où les thèmes de la violence, du pouvoir et de la vitesse se côtoient très souvent. Les liens entre les éléments sont souvent inusités et c'est pourquoi ils demeurent présents à notre esprit. Le spectateur réalise ainsi que dans la société de consommation, l'image projetée devient plus importante que le produit lui-même.

Le titre des oeuvres de Woodrow nous apparaît d'une façon anecdotique ou simplement narrative; par exemple *Parrot Fashion* est un montage fictif qui se joue du paradoxe et même de l'exagération: un moteur hors-bord supporte un capot de voiture de marque Firebird arborant le sigle de la Trans-Am l'oiseau de feu. Le capot érigé en étendard devient le matériau du perroquet et du revolver. Le produit industriel côtoie ici une forme organique de vie; la présence d'un oiseau perché qui regarde dans l'ouverture du capot nous semble pourtant fortuite dans la formulation de l'oeuvre et crée un effet de bizarrerie. Ce type d'image parfois ironique et illusoire ne laisse entrevoir aucun sentiment. Même le perroquet apparaît mystérieux et lointain. L'artiste déploie une imagination surréelle évidente. Recréant un objet à partir d'un autre type d'objet, il «dé-objective» l'objet et révèle sa virtuosité technique par une facilité à visualiser en deux dimensions les formes découpées dans le métal qu'il assemble en trois dimensions. L'élément essentiel devient la corde de métal ou le lien, le cordon ombilical qui relie l'objet industrialisé à l'objet fabriqué. Woodrow découpe donc et éjecte une autre forme. La force de cette oeuvre découle certainement de la spontanéité et de l'habileté de sa méthode de découpage et d'assemblage qui rendent accessible toute son imagerie, d'où ressort une critique du monde social. P.G.



Apparu lors d'une conférence à l'Exposition universelle de Paris en 1900, le mot télévision servait alors à décrire un projet de transmission à distance d'images animées. Depuis la naissance de la télévision moderne à la toute fin des années trente, l'image électronique est un des facteurs qui aura le plus contribué au chambardement des codes et des rituels culturels de la civilisation post-industrielle.

Bien que l'on puisse déceler les influences de l'image électronique sur la peinture dans la seconde moitié des années cinquante, ce n'est que dans les années soixante que les artistes attaqueront de front le phénomène télévisuel. Après avoir connu diverses phases exploratoires où on auscultait les propriétés formelles du nouveau médium, la vidéo s'est instituée en pratique spécifique. Intervenant à la fois sur la forme et le contenu, cette pratique se penche sur les nouvelles conditions de connaissance et sur les comportements dits culturels engendrés par l'omniprésence de la télévision dans le déroulement du quotidien. Les oeuvres rassemblées ici constituent divers types d'approche qui montrent la complexité de cette pratique.

En 1963, lors d'un événement intitulé *Exposition of Music-Electronic Television* tenu à la Galerie Parnass (Wuppertall, RFA), un jeune artiste d'origine coréenne, Nam June Paik, place dans son oeuvre un écran cathodique présentant des images électroniques. Du coup, il introduisait dans l'arène de l'art une toute nouvelle gamme de références culturelles. Nous sommes alors à peine dix ans après la commercialisation de la télévision. Dans la seconde moitié des années soixante, la mise en marché d'un magnétoscope portatif incite bon nombre d'artistes à s'approprier un nouveau médium: la vidéo.

La vidéo connaît à ses débuts une utilisation qui se rapproche sensiblement de celle qu'avait connu la photographie dans ses premiers temps. Les propriétés documentaires du médium piqueront la curiosité et l'intérêt de plusieurs, tandis que d'autres se consacreront à l'exploration de ses propriétés formelles. Au début des années soixante-dix, le territoire de l'art est dominé par une tendance au décloisonnement des approches monolithiques traditionnelles. Les courants de l'art conceptuel, du Land Art, de l'art corporel et de la performance, entre autres, ont tous été très favorables au renouvellement des outils théoriques et matériels de l'art. Dans le nouvel arsenal, la vidéo a recoupé toutes les tendances et toutes les disciplines. La notion de temps et de durée, celle de tâche et de déplacement du corps dans le déroulement de l'oeuvre sont autant de préoccupations qui ont nourri, à partir de points de vue formels, la pratique de l'art vidéo. Cette pratique a largement débordé les limites de l'écran cathodique. En effet, à la suite de Paik qui continuait à élaborer un impressionnant corpus de travaux d'installation, de nombreux artistes se servent de la technologie vidéo comme moyen d'interjection référentielle dans des oeuvres multidisciplinaires. Évaluation de la notion de sculpture et d'environnement, l'oeuvre d'installation met en scène dans une aire donnée, matérielle ou conceptuelle, des éléments porteurs de charges narratives dont les rapports multidirectionnels en définissent la trajectoire sémantique.

Au sein de ces éléments, la vidéo permet une profusion de références allant des charges portées par ses propriétés physiques à celles qui peuvent s'articuler à travers le contenu narratif livré sur l'écran.

Parallèlement à ce type de recherche plus formelle, des cinéastes s'intéressent à la vidéo pour sa souplesse et sa malléabilité comme outil d'animation sociale. À Montréal, on les retrouve au sein de groupes tels que le Groupe de recherches sociales, le Parallel Institute et Société Nouvelle/Challenge for Change. Les expériences que conduisent les Forget, Dansereau, Régnier, Portugais, Katadodis, Basen, Tweedie et Quinsey, pour n'en nommer que quelques-uns, contribuent aux fondements des positions engagées qui conduiront notamment à la création du Vidéographe en 1971. C'est dans cette tradition que s'enracine la production de vidéastes montréalais tels Falardeau/ Poulin, Morin/Dufour et bien d'autres. Également, Vidéo-Véhicule fondé en 1975 et devenu P.R.I.M. en 1980, et la Coop Vidéo de Montréal fondée en 1976, sont des organismes à but non lucratif, dirigés par des artistes, qui contribuent d'une façon toujours importante à la création et à la diffusion des productions indépendantes à Montréal.

Après les explorations formelles de la première moitié des années soixante-dix, on voit poindre dans la pratique vidéo l'émergence de préoccupations plus pressantes pour la notion de narration notamment en raison d'une conscience plus profonde et plus aiguë du pouvoir de l'image électronique et d'une meilleure compréhension des formats narratifs de la télévision. Face à l'agression massive des contenus télévisés dont on commence à comprendre la portée réelle sur l'expression culturelle et la connaissance, les artistes tentent de faire intervenir chez le spectateur un examen de la notion de contenu. On assiste dès lors à la création d'un imposant corpus d'oeuvres explorant les formats narratifs. L'insistance sur la narration et la notion de contenu ont souvent contribué à des comparaisons entre l'oeuvre vidéo et l'émission télévisée/type. Confronté à de nouveaux modèles narratifs, le spectateur expérimente presque à coup sûr une certaine déroute. Et cette impression de déroute est renforcée lorsque la qualité picturale de l'art vidéo se rapproche de certains types d'images données à voir par la télévision. Contrairement à la télévision où les stratégies narratives et visuelles sont masquées, la vidéo créée par les artistes met souvent ces stratégies à nu, mise à nu qui s'inscrit dans les positions critiques nourrissant le commentaire de l'art vidéo. Grâce aux possibilités offertes par les télévisions éducatives et communautaires, par les canaux spécialisés du câble et même quelques relais de grandes chaînes, il a été possible au cours des dernières années de visionner chez soi, sur son téléviseur, des réalisations d'artistes. Les distinctions épidermiques où on avait cantonné la création vidéo à ses débuts ne tiennent plus. Malgré l'absence de parenté avec les méthodes et les outils qui ont été traditionnellement le lot de l'art, la pratique vidéo rejoint tout à fait, par le biais de ses positions critiques et esthétiques, les objectifs du projet de l'art.

R.B.

## ALAIN BERGERON

Montréal, Québec, 1960

## MIGUEL RAYMOND

Montréal, Québec, 1960



312

### **TV Screen**, 1981

vidéogramme couleur, 5 minutes  
production: Département des Communications,  
Université du Québec à Montréal  
acquis en 1982

Après des études collégiales en lettres, Miguel Raymond s'inscrit en communications (profil télévision) à l'Université du Québec à Montréal. Membre de la Coop Vidéo de Montréal, il collabore à plusieurs réalisations vidéographiques. La bande qu'il réalise en collaboration avec Alain Bergeron, *TV Screen* fait partie de l'exposition Vidéo du Québec organisée par le Musée d'art contemporain en 1982. A l'occasion de Vidéo 84, il présente une importante installation vidéo intitulée *Plateforme vidéo* dans le cadre d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain. De son côté, Alain Bergeron poursuit des études collégiales en cinéma, pour ensuite s'inscrire en communications et en physique à l'Université du Québec à Montréal. En plus d'avoir été technicien en audio-visuel à la galerie d'art de l'UQAM, il a réalisé de nombreux films expérimentaux, des créations sonores et des vidéogrammes: *Vitron* et *TV Screen* en 1981.

*TV SCREEN* s'inspire d'une globalisation du rapport son et image. Recherche de textures et de rythmes, elle s'articule autour de mouvements contrastants basés premièrement sur les moments forts d'une trame sonore. Souscrivant à des valeurs esthétiques décidément très urbaines, Raymond et Bergeron utilisent des projections de film 8 mm et des diapositives, ainsi que des manipulations électroniques d'images pour ponctuer ces rythmes et textures. Le déroulement narratif de cette bande s'effectue à l'encontre des cheminements linéaires, pour propulser à travers une image épaissie un paysage synthétique dont les codes visuels s'apparentent intimement à ceux de la trame musicale. R.B.

## DARA BIRNBAUM

New York, N.Y., É.U.

Dara Birnbaum poursuit des études en architecture au Carnegie Institute of Technology, en peinture au San Francisco Art Institute et en vidéo au Video Study Center of Global Village (New School for Social Research à New York). Elle participe à plusieurs expositions en Europe, aux États-Unis et au Canada, avec des installations et des œuvres vidéo en couleurs dont *New Music Shorts*, *Remy/Grand Central: Trains and Boats and Planes*, *Pop-Pop-video: Kojak/Wang*, *General Hospital/Olympic Women Speed Skating*, réalisées en 1980, *Technology/Transformation*, *Wonder Woman*, en 1978-79 et *Kiss the Girls: Make them Cry*, en 1979.

*PM Magazine* de Dara Birnbaum est d'abord le titre d'une importante installation vidéo commanditée en 1982 par le Hudson River Museum. Cette œuvre allait aussi être incluse la même année dans l'exposition Documenta à Kassel en RFA. Son titre correspond en outre à celui d'un magazine télévisé américain, et ce fait éclaire toute une gamme de références de l'approche vidéo de Birnbaum. *PM Magazine/Acid Rock* s'approprie le format du vidéo-clip. Utilisant des images piquées directement de la télévision, qu'elle manipule à l'aide des techniques de traitement informatisé d'images, Birnbaum crée des tensions entre la séduction et l'aliénation. Son commentaire porte sur les rituels culturels et les phénomènes de perception façonnés par le pouvoir de la télévision. R.B.



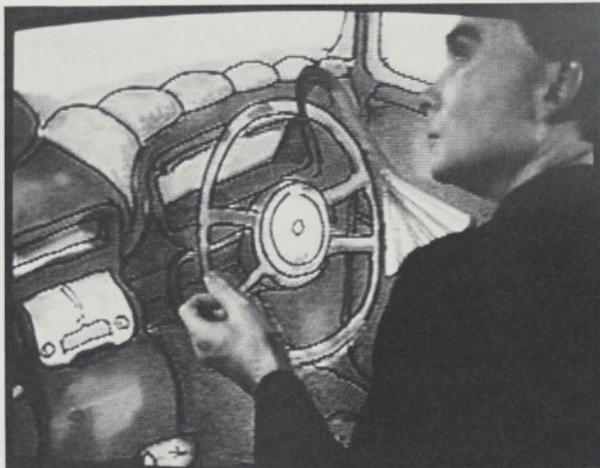
***PM Magazine/Acid Rock***, 1982  
vidéogramme couleur, 3 minutes  
production: Dara Birnbaum  
acquis en 1983

## HANK BULL

Calgary, Alberta, 1949

## ERIC METCALFE

Victoria, Colombie-Britannique, 1940



314

### **Sax Island**, 1984

vidéogramme couleur, 11:30 minutes  
production: Eric Metcalfe/Hank Bull  
acquis en 1984

Eric Metcalfe poursuit depuis plusieurs années une démarche faisant appel à la vidéo, à la performance, à la musique et aux arts graphiques. On le connaît notamment pour sa série de travaux utilisant le motif de la tache de léopard, série réalisée dans les années soixante-dix et dont il décore d'ailleurs la façade de la Vancouver Art Gallery. Co-fondateur du Western Front de Vancouver, il y dirige toujours un programme de performances. Ses principaux vidéogrammes sont: *The Brute Saxs* (1976, prod. Clive Robertson), *Spots Before Your Eyes* (1977, prod. Dana Atchley), *Crime Time Comix Presents «Steel and Flesh»* (1980), et *Crime Time Comix Presents «Sax Island»* (1984, 11:30 minutes) avec Hank Bull. De son côté, Hank Bull est musicien, artiste de la vidéo et du son, commentateur culturel, animateur d'émissions radiophoniques, performeur, réalisateur et conservateur d'art. Il poursuit une démarche spécifique à la vidéo qui gravite toujours autour des technologies de communication. Mentionnons quelques réalisations importantes: *H.P. Video Show* (1978), *The Relican Wedding* (1979), *C'est la vidéo* (1982), et *Canada Shadows*, (1983), avec Kate Craig.

La plus récente réalisation vidéo par Metcalfe et Bull, *Sax Island*, est une île imaginaire, un monde entièrement fabriqué. Extirpés de la culture télévisée, les archétypes mis en scène ici accomplissent à fond les rôles auxquels les a voués la mythologie contemporaine. La trame narrative se déroule selon une architecture et une méthode de composition inspirées de la bande dessinée. Détachés de l'univers narratif dans lequel ils évoluent habituellement, les archétypes de *Sax Island* percutent violemment les uns sur les autres. Les stratégies narratives de Metcalfe propulsent fortement leur banalité et leur décadence, symptômes des codes et des comportements culturels qu'ils incarnent.

R.B.

## YVES CHAPUT

Drummondville, Québec, 1949

Yves Chaput a fait des études en audio-visuel à l'Université de Montréal. En plus de réaliser des vidéos, *Bona Rides Again* (1973), *À force de travail* (1974) et *Opération pied d'athlète* (1976), il agit, à l'occasion, comme conservateur invité, notamment comme responsable de la section vidéo de Canada Trajectoire 73, présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1973.

«Qu'est-ce qu'on a pu faire au Bon Dieu pour que ça arrive rien qu'à nous autres des affaires de même?» Phrase qui témoigne d'une réaction abasourdie très typique, durant les événements d'octobre 1970... La bande vidéo ainsi titrée porte sur la commission d'enquête qui a eu lieu un an après la Crise d'octobre 1970, date certainement très importante dans l'histoire du Québec. Formée de certains représentants du parti Québécois (alors dans l'opposition), de syndicalistes et de militants pour la défense des droits de la personne, cette commission tentait de faire le point sur la situation générée par la mise en application de la Loi des mesures de guerre. Chaput, accompagné de Gilbert Lachapelle et d'Yvan Poulin, fut le seul à pouvoir enregistrer les travaux de cette commission. Sa bande permet un intéressant recul face à des événements dont on s'explique encore mal la tournure. À mi-chemin entre le documentaire et le procès-verbal des audiences de la Commission, *Qu'est-ce qu'on a pu faire au Bon Dieu* fournit certains éléments de réflexion critique mais ne peut certes pas échapper aux fortes charges émotives qui entourent encore les événements auxquels elle fait référence. R.B.

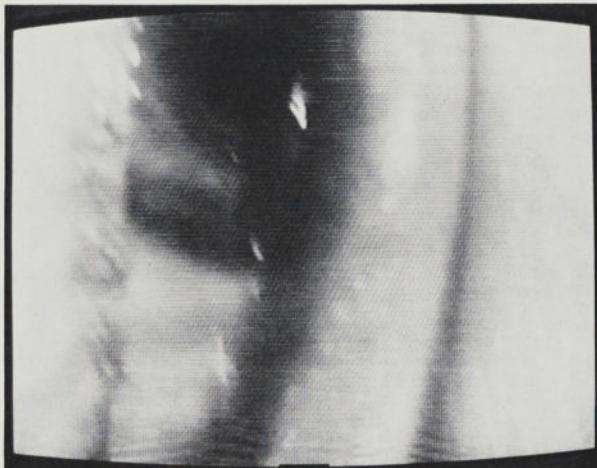


***Qu'est-ce qu'on a pu faire au Bon Dieu*, 1971**

Vidéogramme, 45 minutes  
production: le Vidéographe  
acquis en 1982

## KATE CRAIG

Victoria, Colombie Britannique, 1947



316

### ***Delicate Issue*, 1979**

vidéogramme couleur, 12 minutes  
production: Western Front Video  
acquis en 1984

Kate Craig habite et travaille à Vancouver. Co-fondatrice du Western Front de Vancouver dont elle est présidente, elle y dirige depuis 1975 un programme de création vidéographique. Sa démarche personnelle fait surtout appel à la vidéo et à la performance. Ses principales réalisations sont: *Skins* (1975), *Still Life, A Moving Portrait* (1976), *Back Up* (1978) avec Margaret Dragu, *Straight Jacket* (1980) et *Canada Shadows* (1983).

*Delicate Issue* est un travail qui se compose d'images tournées à l'aide d'une puissante lentille de rapprochement qui recherche la géographie du corps de l'artiste. La trame sonore superpose à un texte de Craig le son du battement de son coeur capté par un microphone d'une grande sensibilité. Au sein même de l'extrême proximité qu'elle permet au spectateur avec ces images, Craig explore la ligne de démarcation entre le privé et le public. En exposant son corps nu à l'oeil du spectateur, elle pose un geste de défi, mais les riches textures et l'ambiguïté que provoquent à chaque instant le voisinage de la caméra brouillent la lecture. «À quelle distance perçoit-on bien le sujet?... Plus le sujet est proche, plus l'intention est claire... Ou est-ce que l'intimité engendre l'obscurité?... Combien vous en faut-il? Vous ne pouvez être plus près. Je ne peux pas vous amener plus près.»<sup>(1)</sup> R.B.

(1) Kate Craig, extrait de la bande *Delicate Issue* (traduction Serge Bérard).

## LORRAINE DUFOUR

Montréal, Québec, 1950

## ROBERT MORIN

Montréal, Québec, 1949

Robert Morin et Lorraine Dufour utilisent la vidéo depuis 1971. Co-fondateurs en 1976 de la Coop Vidéo de Montréal dont ils sont toujours membres, ils s'intéressent à la notion de narration coincée dans la théâtralité du récit. Leurs principales réalisations sont: *Les Sculpturistes* (1976), *Le Royaume est commencé* (1980), *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* (1980), *Le mystérieux Paul* (1983), et *On s'paye la gomme* (1984).

«Nous aimons raconter des histoires; quand on dit «nous», ça inclut aussi les gens que l'on voit dans nos vidéos. Donc, à travers ces histoires, nous nous mettons d'accord pour critiquer des habitudes ou des comportements que l'on excuse en les qualifiant de culturels... Ces histoires... sont volontairement constituées de clichés et ce, pour des raisons bien simples; d'abord les clichés servent de point de repère aux gens avec lesquels nous travaillons [qui] s'expriment à partir d'un langage qu'ils tiennent de la télévision.»<sup>(1)</sup> À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, les travaux de Morin/Dufour ne mettent pas en scène des comédiens professionnels qui joueraient une réalité. Ils préfèrent plutôt braquer leur caméra sur la réalité et l'observer. Dans *Gus est encore dans l'armée*, un jeune soldat vit une difficile prise de conscience au cours du tournage d'un film sur la vie dans les Forces armées, film qu'il destine à sa mère et à ses amis. L'oeil de la caméra lui permet d'isoler des éléments de sa réalité et cette opération de cadrage provoque une catharsis qui modifiera considérablement son niveau de conscience. R.B.

(1) Lorraine Dufour, Robert Morin, *Vidéo du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1982, p. 36.



***Gus est encore dans l'armée*, 1979**  
vidéogramme couleur, 20 minutes  
production: Coop Vidéo de Montréal  
acquis en 1982

## PIERRE FALARDEAU

Montréal, Québec, 1946

## JULIEN POULIN

Montréal, Québec, 1946



318

### **Pea Soup**, 1978

vidéogramme n/b, 94 minutes

production: Pea Soup Films

acquis en 1979

Pierre Falardeau poursuit des études en anthropologie à l'Université de Montréal et travaille avec la vidéo depuis 1971. La grille analytique sur laquelle s'appuient ses réalisations vidéographiques et cinématographiques est fortement orientée par ses préoccupations anthropologiques. De son côté, Julien Poulin est comédien et metteur en scène. Né lui aussi à Montréal en 1946, il travaille avec Falardeau depuis 1972. Leurs réalisations sont *Continuons le combat* (1971) *Les canadiens sont là* (1973), *Le Magra* (1976), *À force de courage* (1977).

«*Pea Soup*, un collage, un casse-tête où les sons et les images s'emboîtent les uns dans les autres pour donner le portrait d'un petit peuple en lutte pour sa survie dans un coin de l'Amérique. *Pea Soup*, un film sur le rêve et la réalité, sur l'illusion entretenue et voulue d'en haut, sur une entreprise d'abêtissement programmée, de génocide en douce. *Pea Soup*, une tentative d'assurer un nom avec mépris du haut de la montagne. *Pea Soup*, un long hiver de 219 ans où l'homme doit briser l'embâcle. *Pea Soup*, un débâcle, un espoir de libération.»<sup>(1)</sup> Adoptant la forme documentaire, cette réalisation de Falardeau/Poulin traite des conditions culturelles de la société québécoise qui s'ébat entre les idéologies. Le point de vue adopté par les auteurs s'aligne sur une critique de l'impact de l'économie capitaliste sur l'identité culturelle québécoise. R.B.

(1) Pierre Falardeau, Julien Poulin, *Vidéo du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1982, page 25.

## ROBERT FILLIOU

Sauvé, France, 1926

Cette réalisation de Robert Filliou s'inspire d'un projet qui prit d'abord la forme d'un livre: *Teaching and Learning as Performing Arts: 1966-1970*.

(1) La bande comprend quatre chapitres: 1. a) Vidéo Dinner; b) Four Dimensional Space Time Continuum; c) Recycling; d) Sky Analysis; Bed-time Her/His Story; Footnotes. 2. Travelling Light — It's Dance Really. 3. Video Breakfasting Together, If You Wish. 4. Footnote to Footnot A, Video Breakfasting with Roy Kiyooka. Robert Filliou privilégie le happening, l'intervention poétique, le film, la performance et la musique non instrumentale depuis de nombreuses années. Membre de Fluxus, fondateur du Eternal Network, il a créé depuis les années soixante un imposant corpus d'oeuvres multidisciplinaires et, depuis les années soixante dix, des vidéos tels que: *Territoire No. 1 de la République Géniale* (1971), *Research on the Eternal Network* (1973), *The Portafilliou* (1977), *14 Songs and I Riddle* (1977) avec Allan Kaprow, Steve McCaffery et Vincent Trasov, *Homages aux Dogons et aux Rimbauds, Paris et Afrique* (1978) avec Joachim Pfeufer, *Grâce à Fourier* (1980), *L'oeuvre Étalon-The Standard Work* (1981-82) et *La Pub* (1982), pour Arist Propaganda de Jean Dupuy. R.B.

(1) *Teaching and Learning as Performing Arts*, Verlag Gebr, Köning, Köln-New York, 1970, 229 pages.



### **Teaching and Learning as Performing Arts Part II, 1979**

vidéogramme couleur, 82:30 minutes  
production: Western Front Video  
acquis en 1984

## NAN HOOVER

New York, N.Y., É.-U., 1939



320

***Intercept the Rays***, 1982  
vidéogramme couleur, 13 minutes.  
production: Nan Hoover  
don de l'artiste  
acquis en 1982

Nan Hoover commence à peindre en 1950. Elle tient sa première exposition à Washington D.C. en 1957. Elle travaille en Europe surtout depuis 1969. D'abord peintre, elle utilise depuis 1974 la vidéo et la performance, puis la photographie, le film et l'installation. Ses travaux ont été exposés dans plusieurs pays d'Europe, aux États-Unis et au Canada. Parmi ses principaux vidéogrammes, mentionnons: *Light Dissolves No. 1* (1975), *Movement in Dark* (1978), *Movement Away from Primary Colors* (1980) avec Dennis Weiler, *Colour Fields* (1980), *Movement from Either Direction* (1980), *Color in Motion* (1980), *Intercept the Rays* (1982) avec Brian Nicholls, et *Light and Object* (1982).

La notion de temps et de durée ainsi que les complexes phénomènes de la perception visuelle sont deux des préoccupations majeures de la démarche vidéo de Nan Hoover. À l'aide de la lumière, artificielle la plupart du temps, elle crée des stimuli visuels auxquels la durée donne toute leur signification. S'appuyant sur l'observation méditative, Hoover se penche sur «... le passage qui s'effectue entre ce qui est vu et ce qui est perçu». <sup>(1)</sup> R.B.

(1) Claude Gosselin, *Nan Hoover: Photo, vidéo, performance 1980-1982*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1982, p. 10.

## MARSHALORE

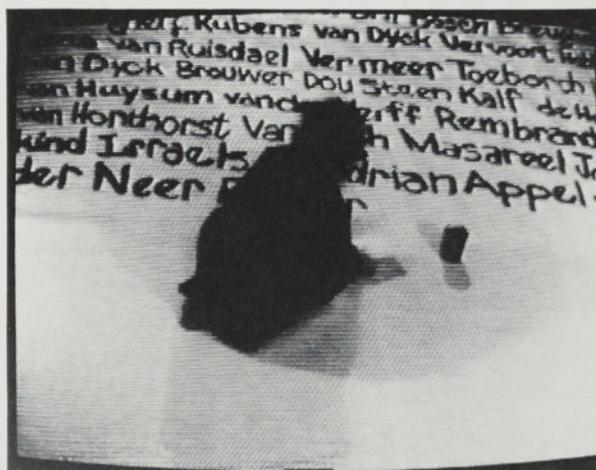
États-Unis, 1946

Après avoir vécu en Angleterre et aux États-Unis, marshalore établit son pied-à-terre à Montréal au début des années soixante-dix. Membre de Véhicule Art, elle est co-fondatrice de Vidéo Véhicule (P.R.I.M.) en 1975, se manifestant périodiquement sur la scène canadienne et internationale jusqu'à aujourd'hui, avec des performances et des réalisations vidéographiques dont *Un'Ode Per Un concettualismo Italiano* (1975), *Ritual and Contrast* (1976) *Street Actions* (1977), *...Another State of marshalore* (1977-78), *You Must Remember this* (1977-78), et *Trop(e) isme*, (1980).

«C'est une lumière pas comme les autres. Le ciel profond et ennuagé et la texture des eaux s'excitent d'une force implicite»<sup>(1)</sup>. Réalisée après un long séjour de l'artiste en Hollande, cette bande témoigne de l'intérêt et de la sensibilité de marshalore pour les «détails de gestes et d'objets, de décors et de costumes, ces choses qui entourent la réalité».<sup>(2)</sup> Dans cette oeuvre, marshalore étudie l'influence de la qualité lumineuse du paysage sur la tradition picturale hollandaise, et la façon dont l'environnement façonne la culture. *Dutch Light-Textual Action* est aussi le titre d'un livre d'artiste publié par marshalore en 1981. R.B.

(1) marshalore, extrait du texte de *Dutch Light-Textual Actions*, Editions M, Montréal, 1981 (notre traduction).

(2) idem.



***Dutch Light-Textual Action***, 1981  
vidéogramme couleur, 22 minutes.  
production: Western Front Video  
acquis en 1982

## FABIO MAURI

Rome, Italie



322

**News From Europe Part 1**  
**News From Europe, Part 2:**  
**Vegetables, 1978**

vidéogramme couleur, 23 minutes  
production: Western Front Video  
acquis en 1984

Fabio Mauri s'intéresse au poids de la tradition culturelle européenne, terrain de conflits historiques violents et féroces. Dans la première partie de *News from Europe*, on projette sur la poitrine de l'artiste le film *Le procès de Jeanne d'Arc*, une version anonyme plus ancienne que celle de Dreyer. Mauri a souvent utilisé la projection de films sur des objets afin d'épaissir les niveaux de signification. Avant cette réalisation vidéographique, il avait appliqué cette stratégie à des installations où il confrontait les gammes référentielles illustrées dans les films, à celles portées par les objets/personnes écrans. Dans ce cas-ci, devenu lui-même écran, «il semble vouloir assumer la partie la plus féroce du drame». <sup>(1)</sup> Dans la seconde partie de cette bande, «les légumes aux formes et couleurs frappantes symbolisent les idées qui, lorsqu'elles sortent de la bouche, sont souvent elles aussi très frappantes... Leur mouvement vers le bas de l'écran souligne la réaction de la pensée à la gravité...» <sup>(2)</sup>

Né à Rome, où il vit toujours, Fabio Mauri est connu pour sa participation à l'avant-garde conceptuelle italienne des années soixante. Après soixante-dix, en plus de poursuivre une démarche qui l'amène à produire des livres d'artistes (entre autres *Manipulatione di Cultura et Language as War*), il réalise de nombreuses installations et des performances portant sur les rituels de la tradition culturelle européenne. Son premier vidéogramme est réalisé en 1972: *DI Televisore che Piange*. R.B.

(1) Fabio Mauri, description de *News from Europe*, catalogue du Western Front, Vancouver, 1981.

(2) *idem*.





## LISTES

Les listes qui suivent se veulent le plus exhaustives possible et concernent les oeuvres de la Collection à travers différents modes: les expositions (temporaires ou itinérantes) des oeuvres de la collection, les publications relatives à ces oeuvres, les membres du comité consultatif qui ont participé à leur acquisition, les différents directeurs et les dates de leurs mandats, enfin une liste complète des oeuvres de la Collection permanente (incluant les artistes par ordre alphabétique, la date et le lieu de naissance de chacun, le titre et la date de l'oeuvre, la technique, les dimensions, le numéro d'accession et le (la) donateur(trice) s'il y a lieu).



## DIRECTEURS

**Guy Robert**

juin 1964 - février 1966

**Gilles Hénault**

mars 1966 - mars 1971

**Henri Barras**

mars 1971 - décembre 1972  
(intérim)

**Fernande Saint-Martin**

décembre 1972 - septembre 1977

**Louise Letocha**

septembre 1977 - décembre 1977  
(intérim)

décembre 1977 - juillet 1982

**André Ménard**

juillet 1982 - août 1984 (intérim)  
août 1984 -

## MEMBRES DES COMITÉS D'ACQUISITION

**Guy Robert**

1964-65

**Gérard Morisset**

1964-65

**Guy Viau**

1964-65

**Paul Mercier**

1964-69

**Claude Beaulieu**

1964-70

**Roland Boulanger**

1964-70

**Jean Soucy**

1965

**Roland Dumais**

1965-66

**Gilles Hénault**

1965-70

**Cécile Marcoux-Baillargeon**

1965-77

**Laurent Lamy**

1967-70, 1980-81

**Henri Barras**

1971-72

**Jean J. Gourd**

1971-72

**Guy Joussemet**

1971-74

**Carol Doyon**

1971-80

**Fernande Saint-Martin**

1973-77

**Jacques de Tonnancour**

1975-77

**Nicole Dubreuil-Blondin**

1975-79

**Richard Lacroix**

1978-80

**Gisèle Morin-Lortie**

1978-80

**Lise Nantel**

1978-80

**Yves Robillard**

1978-80

**Louise Letocha**

1978-82

**Céline de Guise**

1980-81

**Denys Tremblay**

1980-81

**Georges Bogardi**

1980-82

**Lévy Martin**

1980-82

**Jacques Dansereau**

1981-83

**Martin Thivierge**

1981-84

**Charles Daudelin**

1982

**Guy de Repentigny**

1982-84

**Peter Gnass**

1982-84

**Chantal Pontbriand**

1982-84

**André Ménard**

1982-84

**1966**

**Collections**

6 janvier - 13 février

**Dons/Collection permanente**

14 juin - 17 juillet

**Collection permanente**

19 juillet - 4 septembre

**Collection permanente / Récentes acquisitions**

1<sup>er</sup> novembre - 27 novembre

**Un choix d'oeuvres de la collection permanente**

1<sup>er</sup> décembre - 8 janvier

**1967**

**Acquisitions 1966**

3 février - 19 mars

**1968**

**Aspects canadiens de la collection permanente du Musée**

14 mai - 2 juin

**Collection permanente / Récentes acquisitions du Musée**

4 juin - 1<sup>er</sup> septembre

**1972**

**Collection Gisèle et Gérard Lortie**

3 mars - 16 avril

**Aspects de la collection permanente**

juillet - septembre

**1973**

**Borduas: New York - Paris**

4 octobre - 25 novembre

**1974**

**Les petits formats de la collection**

9 août - 1<sup>er</sup> septembre

**1975**

**Cent-cinquante oeuvres de la collection**

22 juin - 20 juillet

**Collection Borduas**

**1976**

**Nouvelles acquisitions**

2 septembre - 3 octobre

**De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois**

2 septembre - 3 octobre, itinérante 1976-79

**Artistes américains**

11 novembre - 12 décembre

**Automatisme et surréalisme en gravure québécoise**

itinérante 1976-79, 4 septembre - 16 septembre 1979

**1977**

**Acquisitions récentes au Musée d'art contemporain**

7 juillet - 11 septembre

**Tendances de l'abstraction lyrique**

18 septembre - 23 octobre

**Nouvelle figuration en gravure québécoise**

itinérante 1977-80

**Tendances de la sculpture québécoise 1960-70**

itinérante 1977-79

**1978**

**Oeuvres québécoises de la collection 1940-1960**

9 mars - 9 avril

**Acquisitions récentes**

13 avril - 14 mai

**Tendances de l'expressionnisme abstrait**

18 mai - 4 juin

**Petits formats de la collection**

18 mai - 18 juin

**Oeuvres extraites des éditions d'art de la collection**

22 juin - 30 juillet

**La photographie de 1900 à 1950**

3 août - 3 septembre, itinérante 1978-80

**Gravures québécoises de la collection / Sculpture de la collection**

7 septembre - 8 novembre

**L'abstraction lyrique en Europe**

itinérante 1978-80

**Artistes américains contemporains**

itinérante 1978-81

**1979**

**Paul-Émile Borduas: périodes new yorkaise et parisienne**

18 janvier - 22 avril

**Acquisitions récentes**

8 mars - 22 avril

**Manifestation de l'art minimal**

14 juin - 22 juillet

**Paul-Émile Borduas: période parisienne**  
14 juin - 25 novembre

**Borduas à St-Hilaire**  
21 juin - 2 juillet

**Jean Dallaire**  
26 juillet - 2 septembre, itinérante 1979-81

**Sculptures de la collection**  
27 août - 15 septembre

**Dessins de la collection**  
18 septembre - 24 octobre

**Aspects de la photographie québécoise contemporaine**  
itinérante 1979-81

**Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel**  
itinérante 1979-82

**La révolution automatiste**  
itinérante 1979-81

**Dessin et surréalisme au Québec**  
itinérante 1979-81, 24 avril - 8 juin 1980

**Dix ans de propositions géométriques: le Québec 1955-1965**  
itinérante 1979-81, 18 décembre 1980 -  
1<sup>er</sup> février 1981

**Paul-Émile Borduas: New York - Paris 1953-60**  
27 septembre - 10 mars 1980

**1980**  
**Paul-Émile Borduas / Sélection d'oeuvres québécoises des années soixante / Art international**  
19 juin - 3 août

**Paul-Émile Borduas: 21 sans titre**  
10 août - 2 septembre

**Oeuvres internationales sur papier 1914-1980**  
22 août - 12 octobre

**La collection Borduas**  
18 décembre - 25 janvier 1981

**Acquisitions récentes**  
18 décembre - 25 janvier 1981

**1981**  
**Roy Lichtenstein**  
9 janvier - 22 février

**Constructivisme et avant-garde russe 1913-1930**  
27 février - 5 avril, itinérante 1982-84

**Paul-Émile Borduas: 1950-1955**  
20 mars - 10 mai

**Automatisme, Prisme d'Yeux et Plasticisme**  
(oeuvres choisies) 2 avril - 3 mai

**Acquisitions récentes**  
28 mai - 28 juin

**Les maîtres de l'abstraction lyrique: Oeuvres sur papier**  
19 juin - 13 septembre

**Paul-Émile Borduas: 1950-1955**  
17 juillet - 6 septembre

**Les choix de l'oeil: la photographie depuis 1940**  
12 novembre - 3 janvier 1982, itinérante 1982-83

**1982**  
**Paul-Émile Borduas: diffusion de l'oeuvre**  
14 janvier - 28 février

**Vidéo du Québec**  
4 mars - 4 avril, itinérante 1982-83

**L'art systématique**  
10 juin - 19 septembre

**La collection Borduas du Musée d'art contemporain: oeuvres picturales 1943-1960**  
itinérante 1982-84, 30 août - 30 septembre 1984

**Acquisitions récentes**  
25 novembre - 5 janvier 1983

**Albums et livres d'artistes**  
25 novembre - 30 janvier 1983

**1983**  
**Sur toile et sur papier**  
18 mars - 29 mai

**Moholy - Nagy: photogrammes, photomontages et photographies**  
9 juin - 17 juillet, itinérante 1984-85

**Le temple aux cent colonnes: Anne et Patrick Poirier**  
19 octobre - 4 mars 1984

**1984**  
**Acquisitions récentes: art québécois et international**  
19 janvier - 11 mars

**Collections**

1966, 8 p.

**Dons: collection permanente**

1966, 10 p.

Texte de Gilles Hénault

**Collection Gisèle et Gérard Lortie, Montréal:  
Acquisitions 1972**

1972, 12 p.

Texte de Henri Barras

**De la figuration à la non-figuration dans l'art  
québécois**

1976, 1979, 20 p.

Texte de Anne-Marie Blouin

**Automatisme et surréalisme en gravure  
québécoise**

1976, 20 p.

Texte de Anne-Marie Blouin

**La collection Borduas du Musée d'art  
contemporain**

1976, 1979, 105 p.

Textes de Louise Letocha et

Françoise Cloutier-Cournoyer

**Nouvelle figuration en gravure québécoise**

1977, 48 p.

Texte de Josée Bélisle

**Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970**

1977, 30 p.

Textes de Anne-Marie Blouin et Josée Bélisle

**L'abstraction lyrique en Europe**

1978, 32 p.

Texte de Anne-Marie Blouin Sioui

**Artistes américains contemporains**

1978, 32 p.

Texte de Réal Lussier

**La photographie de 1900 à 1950**

1978, 36 p.

Texte de Réal Lussier

**Aspects de la photographie québécoise  
contemporaine**

1979, 4 p.

Texte de Sandra Grant Marchand

**Dessin et surréalisme au Québec**

1979, 40 p.

Texte de Réal Lussier

**Dix ans de propositions géométriques: le Québec,  
1955-1965**

1979, 40 p.

Texte de France Gascon

**Jean Dallaire**

1979, 40 p.

Texte de Anne-Marie Sioui

**Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel  
(1916-1971)**

1979, 40 p.

Texte de Sylvie Roy

**La révolution automatiste**

1980, 44 p.

Textes de Anne-Marie Sioui, Josée Bélisle  
et France Gascon

**Les choix de l'oeil: la photographie depuis 1940**

1982, 56 p.

Texte de Réal Lussier

**Constructivisme et avant-garde russe**

1982, 56 p.

Texte de Paulette Gagnon

**Vidéo du Québec**

1982, 48 p.

Texte de Andrée Duchaine

**Paul-Émile Borduas:**

**Oeuvres picturales 1943-1960 (\*)**

1982, 142 p.

Textes de François-Marc Gagnon

et Fernande Saint-Martin

**Sur toile et sur papier (art américain)**

1983, 32 p.

Texte de Paulette Gagnon

**Moholy - Nagy: Photogrammes, photomontages,  
photographies**

1984, 40 p.

Texte de Paulette Gagnon

Toutes les publications:

©Ministère des Affaires culturelles/  
Musée d'art contemporain de Montréal

Sauf celle suivie d'un (\*)

En collaboration avec le Ministère  
de la Communauté française de Belgique

Les oeuvres d'un même artiste apparaissent suivant leur date d'acquisition, indiquée par les deux premiers chiffres du numéro d'accession.

**ABBOTT, Berenice**

Springfield, Ohio, E.-U. 1898  
*New York Stock Exchange*, c. 1930  
épreuve chlorobromure sur papier  
tirage contemporain d'après le négatif original  
25,2 cm x 20,2 cm  
A 78 77 PH 1

**ADAM, Henri-Georges**

Paris, France 1904-67  
Perros-Guirec, France  
*Hommage à Rodin-Cathédrale*, 1967  
(album "Hommage à Rodin")  
eau-forte 51/120  
76,2 cm x 56,5 cm  
A 67 7 G 5 (1)

**ADAMI, Valerio**

Bologne, Italie 1935  
*Jan Harlow*, 1972  
sérigraphie 51/100  
99,4 cm x 69,4 cm  
A 76 31 G 1

**ADAMS, Ansel**

San Francisco, Cal. 1902-84  
Carmel, Cal., E.-U.  
*Moonrise, Hernandez, New Mexico*, 1941  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1965  
26,8 cm x 34,8 cm  
A 80 66 PH 1

**ADAMS, Robert Hickman**

Orange, N.J., E.-U. 1937  
*Newly Completed Tract House, Colorado Springs*, 1968  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
15,1 cm x 15,3 cm  
A 80 67 PH 1

**ADO, dit Ado Sato**

Tokyo, Japon, 1936  
*Je disparus*, 1971  
acrylique sur toile  
96,8 cm x 194,8 cm  
A 71 135 P 1

**AGAM, Yaacov**

Rishon-le-Zion, Israël 1928  
*A-Ga-Me*, 1967  
bois en relief peint  
53,9 cm x 63 cm x 6,1 cm  
A 68 50 MD 1

*Espace I — Espace II*,  
Album de sérigraphies sur carton 71/144  
67,9 cm x 103 cm  
A 75 59 G 5

**ALBERS, Josef**

Bottrop, All. 1888-1976  
New Haven, Conn., E.-U.  
*Artic Bloom*, 1965  
sérigraphie 34/50  
43 cm x 43 cm  
A 66 1 G 1

*Tuscany*, 1964  
huile sur masonite  
76,3 cm x 76,3 cm  
A 67 2 P 1

*Gray Instrumentation II*, 1975  
12 sérigraphies et textes 19/36  
50,8 cm x 51 cm  
A 75 6 E 12

*Sans titre*, (de la série Constellations) 1962  
eau-forte 30/60  
11,3 cm x 14,2 cm  
A 77 47 G 1

*Green Squares*, 1970  
sérigraphie 35/125  
35 cm x 35 cm  
A 77 64 G 1

**ALECHINSKY, Pierre**

Bruxelles, Belgique 1927  
*Diaphragmes*, 1967  
encre sur papier marouflé sur toile  
153,7 cm x 210 cm  
A 69 4 D 1

*Sans titre*, 1955-58  
encre sur papier marouflé sur paquetage  
100 cm x 153 cm  
A 71 30 D 1

*Le lion*, 1961  
lithographie e.a. IV/XIV  
48,5 cm x 64,5 cm  
A 78 58 G 1

**ALEXANDER, Peter**

Los Angeles, Cal., E.-U. 1939  
*Wall Colour*, n.d.  
nylon (5 morceaux)  
don de Mme J.M. Scott  
D 78 110 S 5

**ALLEYN, Edmund**

Québec, Qué. 1931  
*Au creux de l'été*, 1962  
huile sur toile  
100 cm x 60,5 cm  
A 66 2 P 1

*Sans titre*, 1954  
pointe sèche 2/10  
45,8 cm x 30,5 cm  
don de Guy Joussemet  
D 67 5 G 1

*Stranger*, 1960  
huile sur toile  
186,4 cm x 100 cm  
don de Roland Dumais  
D 70 10 P 1

*Abstraction*, 1959  
gouache sur papier  
45 cm x 35,4 cm  
A 71 31 GO 1

*Fête aux lanternes chez les Sioux, peuple pacifique*, 1964  
huile sur toile  
154,7 cm x 195 cm  
don de Pierre Roy  
D 75 30 P 1

**ALLOUCHERIE, Jocelyne**

Québec, Qué. 1944  
*Sans titre*, 1978  
techniques mixtes  
242 cm x 214,5 cm  
A 79 11 MD 2

*Sans titre no 2*, 1979-80  
techniques mixtes  
don de l'artiste  
D 80 53 MD

*La mer de Chine*, 1983  
matériaux divers  
A 84 54 I 4

**ALVAREZ BRAVO, Manuel**

Mexico, Mexique 1902  
*Los Agachados*, 1934  
épreuve chlorobromure 65/75  
tirage de 1973  
18,5 cm x 24,3 cm  
A 78 83 PH 1

*Deux paires de jambes*, 1928-29  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage contemporain  
25,4 cm x 20,1 cm  
A 83 88 PH 1

*Celle des Beaux-Arts*, 1933  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage contemporain  
20,2 cm x 25,1 cm  
A 83 89 PH 1

*Main dans la maison de Diaz*, 1974  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage contemporain  
20,2 cm x 25,1 cm  
A 83 90 PH 1

*Les obstacles*, 1929  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage contemporain  
20,2 cm x 25,3 cm  
A 83 91 PH 1

*Parabole optique*, 1931  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
25,3 cm x 20,2 cm  
A 83 92 PH 1

**ALVIANI, Getulio**  
Udine, Italie 1939  
*Superficie a testura vibratile*, 1967  
aluminium sur contreplaqué  
125,5 cm x 125,5 cm  
A 68 52 MD 1

**ANASTASIE, Marie**  
Mont-Laurier, Qué. 1910  
*Chanson de geste*, 1958  
4 eaux-fortes, e.a. 4/10  
1 gouache  
A 65 132 G 5

**ANASTASIE, Marie**  
**PRÉFONTAINE, Yves**  
Québec,  
*Le grainier*, 1969  
album, 7 eaux-fortes, 18/20  
40 cm x 30,5 cm  
A 78 144 E 7

**ANDRÉ, Carl**  
Quincy, Mass., E.-U. 1935  
*Newbrückwerk Dusseldorfgedwidmet*, 1976  
19 éléments en cèdre rouge de l'ouest  
91,5 cm x 30,5 cm x 396,2 cm  
A 80 108 S 19

**APPEL, Karel**  
Amsterdam, Hollande 1921  
*Sans titre*, 1960  
lithographie 19/125  
56,4 cm x 76,5 cm  
A 64 28 G 1

*Tragique*, 1962  
collage et fusain sur papier  
64,5 cm x 50,1 cm  
A 65 104 C 1

*Drôle de tête*, 1966  
huile sur toile  
116,2 cm x 89 cm  
don de John G. McConnell  
D 72 12 P 1

*Sans titre*, 1976  
lithographie, bon à tirer  
49,9 cm x 65 cm  
don de Robert S. Horn  
D 76 41 G 1

**APRIL, Raymonde**  
Moncton, Nouveau-Brunswick 1953  
*Je m'effondrai en larmes sur le lit*, 1978  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
40,6 cm x 50,8 cm  
A 79 139 PH 1

*J'éprouvais du dégoût envers moi-même...*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent 2/10  
40,5 cm x 50,5 cm  
A 81 6 PH 3 (1)

*Cette fois, je suis allée trop loin...*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent 2/10  
40,5 cm x 50,5 cm  
A 81 6 PH 3 (2)

*Et je deviendrais comme elle?...*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent 2/10  
40,5 cm x 50,5 cm  
A 81 6 PH (3)

**ARAKAWA, Shusaku**  
Nagoya, Japon 1936  
*Mistake*, 1970  
sérigraphie sur mylar 23/75  
114,3 cm x 88,9 cm  
A 73 23 G 1

**ARBUS, Diane**  
New York, N.Y., E.-U. 1925-71  
*A young man in curlers at home on west 20th st.*  
N.Y.C., 1966  
épreuve sur papier aux sels d'argent 44/50  
impression de Neil Selkirk  
49,9 cm x 40,5 cm  
A 79 180 PH 1

**ARCHAMBAULT, Louis**  
Montréal, Québec 1925  
*Le grand prêtre*, 1958-65  
bronze 2/6  
65,4 cm x 15,9 cm x 13,3 cm  
A 78 132 S 1

**ARCHIPENKO, Alexandre**  
Kiev, Russie 1887-1964  
New York, N.Y., E.-U.  
*Eroica*, c. 1930  
terre cuite  
49 cm x 33 cm x 20 cm  
A 79 97 S 1

**ARIZA MORENO, Alfonso**  
Cordoue, Espagne 1920  
*Paysage*, 1963  
gouache sur papier  
30,4 cm x 45,8 cm  
don de l'artiste  
D 65 133 GO 1

**ARP, Jean**  
Strasbourg, France 1887-1966  
Bâle, Suisse  
*Composition*, n.d.  
lithographie 57/200  
49,8 cm x 43 cm  
A 64 35 G 1

*Figure mythique*, 1950  
plâtre, unique  
114,5 cm x 40,7 cm x 40,7 cm  
don de Mme Jean Arp et  
du Dr et Mme Max Stern  
D 72 1 S 1

*Mangeur de la rose*, 1963  
marbre  
14,5 cm x 15 cm x 18,5 cm  
don du Dr Max Stern  
D 74 52 S 1

*Apparat d'une danse*, 1960  
bronze  
117,8 cm x 76 cm x 10,5 cm  
don de Arnold Steinberg  
D 76 24 S 1

*Conférence au sommet*, 1958  
tapisserie en laine  
150 cm x 205 cm  
don de Peter Steinberg  
D 80 83 T 1

**ARSENAULT, Réal**  
Bonaventure, Qué. 1931  
*Esquimaux*, 1966  
huile sur toile  
153 cm x 126,1 cm  
A 66 75 P 1

**ASSELIN, Denis**  
Québec, Qué. 1943  
*No 1-28*, 1979  
acrylique sur toile  
152 cm x 244 cm  
A 79 113 P 1

*Dessin n° 42*, 1975  
fusain et graphite sur papier  
61 cm x 91,3 cm  
A 81 7 D 1

**ATCHLEY, Dana**  
**METCALFE, Eric**  
Colombie-Britannique  
*Spots Before your Eyes*, 1977  
vidéogramme couleur, son  
22:38 min., cassette ¾"  
(1,9 cm)  
produit par Western Front Video  
A 84 44 VID 1

**ATGET, Eugène**  
Libourne, France 1857-1927  
Paris, France  
*Cour de Rouen*, n.d.  
épreuve noir et blanc  
tirage original, négatif no 5540  
22,3 cm x 17,9 cm  
A 78 78 PH 1

**ATLAN, Jean-Michel**  
Constantine, Algérie 1913-60  
Paris, France  
*Sans titre*, n.d.  
lithographie 76/100  
65,8 cm x 50,2 cm  
A 64 33 G 1

**AVEDON, Richard**  
New York, N.Y., E.-U. 1923  
*Louise Nevelson, Sculptor*, (New York City) 1975  
épreuve sur papier aux sels d'argent 11/50  
tirage original  
25,2 cm x 19,9 cm  
A 79 181 PH 1

**AYOT, Pierre**  
Montréal, Québec 1943  
*Chercher la femme*, 1965  
sérigraphie 4/10  
76,5 cm x 56,5 cm  
A 66 55 G 1

*Petit poisson deviendra grand  
pourvu que... Fuck*, 1970  
sérigraphie, corde et hameçon 25/30  
101,7 cm x 66,3 cm  
A 72 32 G 1

*Poussez pas*, 1971  
sérigraphie  
101,5 cm x 65,5 cm  
A 72 33 G 1

*Essayez plutôt le vers*, 1971  
sérigraphie, corde et hameçon 1/30  
101,7 cm x 65,5 cm  
A 72 34 G 1

*Entendu que...*, 1970  
sérigraphie 30/50  
101,2 cm x 66,2 cm  
A 72 35 G 1

*Le mouchetiaire*, 1970  
sérigraphie et moustiquaire 6/10  
101,5 cm x 66,3 cm  
A 72 36 G 1

*...et boule de gomme*, 1971  
(album "Hommage à Albert Dumouchel")  
sérigraphie 28/50  
76,3 cm x 56,2 cm  
don des Presses de l'Université  
du Québec à Montréal  
D 73 1 G 13 (1)

*Seize caisses d'oranges*, 1978  
sérigraphie sur tissu  
16 éléments  
25 cm x 58 cm x 38 cm (chacun)  
A 79 45 G 16

*Chat, Chat, Chat in the Box*, 1979  
sérigraphie sur tissu,  
armature de métal, cassette  
35,7 cm x 48 cm x 35 cm  
A 80 12 G 2

3—2" x 4" x 12' dur  
6—2" x 4" x 12' mou  
2—1" x 3" x 8' mou, 1979  
sérigraphie sur tissu, bois,  
mousse polyuréthane,  
11 éléments  
A 80 13 G 11

*Le bolo*, 1972  
sérigraphie, élastique  
et balle de caoutchouc 3/150  
39,5 cm x 29,3 cm  
A 80 22 G 1

*Sans titre*, 1981  
(album "corridart 1976-")  
sérigraphie 6/85  
65,5 cm x 50,5 cm  
A 82 28 E 12 (7)

**BACHAND, Jacques**

Québec  
*Notes pour les boîtes d'origine*, 1981  
(album "La Boîte")  
sérigraphie HC VII  
76,5 cm x 56,5 cm  
don de l'Université du Québec  
à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (1)

*BOÎTES D'ORIGINE*, 1981  
(album "La Boîte")  
sérigraphie HC VII  
76,5 cm x 56,5 cm  
don de l'Université du Québec  
à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (2)

**BACON, Francis**

Dublin, Irlande 1909  
*Poster, Paris Exhibition*, 1969  
lithographie, 141/150  
159,7 cm x 119,3 cm  
A 75 27 G 1

**BAILEY, Guy**

Cap-de-la-Madeleine, Qué. 1941  
*Sans titre*, n.d.  
59,2 cm x 59,2 cm  
don de Georges Delrue  
D 83 28 P 1

**BAJ, Enrico**

Milan, Italie 1924  
*Light Rock*, n.d.  
lithographie sur papier aluminium  
collé sur papier 11/25  
75,5 cm x 56 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 80 84 G 1

**BALTZ, Lewis**

Newport Beach, Cal., É.-U. 1945  
*Sans titre*, 1974  
épreuve sur papier aux sels d'argent 16/21  
20,3 cm x 25,5 cm  
A 80 70 PH 1

**BARBADILLO, Manuel**

Espagne, 1929  
*Art ex Machina*, 1972  
sérigraphie à l'ordinateur 8/200  
50,7 cm x 38 cm  
A 72 15 E 6 (1)

**Aeleana**, 1973

sérigraphie, e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Cheerbrant  
D 78 117 E 9 (1)

**BARBEAU, Jean-Guy**

Loretteville, Qué. 1925  
*Silex et temps perdus*, 1966  
encre sur papier  
41,6 cm x 32,7 cm  
A 66 31 D 1

**BARBEAU, Marcel**

Montréal, Québec 1925  
*Recherche*, 1955  
huile sur masonite  
91,5 cm x 122 cm  
A 66 3 P 1

**Rétine virevoltante**, 1966

acrylique sur toile  
203,5 cm x 203,5 cm  
A 67 4 P 1

**Retina 323 Q.**, 1966

acrylique sur toile  
168,5 cm x 168,5 cm  
A 67 40 P 1

**Le tumulte à la mâchoire**

*crispée*, 1946  
huile sur toile  
76,8 cm x 89,3 cm  
don de Gisèle et Gérard Lortie  
D 68 48 P 1

**Prum, Prum, Foula**, 1969

acrylique sur toile  
367 cm x 275,5 cm  
don de Gérard Lortie  
D 70 5 P 1

**En marge**, 1969

album de 8 sérigraphies 15/20  
73,5 cm x 58,8 cm  
A 71 5 G 8

**Sans titre**, 1959

huile au tube sur toile  
55,9 cm x 43,4 cm  
A 71 32 P 1

**Rétine 666**, 1966

acrylique sur toile  
168,5 cm x 168,5 cm  
A 71 33 P 1

**Laviola-Blanire**, 1959

huile sur toile  
99,6 cm x 61 cm  
A 71 34 P 1

**Ma petite prison**, 1962

huile sur toile  
113 cm x 161,5 cm  
A 71 35 P 1

**L'élan**, 1957

huile sur toile  
139 cm x 99 cm  
A 71 36 P 1

**Sans titre**, 1958

huile sur toile  
61,4 cm x 44,1 cm  
A 71 37 P 1

**Alac-huc**, 1964

huile sur toile  
152,5 cm x 102 cm  
A 71 38 P 1

**Tac Mung**, 1959

huile sur toile  
56,3 cm x 44 cm  
A 71 39 P 1

**Rudric**, 1961

collage sur papier  
54 cm x 45,7 cm  
A 71 40 C 1

**Les combustions**, 1952

encre sur papier  
15,5 cm x 21,3 cm  
A 71 41 D 1

**Nadiale**, 1953

huile sur masonite  
55 cm x 76 cm  
A 71 42 P 1

**Sans titre**, 1953

huile sur masonite  
51 cm x 76,2 cm  
A 71 43 P 1

**Fugue**, 1953

huile sur masonite  
44,1 cm x 60,8 cm  
A 71 44 P 1

**Sans titre**, 1953

huile sur masonite  
51 cm x 76 cm  
A 71 45 P 1

**Sans titre**, 1968

acrylique sur toile  
203 cm x 206,8 cm  
don de Jacques Poisson  
D 76 48 P 1

**Abstraction**, 1955

gouache sur papier  
47 cm x 62 cm  
A 78 8 GO 1

**BASTIN, Michèle**

Bruxelles, Belgique 1944  
*Quatorze juillet*, 1963  
huile sur toile  
60 cm x 92 cm  
A 65 82 P 1

**BATES, Maxwell Bennett**

Calgary, Alberta 1906-1980  
Victoria, C.-B.  
*Interior*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
50,8 cm x 38,2 cm  
don de l'Université Simon Fraser  
de Vancouver  
D 68 55 G 13 (1)

**BAXTER, Iain**

Middlesborough,  
Yorkshire, G.-B. 1936  
*Bagged Day - Glo Oranges*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
50,8 cm x 38 cm  
don de l'Université Simon Fraser  
de Vancouver  
D 68 55 G 13 (2)

**BAYRLE, Thomas**

Berlin, All. 1937  
*Ter mai*, 1965  
lithographie 59/100  
41,3 cm x 59,3 cm  
A 81 32 G 1

**Unterwegen**, 1974

sérigraphie  
63,9 cm x 48,3 cm  
A 81 33 G 1

**BEA, Manolo**

Barcelone, Esp. 1934  
*Cerradura*, 1962  
huile sur masonite  
50 cm x 61 cm  
A 65 114 P 1

**BEALY, Allan**

Québec 1951  
*Sans titre*, 1975  
(album "Workshop")  
sérigraphie 5/35  
50,8 cm x 65,5 cm  
A 78 76 G 12 (1)

**Sans titre**, 1976

graphite sur papier  
50,2 cm x 65 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 79 4 D 1

**BEAMENT, Tib**

Montréal, Québec 1941  
*Ode to a sparrow blue*, n.d.  
eau-forte 9/20  
30,3 cm x 30,8 cm  
A 66 48 G 1

**Winter Landscape**, 1966

huile sur masonite  
121,9 cm x 151,5 cm  
A 66 63 P 1

**Hommage à Albert Dumouchel**, n.d.

(album "Hommage à Albert Dumouchel")  
eau-forte 28/50  
76 cm x 56,5 cm  
don des Presses de l'Université  
du Québec à Montréal  
D 73 1 G 13 (2)

**Single-Seater Dragonfly**, 1976

sérigraphie e.a. 2  
46,5 cm x 50,9 cm  
A 81 8 G 1

**Speckled Owl**, 1975

lithographie 37/50  
91,2 cm x 68,3 cm  
A 81 9 G 1

**BEAUDIN, Denise**

Montréal, Québec 1930  
*La tourterelle*, n.d.  
tapisserie  
3,66 m x 4,88 m  
A 80 43 T 1

**BEAUDIN, Jean-Pierre**

Montréal, Québec 1935  
*Varsole*, 1957  
sérigraphie 14/50  
67 cm x 51 cm  
A 65 53 G 10 (2)

**BEAUGRAND-CHAMPAGNE, Claire**

Montréal, Qué. 1948  
*Fête italienne*, Montréal 1974  
épreuve sur papier aux sels  
d'argent  
tirage de 1979  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 134 PH 1  
*Grâce*, 1978  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
17 cm x 24,4 cm  
A 79 159 PH 1

**BEAULIEU, Paul-Vanier**  
Montréal, Québec 1910  
*Composition sur fond rouge*, 1963  
huile sur toile  
60 cm x 120 cm  
don de Claude Beaulieu  
D 65 134 P 1

**BEAUMONT, Serge**  
Kénogami, Québec 1951  
*L'animal infernal*, 1977  
pierre de Montréal (calcaire)  
et acier  
81 cm x 85 cm x 23 cm  
A 79 30 S 1

**BEAUVAIS, Francine**  
Montréal, Québec 1940  
*Sur le rivage*, 1973  
eau-forte et aquarelle 4/18  
50 cm x 64,5 cm  
A 78 44 G 1

**BÉDARD, Robert**  
Lacolle, Québec 1945  
*Sans titre*, 1976  
série «Parallaxe»  
épreuve sur papier aux  
sels d'argent 5/50  
20,3 cm x 25,6 cm  
A 80 54 PH 1

*Sans titre*, 1976  
série "Parallaxe"  
épreuve sur papier aux  
sels d'argent 5/50  
25,6 cm x 20,3 cm  
A 80 55 PH 1

*Sans titre*, 1976  
série «Parallaxe»  
épreuve sur papier aux  
sels d'argent 5/50  
25,6 cm x 20,3 cm  
A 80 56 PH 1

**BÉGIN, Lise**  
Québec, Qué. 1945  
*Bache gazon*, 1979  
contreplaqué, photographie,  
acrylique, crayon de cire  
et collage  
65,8 cm x 76,3 cm  
A 79 125 MD 1

*Danger/Images/Romance*, 1983  
série du même titre  
matériaux divers (épreuve  
sur papier aux sels d'argent, acrylique,  
toile)  
42,2 cm x 103,3 cm  
A 84 10 MD 2

**BÉLAND, Luc**  
Lachine, Québec 1951  
*Modification no 23*, 1974  
sérigraphie, techniques  
mixtes sur toile  
122 cm x 122 cm  
A 74 66 MD 1

*Peinture/Dodoka*, 1977  
acrylique sur toile  
183 cm x 183 cm  
A 78 9 P 1

*031 étude/08-76*, 1976  
crayon sur papier  
71 cm x 95 cm  
A 80 88 D 1

*James Joyce, aussi, Demiurge*, 1979  
techniques mixtes sur papier  
66,4 cm x 101,6 cm  
A 80 89 D 1

*Hypermnésie: Le paradoxe de Darwin  
(contemporain)*, 1982  
techniques mixtes sur toile  
178,5 cm x 205 cm  
A 84 11 P 1

**BELLEFLEUR, Léon**  
Montréal, Québec 1910  
*Madrilene*, 1957  
sérigraphie 14/50  
67 cm x 51 cm  
A 65 53 G 10 (1)

*Fleurs barbelées*, 1963  
encre sur papier  
64 cm x 48,7 cm  
A 65 71 D 1

*Indiana*, 1964  
huile sur toile  
122 cm x 91,3 cm  
A 65 116 P 1

*Tour d'émeraude*, 1961  
huile sur toile  
81 cm x 65 cm  
A 66 36 P 1

*Vol nuptial*, 1966  
huile sur toile  
114,5 cm x 88 cm  
A 66 59 P 1

*L'aigle-carnaval*, 1952  
encre de Chine sur papier  
collé sur carton  
48,6 cm x 38,2 cm  
A 79 46 D 1

*Escale*, 1957  
encre de Chine sur papier  
71 cm x 56 cm  
A 79 47 D 1

**BELLERIVE, Marcel**  
Québec  
*Sans titre*, n.d.  
huile sur toile  
don de Georges Delrué  
D 83 29 P 1

**BELLEY, Irénée**  
Matane, Québec 1951  
*À boire debout*, 1978  
lithographie 14/15  
49,5 cm x 60,5 cm  
A 79 48 G 1

**BELLOCQ, E.J.**  
Etats-Unis 1873-1949  
*Storyville Portrait*,  
New-Orleans c. 1911-13  
épreuve noir et blanc  
planche no 7, impression  
de Lee Friedlander d'après  
le cliché original, 25,4 cm x 20,3 cm  
A 78 79 PH 1

**BELZILE, Louis**  
Rimouski, Québec 1929  
*Ka*, 1962  
huile sur toile  
151 cm x 121,9 cm  
don de Roland Dumais  
D 65 138 P 1

*Chaleur de vie*, 1966  
huile sur toile  
96,5 cm x 129,5 cm  
A 66 61 P 1

*Sans titre*, 1954-55  
huile sur carton entoilé  
51 cm x 40,5 cm  
A 77 27 P 1

*Méditation sur le bleu*, 1958  
huile sur masonite  
61 cm x 73 cm  
A 78 10 P 1

**BERGERON, Alain  
RAYMOND, Miguel**  
Montréal, Québec 1960  
*T.V. Screen*, 1981  
vidéogramme couleur  
5 min. cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par l'Université du  
Québec à Montréal  
A 82 19 VID 1

**BERGERON, Fernand**  
Montréal, Québec 1942  
*Montréal en vil, stiver*, 1978  
lithographie 21/27  
70 cm x 50 cm  
A 79 49 G 1

**BERGERON, Yves**  
Montréal, Québec 1945  
*Pour un Québec à bâtir*, 1968  
moustiquaire, plâtre et huile  
sur carton collé sur masonite  
122 cm x 122 cm  
don de Lucie et Robert Lavigne  
D 79 103 MD 1

**BERLEWI, Henryk**  
Varsovie, Pologne 1894-1967  
Paris, France  
*Sans titre*, 1924-60  
sérigraphie 73/200  
60,8 cm x 49,9 cm

**BERNIK, Janez**  
Gunclje, Youg. 1933  
*Sans titre*, 1964  
eau-forte 2/10  
74 cm x 56,2 cm  
A 65 66 G 1

*Sans titre*, 1963  
eau-forte 2/6  
50,2 cm x 65,4 cm  
A 65 67 G 1

**BERTIN, Pierre-Paul**  
Beine, France 1926  
*Sans titre*, 1966  
bois  
106,7 m x 198,1 m x 608 m  
A 66 97 51

**BERTRAND, Jean-Gérald**  
Farnham, Québec 1929  
*Froidure*, 1965  
huile sur toile  
122,1 cm x 149,5 cm  
don de l'artiste  
D 65 137 P 1

**BÉRUBÉ, Claude**  
Québec, Qué. 1928  
*Détente*, 1954  
fusain sur papier  
51 cm x 48,2 cm  
don de la fondation Gadoury  
et Robillard  
D 64 9 D 1

*Envol*, 1963  
émail sur cuivre  
31 cm x 31 cm  
don de la fondation Gadoury  
et Robillard  
D 64 10 MD 1

*Architectonique*, 1960  
émail sur cuivre  
30,9 cm x 30,9 cm  
don de la fondation Gadoury et  
Robillard  
D 64 11 MD 1

*Rencontre*, 1961  
émail sur cuivre  
diamètre: 35,9 cm  
don de la fondation Gadoury et  
Robillard  
D 64 12 MD 1

*Sabbath*, 1959  
émail sur cuivre  
12,1 cm x 16,1 cm  
don de la fondation Gadoury  
et Robillard  
D 64 13 MD 1

**BESNER, Jean-Jacques**  
Vaudreuil, Québec 1919  
*L'attention*, 1963  
acier  
56,5 cm x 18,2 cm x 24 cm  
don de l'artiste  
D 65 86 S 1

**BIELANSKI, Gino**  
France, 1939  
*Nuits blanches*, 1965  
papier collé et huile  
sur papier  
18,3 cm x 29 cm  
don de l'artiste  
D 65 44 C 1

**BILL, Max**  
Winterthur, Suisse 1908  
*Colonne à vent*, 1967  
acier peint et aluminium  
1,500 cm x 145 cm (diam.)  
don de M. et Mme Henry E. Strub

R. 70, 1971  
sérigraphie 183/300  
50 cm x 50 cm  
A 79 177 G 1

**BINNING, Bertram Charles**  
Medicine Hat, Alberta 1909-76  
*Untitled*, 1967  
(album "Centennial Suite")  
sérigraphie 5/50  
38 cm x 50,8 cm  
Don de l'Université Simon Fraser  
de Vancouver  
D 68 55 G 13 (3)

**BIRNBAUM, Dara**  
New York, N.Y., E.-U. 1946  
*PM Magazine/Acid Rock*, 1982  
vidéogramme couleur  
son, 3 min. cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 79 VID 1

*Pop-Pop Video: General  
Hospital/Olympic Women  
Speed Skating*, 1980  
vidéogramme couleur  
son, 6 min. cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 80 VID 1

*Pop-Pop Video: Kojak/Wang*, 1980  
vidéogramme couleur  
son, 4 min. cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 81 VID 1

*Remy/Grand Central: Trains  
and Boats and Planes*, 1980  
vidéogramme couleur  
son, 4 min. cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 82 VID 1

*Kiss the Girls: Make Them Cry*, 1979  
vidéogramme couleur  
son, 7 min. cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 83 VID 1

*New Music Shorts*, 1981  
vidéogramme couleur  
son, 6 min. cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 84 VID 1

*Fire!/Hendrix*, 1982  
vidéogramme couleur  
son, 3 min. 20 sec.  
cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 85 VID 1

*Technology Transformation:  
Wonder Woman*, 1978  
vidéogramme couleur  
son, 7 min. cassette ¾"  
produit par l'artiste  
A 83 86 VID 1

**BLAIR, Robert**  
Montréal, Québec 1928  
*Sans titre*, 1954  
huile sur toile  
43,5 cm x 60,2 cm  
A 71 46 P 1

*Sans titre*, 1952  
huile sur toile  
60,5 cm x 44,9 cm  
A 77 36 P 1

*Le pigeon aérophane*, 1953  
huile sur toile  
29 cm x 32,5 cm  
A 78 11 P 1

**BLANCHARD, Loty**  
Le Caire, Egypte 1917  
*Idoles au collier*, 1964  
eau-forte e.a.  
65,2 cm x 50 cm  
don de l'artiste  
D 65 77 G 1

*Le Scarabée fantôme*, 1965  
eau-forte e.a.  
65,5 cm x 50 cm  
A 65 78 G 1

*Les centaures*, 1964  
eau-forte e.a.  
64,4 cm x 50,3 cm  
A 65 79 G 1

**BLOORE, Ronald Langley**  
Brampton, Ontario 1925  
*Panel 67 Number 10*, 1967  
acrylique sur masonite  
122,4 cm x 244,3 cm  
A 69 5 P 1

**BLOOSFELDT, Karl**  
Schielo, All. 1865-1932  
Allemagne  
*Blumenbachia Hieronymi  
(capsule sémurale fermée)*, c. 1925  
épreuve noir et blanc 22/50  
tirage contemporain  
26,1 cm x 20,9 cm  
A 78 80 PH 1

**BO, Lars**  
Kalding, Danemark 1925  
*Partie de pêche*, c. 1962  
eau-forte 72/90  
50 cm x 64,8 cm  
A 65 136 G 1

**BOCHNER, Mel**  
Pittsburgh, Penn., E.-U. 1940  
*Five Intransitives 1/5,  
2/5, 3/5, 4/5, 5/5*, 1974  
pastel à l'huile sur papier  
96,5 cm x 126,9 cm (chacun)  
A 83 87 PA (1), (2), (3), (4), (5)

**BOISVERT, Gilles**  
Montréal, Québec 1940  
*Sans titre*, 1962  
eau-forte 3/6  
65,5 cm x 49,7 cm  
A 64 40 G 1

*Saguenay*, 1963  
eau-forte e.a.  
65,2 cm x 50 cm  
A 64 41 G 1

*Midi*, 1966  
sérigraphie II/IV  
65,5 cm x 51 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 7 G 1

*Et Hop!*, 1966  
sérigraphie I/V  
50,8 cm x 65,3 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 8 G 1

*Flip no 2*, 1968  
acrylique sur toile  
167,6 cm x 183 cm  
A 69 13 P 1

*Les oiseaux*, 1972  
album 15 sérigraphies 1/25  
67,3 cm x 52,6 cm  
A 72 19 G 15

*L'oiseau d'argent au dessus de la rue  
Saint-Laurent*, 1971  
(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
sérigraphie 28/50  
76,5 cm x 56,2 cm  
don des Presses de l'Université du Québec  
à Montréal  
D 73 1 G 13 (4)

**BOLDUC, David**  
Toronto, Ontario 1945  
*Silk*, 1978  
acrylique sur toile  
162,5 cm x 274,3 cm  
A 79 96 P 1

*Makalu*, 1981  
acrylique sur toile  
275 cm x 305,2 cm  
A 83 63 P 1

**BONET, Jordi**  
Barcelone, Esp. 1934-79  
Saint-Hilaire, Québec  
*Vivir y morir*, 1965  
ciment blanc  
266,6 cm x 903 cm  
don de l'artiste et  
de la Cie Francon  
D 65 46 S 1

*Témoin*, 1975  
sérigraphie 62/75  
72,4 cm x 57,4 cm  
A 76 20 G 1

*Être conscient*, 1975  
album 7 sérigraphies 53/90  
57,4 cm x 63,5 cm  
don des Editions Bourguignon  
D 77 1 G 7

**BONEVARDI, Marcelo**  
Buenos Aires, Arg. 1929  
*Reliquaire*, 1966  
acrylique sur toile, bois,  
tissus, verre  
183 cm x 122,8 cm  
A 74 46 MD 1

**BONI, Paolo**  
Vicenza, Italie 1926  
*L'envol*, 1964  
eau-forte et relief 2/16  
65,7 cm x 50,3 cm  
A 64 30 G 1

**BOOGAERTS, Pierre**  
Bruxelles, Belgique 1946  
*New York, N.Y. 1ère partie:  
Rues (extérieur) Broadway*, 1976  
20 épreuves couleur  
20 cm x 25,5 cm (chacune)  
A 78 45 PH 20

*Bic Banana/Reflects*, 1976  
(album "Workshop")  
sérigraphie 5/35  
66,5 cm x 50,8 cm  
A 78 76 G 12 (2)

*Série écran: ciels de rues  
N.Y. 1978-79 24th street*  
8 épreuves couleur  
39,3 cm x 59,5 cm (6)  
44,7 cm x 59,5 cm (2)  
A 80 23 PH 8

*Feuilles II*, 1982  
59 épreuves couleur  
288 cm x 385 cm (l'ensemble)  
A 82 60 PH 59

**BORDUAS, Paul-Émile**  
Saint-Hilaire, Qué. 1905-60  
Paris, France  
*Translucidité*, 1955  
huile sur toile  
50,5 cm x 61 cm  
A 65 115 P 1

*La femme à la mandoline*, 1941  
huile sur toile  
81 cm x 64,5 cm  
A 66 38 P 1

*Diaphragme rudimentaire*, 1943  
huile sur masonite  
24 cm x 34,5 cm  
A 66 84 P 1

*Sans titre*, 1954  
gouache sur papier  
35,5 cm x 43 cm  
A 67 20 GO 1

*Sans titre no 6*, c. 1957  
huile sur toile  
72,5 cm x 60 cm  
A 69 12 P 1

*Mouvements contrariés*, 1954  
aquarelle sur papier  
77,5 cm x 57 cm  
A 71 10 A 1

*Paysage*, 1946  
huile sur toile  
19,5 cm x 25 cm  
A 71 47 P 1

*Coin du banc (Gaspésie)*, c. 1938  
huile sur bois  
14 cm x 22 cm  
A 71 48 P 1

*Épanouissement*, 1956  
huile sur toile  
129 cm x 195 cm  
A 71 49 P 1

*Chatoiement*, 1956  
huile sur toile  
147 cm x 114 cm  
A 71 50 P 1

3 + 3 + 4, 1956  
huile sur toile  
59,5 cm x 72,8 cm  
A 71 51 P 1

*Nuit de bal*, 1954  
encre sur papier  
27,5 cm x 21 cm  
A 71 52 D 1

*L'île fortifiée*, 1941  
huile sur toile  
68,5 cm x 87 cm  
A 71 53 P 1

*Abstraction no 6, Chanteclerc, Chape de l'oraison, Tête de coq*, 1942  
gouache sur papier  
61,5 cm x 47,2 cm  
A 71 54 GO 1

*Glaïeul de flamme*, 1943  
huile sur toile  
47 cm x 56 cm  
A 71 55 P 1

*Viol aux confins de la matière*, 1943  
huile sur toile  
40,5 cm x 46,5 cm  
A 71 56 P 1

3.45, *Palette d'artiste surréaliste, Composition aux oeufs, État d'âme*, 1945  
huile sur toile  
57 cm x 76 cm  
A 71 57 P 1

*Plante généreuse*, 1954  
encre de couleur sur papier  
77,5 cm x 57 cm  
A 71 58 D 1

*Sans titre*, c. 1942  
gouache sur papier  
57 cm x 72,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 59 GO 1

*Sans titre*, c. 1942  
gouache sur papier  
72,5 cm x 57 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 60 GO 1

*Sans titre*, c. 1942  
gouache sur papier  
57 cm x 72,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 61 GO 1

*Sans titre*, 1943  
mine de plomb, fusain,  
encre, lavis sur papier  
57,5 cm x 51,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 62 D 1

*Sans titre, (La grimace)*, 1943  
huile sur toile  
45,5 cm x 40 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 63 P 1

9.46, *L'écoissais redécouvrant l'Amérique, L'éternelle Amérique, Plaine engloutie*, 1946  
97 cm x 120 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 64 P 1

*Les carnivals des objets délaissés*, 1949  
huile sur toile  
56 cm x 46,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 65 P 1

*Neiges d'octobre*, 1953  
huile sur toile  
50,5 cm x 40,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 66 P 1

*Pâques*, 1954  
huile sur toile  
183 cm x 304 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 67 P 1

*Brunes figures*, 1954  
huile sur toile  
114,5 cm x 147,4 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 68 P 1

*L'étang recouvert de givre*, 1954  
huile sur toile  
61 cm x 76 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 69 P 1

*Blanc solide*, 1954  
huile sur toile  
114 cm x 147,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 70 P 1

*Sans titre (no 12)*, 1955  
huile sur toile  
81,5 cm x 106,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 71 P 1

*La magie des signes*, 1954  
aquarelle sur papier  
56 cm x 76 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 72 A 1

*Les pins incendiés*, 1954  
aquarelle sur papier  
76 cm x 56 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 73 A 1

*Sans titre (no 71)*, 1954  
aquarelle sur papier  
76 cm x 56 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 74 A 1

*Sans titre (no 17)*, 1955  
huile sur toile  
27,5 cm x 40,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 75 P 1

*Sans nom*, 1955  
huile sur toile  
61 cm x 76 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 76 P 1

*Sans titre (no 68)*, c. 1956  
huile sur toile  
126,5 cm x 101,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 77 P 1

*Sans titre (no 9)*, c. 1957  
huile sur toile  
72,5 cm x 60 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 78 P 1

*Sans titre (no 30)*, c. 1957  
huile sur toile  
145,7 cm x 114 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 79 P 1

*Sans titre (no 34), Pierre angulaire*, 1957  
huile sur toile  
129 cm x 195 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 80 P 1

*Sans titre (no 29)*, c. 1957  
huile sur toile  
114 cm x 146 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 81 P 1

*Sans titre (no 35)*, c. 1957  
huile sur toile  
129,5 cm x 195 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 82 P 1

*Sans titre (no 5)*, 1958  
huile sur toile  
49,5 cm x 60,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 83 P 1

*Sans titre (no 25)*, 1958  
huile sur toile  
89 cm x 116 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 84 P 1

*Sans titre (no 1)*, c. 1958  
huile sur toile  
72,5 cm x 92 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 85 P 1

*Sans titre (no 55)*, 1958  
huile sur toile  
99,5 cm x 81 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 86 P 1

*Sans titre (no 23)*, c. 1958  
huile sur toile  
116 cm x 80,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 87 P 1

*Sans titre (no 46)*, c. 1958  
huile sur toile  
73 cm x 92 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 88 P 1

*Sans titre (no 47)*, c. 1958  
huile sur toile  
72,5 cm x 91,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 89 P 1

*Sans titre (no 37)*, c. 1958  
huile sur toile  
130 cm x 97 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 90 P 1

*Sans titre (no 38)*, c. 1958  
huile sur toile  
130 cm x 97 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 91 P 1

*Sans titre (no 39)*, c. 1958  
huile sur toile  
130 cm x 97 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 92 P 1

*Sans titre (no 53)*, c. 1958  
huile sur toile  
100 cm x 81 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 93 P 1

*Sans titre (no 60)*, c. 1958  
huile sur toile  
49,5 cm x 60,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 94 P 1

*Sans titre (no 61)*, c. 1958  
huile sur toile  
61 cm x 50 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 95 P 1

*Sans titre (no 62)*, c. 1958  
huile sur toile  
61 cm x 50 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 96 P 1

*Sans titre (no 64)*, c. 1958  
huile sur toile  
61 cm x 50 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 97 P 1

*Sans titre (no 57)*, 1958 ou 59  
huile sur toile  
61 cm x 50 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 98 P 1

*Sans titre (no 93)*, 1958 ou 59  
huile sur toile  
100 cm x 81 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 99 P 1

*Sans titre (no 26)*, 1958 ou 59  
huile sur toile  
116 cm x 89 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 100 P 1

*Sans titre (no 67)*, 1958 ou 59  
huile sur toile  
116 cm x 89 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 101 P 1

*Sans titre (no 41)*, c. 1959  
huile sur toile  
89 cm x 116 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 102 P 1

*Sans titre (no 42)*, c. 1959  
huile sur toile  
73 cm x 60 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 103 P 1

*Sans titre (no 54)*, c. 1959  
huile sur toile  
81 cm x 100 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 104 P 1

*Sans titre (no 28)*, c. 1959  
huile sur toile  
89 cm x 116 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 105 P 1

*Sans titre (no 58)*, c. 1959  
huile sur toile  
61 cm x 50 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 106 P 1

*Sans titre (no 65)*, c. 1959  
huile sur toile  
73 cm x 60 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 107 P 1

*Sans titre (no 66)*, c. 1959  
huile sur toile  
60 cm x 73 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 108 P 1

*Sans titre (no 3)*, c. 1959  
huile sur toile  
50 cm x 60 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 109 P 1

*Sans titre (no 52)*, c. 1960  
huile sur toile  
50 cm x 61 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 110 P 1

*Sans titre (no 21)*, 1955-60  
huile sur bois  
46 cm x 56,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 111 P 1

*Sans titre (no 75)*, c. 1959  
aquarelle sur papier  
63,5 cm x 47,5 cm  
don des Musées nationaux  
D 73 112 A 1

*Sans titre*, 1955-60  
21 dessins à l'encre de  
Chine (noire) sur carton de  
paquets de cigarettes "Gitanes"  
7,3 cm x 8,8 cm (chacun)  
don des Musées nationaux  
D 73 113 D 21

*Abstraction no 12, Le condor  
embouteillé, Le dernier  
souffle, La cigogne em-  
bouteillée*, 1942  
gouache sur papier  
57,5 cm x 44,2 cm  
A 75 7 GO 1

*Le facteur ailé de la falaise,  
Les ailes de la falaise*, c. 1947  
huile sur toile  
81,5 cm x 110 cm  
A 75 20 P 1

*Sans titre (Nature morte  
aux fleurs)*, c. 1934  
huile sur toile marouflée  
20,5 cm x 20,5 cm  
A 75 21 P 1

*Sans titre*, 1924-27  
fusain sur papier  
62,8 cm x 48,2 cm  
don de Gisèle et Paul-Marie Lapointe  
D 76 1 D 1

*Frais jardin*, 1954  
huile sur toile  
50,5 cm x 61 cm  
A 76 15 P 1

*Cheminement bleu*, 1955  
huile sur toile  
147,5 cm x 114,5 cm  
don du Dr et Mme Max Stern  
D 76 42 P 1

*Sombre machine d'une nuit  
de fête*, 1950  
aquarelle sur papier  
28 cm x 21,5 cm  
A 78 12 A 1

*La coupe renversée*, 1954  
aquarelle sur papier  
55 cm x 76 cm  
A 78 13 A 1

*Composition*, 1950  
encre sur papier  
20 cm x 25 cm  
A 78 14 D 1

*Sans titre*, 1957  
huile sur toile  
49,5 cm x 60,5 cm  
A 78 15 P 1

*Canada*, 1951  
sculpture sur bois  
23,5 cm x 8,9 cm x 8,9 cm  
don de Irène Legendre  
D 79 2 S 1

*Sans titre*, 1942  
gouache sur papier  
152 cm x 198,5 cm  
A 80 90 GO 1

*Arabesque*, 1956  
huile sur toile  
50,1 cm x 61 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 99 P 1

**BORY, Jean-François**  
France  
*Art*, 1971  
sérigraphie, E.A.  
45,8 cm x 33,3 cm  
D 84 6 G 1

**BOUCHARD, Simone-Mary**  
Baie Saint-Paul, Québec  
1912-1945  
*Le mai*, 1946-47  
huile sur soie marouflée  
sur carton  
44,5 cm x 52,5 cm  
A 71 59 P 1

*Les hirondelles*, n.d.  
huile sur carton  
43,1 cm x 37,4 cm  
A 71 60 P 1

**BOUCHER, Moïsette**  
Chicoutimi, Québec  
*Mon corset de maternité*, 1978  
tapisserie  
111,8 cm x 82,5 cm  
A 80 44 T 1

**BOUGIE, Louis-Pierre**  
Trois-Rivières, Qué. 1946  
*Le rendez-vous d'août*, 1975  
lithographie e.a.  
242 cm x 99 cm  
A 78 46 G 1

*Les flancs de coton*, 1977  
crayon de couleur et mine  
de plomb sur papier  
4 éléments  
75,3 cm x 49,5 cm (chacun)  
A 80 24 D 4

**BOURBEAU-CHOLETTE, Thérèse**  
Saint-Félix-de-Kingsey, Qué. 1926  
*Mutances*, 1980  
6 lithographies, no 22  
49,7 cm x 34,4 cm  
A 82 26 E 6

**BOURDEAU, Robert**  
Kingston, Ontario 1931  
*Sans titre*, Angleterre 1975  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
25,9 cm x 34,4 cm

**MOURGAULT, Hélène**  
Montréal, Québec 1945  
**DOYLE, Helen**  
Québec, Qué. 1950  
*Chaperons rouges*, 1979  
vidéogramme noir et blanc  
43 min. cassette 1/2" (1,3 cm)  
produit par Vidéo femmes et  
le Groupe d'intervention vidéo

**BOURKE-WHITE, Margaret**  
New York, N.Y., E.-U. 1904-1971  
Connecticut, E.-U.  
*Portrait de jeune fille*, 1930  
épreuve noir et blanc  
tirage d'époque  
32,9 cm x 23,2 cm  
A 78 81 PH 1

**BOURQUE, Ghyslaine**  
Québec  
*Un départ de graphie*, 1981  
(album «La Boîte»)  
sérigraphie HC VII  
56,5 cm x 76,5 cm  
don de l'Université du  
Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (3)  
*L'engeance d'un faux taux*, 1981  
(album «La Boîte»)  
sérigraphie HC VII  
76 cm x 56,5 cm  
don de l'Université du  
Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (4)

**BOYANER, Mel**  
Montréal, Québec 1924  
*Turn off the screw*, 1967  
sérigraphie 9/10  
57,2 cm x 80,5 cm  
A 71 9 G 1

*Bleu scrube*, 1970  
sérigraphie et vinyle 2/15  
61 cm x 115,5 cm  
A 72 29 G 1

*Peinture no II*, 1977  
acrylique sur toile  
198 cm x 244 cm  
A 79 12 P 1

**BOYER, Jean-Pierre**  
Beauharnois, Qué. 1950  
*Vidéogrammes inédits*, 1975  
vidéogramme noir et blanc  
10 min. cassette 1/2" (1,3 cm)  
produit par l'artiste  
A 82 9 VID 1

*Mémoire d'octobre*, 1979  
vidéogramme noir et blanc  
58 min. cassette 1/2" (1,3 cm)  
produit par le Vidéographe  
et le Groupe d'intervention vidéo  
A 82 13 VID 1

**BRANDL, Eva**  
Allemagne 1951  
*North Harbour*, 1981  
ardoise sur contre-plaqué  
peint noir  
211 cm x 218 cm  
A 82 5 MD 1

**BRANDTNER, Fritz**  
Dantzig, Prusse 1896-1969  
Montréal, Québec  
*Dantzig*, 1928  
aquarelle  
34,7 cm x 42,7 cm  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 14 A 1

*Chimie*, c. 1949  
encre sur papier  
18 cm x 22 cm  
A 81 20 D 1

**BRASSAI**

Brassov, Hongrie 1899-1984  
Paris, France  
*La même Bijou*,  
Bar de la Place Pigalle, 1932  
épreuve noir et blanc  
tirage contemporain d'après le  
négatif original  
38,9 cm x 28,5 cm  
A 78 82 PH 1

**BREEZE, Claude**

Nelson, C.-B. 1938  
*Untitled*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
don de l'Université Simon  
Fraser de Vancouver  
D 68 55 G 13 (4)

**BRITTON, Susan**

Manitoba  
*Me\$\$age to China*, 1979  
vidéogramme couleur  
23 min., son, cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par Western Front Video  
A 82 43 VID 1

**BROOKER, Bertram**

Croydon, G.-B. 1888-1955  
Toronto, Ontario  
*Glenview Creek*, 1934  
huile sur panneau de bois  
29,3 cm x 38,1 cm  
A 76 10 P 1

**BROOKS, Ellen**

Etats-Unis  
*Lady at Kitchen Table*, 1981  
épreuve couleur 1/7  
50,5 cm x 61 cm  
A 84 22 PH 1

**BROUSSEAU, Raymond**

Montréal, Québec 1938  
*63-21-11c*, 1969  
plexiglas, aluminium,  
film coloré et programmeur  
61 cm x 83,6 cm x 20,5 cm  
A 69 14 MD 2

**BROWN, James**

Los Angeles, Cal., E.-U., 1951  
*Study for St Bartolomeo*  
*Two Times*, 1983  
huile et émail sur toile  
390 cm x 305 cm  
A 84 62 P 1

**BRUNEAU, Kittle**

Montréal, Québec 1929  
*Fond de la mer*, 1923  
huile sur toile  
147,8 cm x 173,3 cm  
don de l'artiste  
D 64 22 P 1

*Composition*, 1965

huile sur toile  
96,5 cm x 146,2 cm  
A 66 4 P 1

*La gougou*, 1966

pointe sèche H.C. 1  
65,2 cm x 49,7 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 9 G 1

*Coeur d'orange*, 1966

eau-forte et pointe sèche H.C. 1  
64,5 cm x 50 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 10 G 1

*Coup de vent*, 1977

acrylique sur toile  
128,4 cm x 128,4 cm  
A 80 5 P 1

*La Mouette*, 1963

huile sur toile  
71,6 cm x 117 cm  
don de Georges Delrue  
D 83 30 P 1

**BRUNEAU, Serge**

Québec  
*Page 1*, 1979  
latex sur tissu  
155,3 cm x 164,2 cm  
A 79 114 P 1

**BUCHER, Carl**

Zurich, Suisse 1935  
*Landing*, 1970  
fibre de verre et  
laque acrylique 1/9  
79 cm x 70 cm x 66 cm  
A 71 21 MD 1

**BUFFET, Bernard**

Paris, France, 1928  
*Nature morte à la plie*, 1951-52  
huile sur toile  
48,2 cm x 65 cm  
don de Marcelle et Gérard Beaulieu  
D 65 135 P 1

**BUJOLD, Françoise**

Bonaventure, Qué. 1933  
*Sans titre*, 1964  
encre, huile et gouache  
sur papier  
50 cm x 65,3 cm  
don de l'artiste  
D 65 14 D 1

*No 14*, 1964

encre sur papier  
66 cm x 50,8 cm  
A 65 139 D 1

**BUJOLD, Françoise**

**GUILLAUME, Pierre**  
Québec  
*La naissance du soleil*, 1966  
15 gravures sur bois d'acajou  
no 4, 26,5 cm x 34,1 cm  
A 66 29 E 15

**BULL, Hank**

Calgary, Alberta 1949  
**METCALFE, Eric**  
Victoria, C.-B. 1950  
*Sax Island*, 1984  
vidéogramme couleur  
son, 11:30 min., cassette ¾"  
(1,9 cm)  
produit par Western Front Video  
A 84 48 VID 1

**BULLOCK, Wynn**

Chicago, Ill., E.-U. 1902-75  
Carmel, Calif., E.-U.  
*Woman through Window*, 1955  
tirage c. 1960 par l'artiste  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
25,3 cm x 20,4 cm  
A 80 110 PH 1

**BUREAU, Gérard**

Waterville, Qué. 1928  
*Rotation polychrome*, 1966  
acrylique sur toile  
91,5 cm x 101,5 cm  
A 66 57 P 1

*Percussion*, 1967

huile sur toile  
91,5 cm x 101,5 cm  
A 67 44 P 1

**BUREN, Daniel**

Boulogne-sur-Seine, Fr. 1938  
*D'une impression l'autre*, 1983  
édition d'art (30 cibachromes  
et 30 sérigraphies) 44/95  
35,5 cm x 52,8 cm x 2,5 cm  
A 83 93 E 30

**BUSH, Jack**

Toronto, Ontario 1909-77  
*Zig-Zag*, 1967  
acrylique polymère sur toile  
172,8 cm x 269,8 cm  
A 68 1 P 1

*Side Slip*, 1968

acrylique sur toile  
144,6 cm x 198,3 cm  
A 71 61 P 1

*Low Spread*, 1974

Lithographie 10/100  
66,5 cm x 88,9 cm  
A 74 65 G 1

*Tall Column*, 1964

huile sur toile  
228,3 cm x 145,3 cm  
A 77 54 P 1

*Sans titre*, 1967

acrylique sur toile  
104 cm x 57 cm  
don de M. et Mme Guy de Repentigny  
D 78 111 P 1

*Red, Green, Brown*, 1964

huile sur toile  
208,5 cm x 177 cm  
A 84 60 P 1

**CADIEUX, Geneviève**

Montréal, Québec 1955  
*Illusion no 5*, 1981  
émulsion photographique sur plexiglas, pigments,  
néon  
121,9 cm x 490 cm  
A 82 6 MD (3)

**CAISERMAN-ROTH, Ghitta**

Montréal, Québec 1923  
*Sunflower 3: Hommage à Dumouchel*, 1972  
(album "Hommage à Albert Dumouchel")  
eau-forte en couleurs 28/50  
56,5 cm x 76,2 cm  
don des Presses de l'Université du Québec à  
Montréal  
D 73 1 G 13 (3)

**CALLAHAN, Harry**

Détroit, Mi., E.-U. 1912  
*Chicago*, c. 1950  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
20,3 cm x 25,4 cm  
A 80 111 PH 1

**CAMARA, Joao**

Jaoo Peboa, Brésil 1944  
*Image de cirque*, 1970-71  
huile sur toile  
122 cm x 100 cm  
don de Brascan Ltée  
D 78 1 P 1

**CAMERON, Julia Margaret**

Calcutta, Indes 1815-79  
Bogawantalawa, Ceylan  
*Sir John Frederic Herschel*, 1868  
photogravure tirée de Camera Work 1913  
28,2 cm x 20,1 cm  
A 78 84 PH 1

**CANADIAN SHADOW PLAYERS**

Colombie-Britannique  
*Canadian Shadows*, 1983  
vidéogramme couleur, son  
24:50 min., cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par Western Front Video  
A 84 49 V10 1

**CANE, Louis**

Beaulieu-sur-Mer, Fr. 1943  
*Peinture*, 1974  
huile sur toile  
305 cm x 305 cm (mur)  
245 cm x 210 cm (sol)  
A 74 61 P 1

**CANTIENI, Graham**

Australie 1938  
*Opus 21*, 1978  
encre et crayon conté  
56,9 cm x 144,5 cm  
A 80 25 D 1

**CANTIN, Jean-François**

St-Lambert, Québec 1958  
*Propos type*, 1977  
installation-vidéo  
vidéogramme noir et blanc  
30 min. cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par l'artiste  
A 79 94 V1D 1

**CAPPA, Robert**

Budapest, Hongrie 1913-54  
Thai-Binh, Indochine  
*Mort d'un soldat loyaliste, Espagne* 1936  
épreuve noir et blanc, tirée de Images of War 1964  
20,4 cm x 25,3 cm  
A 78 93 PH 1

**CARDENAS, Augustin**

Matanzas, Cuba 1927  
*Taille directe*, 1964  
calcaire canadien  
64 cm x 38 cm x 32,2 cm  
A 64 2 S 1

**CARDINAL, Marcelin**

Gravelbourg, Sask. 1920  
*Nuitrid*, 1978  
 acrylique sur panneau de bois  
 122 cm x 244 cm  
 A 79 13 P 1

**CARMI, Eugenio**

Gênes, Italie 1920  
*Tensione e colori*, 1963  
 sérigraphie 26/35  
 70 cm x 50 cm  
 A 65 144 G 1

**CARR, Emily**

Victoria, C.-B. 1871-1945  
*Forest Glade in Gray*, n.d.  
 huile sur papier sur carton  
 61 cm x 91,5 cm  
 don de Iris Stern  
 D 74 57 P 1

**Red Tree Trunks**, c. 1940

huile sur toile  
 61 cm x 91,5 cm  
 don du Dr Max Stern  
 D 75 40 P 1

**Young and Old Trees, B.C.**, c. 1940

huile sur toile  
 57 cm x 87,4 cm  
 don du Dr Max Stern  
 D 75 41 P 1

**Landscape**, 1933-40

huile sur toile  
 50,5 cm x 67,5 cm  
 don du Dr et de Mme Max Stern  
 D 76 43 P 1

**Making Lace, Brittany Street**, 1911

aquarelle  
 28 cm x 38 cm  
 don du Dr et de Mme Max Stern  
 D 76 45 A 1

**CARRIÈRE, François**

Île Perrot, Québec 1950  
*Sans titre*, 1978  
 kodalith  
 40 cm x 50 cm  
 A 79 160 PH 1

**CARTER, John Randolph**

Night Croquet, 1971  
 8 sérigraphies photographiques 66/100  
 101,6 cm x 67 cm  
 A 71 23 G 8

**CARTIER-BRESSON, Henri**

Chanteloup, France 1908  
*Au bord de la Marne*, 1938  
 épreuve noir et blanc  
 tirage contemporain par l'artiste  
 23,7 cm x 35,5 cm  
 A 78 85 PH 1

**CASAVANT, Michel**

Québec  
*Aujourd'hui*, 1977  
 huile sur toile et vernis acrylique  
 151,5 cm x 193,5 cm  
 A 78 16 P 1

**CASSINARI, Bruno**

Plaisance, Italie 1912  
*Antonio*, 1964  
 huile sur toile  
 99,7 cm x 81,8 cm  
 don du Dr Max Stern, Galerie Dominion  
 D 75 49 P 1

**CASTELLANI, Enrico**

Castelnassa, Italie 1930  
*Superficie bianca*, 1967  
 acrylique sur toile en relief  
 150,5 cm x 150,5 cm  
 A 68 51 P 1

**CAVALLI, Roger**

Gérardmer, France 1930  
*Printemps*, 1964  
 marbre canadien  
 54,2 cm x 35,5 cm x 25 cm  
 don de l'artiste et de la galerie Martin  
 D 65 36 S 1

**CESAR**

Marseille, France 1921  
*Sans titre*, c. 1961  
 lithographie e.a.  
 76,5 cm x 56,5 cm  
 A 65 142 G 1

**CHAGNON, Alain**

Québec  
*Enfant rue Wolfe*, Montréal 1973  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1979 par l'artiste  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 135 PH 1

**Endimanché (quartier centre-sud)**, Montréal 1975

épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1979 par l'artiste  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 136 PH 1

**CHAMPAGNE, Jean-Serge**

Verdun, Québec 1947  
*Sans titre*, 1978  
 béton fondu  
 244 cm x 46 cm x 38 cm  
 A 80 14 S 4

**From P.Q. with B.C.**, 1984

pin rouge de C.-B.  
 58 cm x 54 cm x 28 cm  
 A 84 55 S 1

**CHANG, Cedric**

Chine 1934  
*Grotto of Agrigento*, 1965  
 huile et collage de jute sur toile  
 61,2 cm x 61,2 cm  
 A 65 143 P 1

**CHAPDELAINE, Jacques**

Montréal, Québec 1932  
*Feuille d'avant la haine*, 1966  
 bronze  
 81 cm x 62 cm x 33 cm  
 A 66 25 S 1

**CHAPUT, Yves**

Drummondville, Qué. 1949  
*Qu'est-ce qu'on a pu faire au Bon Dieu?* 1971  
 vidéogramme noir et blanc  
 45 min. cassette 1/2" (1,3 cm)  
 produit par le Vidéographe  
 A 82 8 VID 1

**CHARBONNEAU, Monique**

Montréal, Québec 1928  
*Ailleurs*, 1963  
 huile sur toile  
 75,5 cm x 105 cm  
 don de l'artiste  
 D 65 34 P 1

**Nature morte**, 1964

huile et pastel sur papier  
 50,8 cm x 66 cm  
 A 65 55 P 1

**Exposition**, 1965

lithographie 11/16  
 42,8 cm x 49,1 cm  
 A 66 40 G 1

**Intrême-Orient**, 1969

7 pointes sèches sur plastique et 7 chants  
 de Guy Robert 9/40  
 39,2 cm x 29,2 cm  
 A 71 3 E 7

**Les tribulations du petit Antoine**, 1971

(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
 76 cm x 56,5 cm  
 don des Presses de l'Université  
 du Québec à Montréal  
 D 73 1 G 13 (5)

**Les gélinottes**, 1969

bois gravé 8/12  
 63 cm x 100,8 cm  
 A 80 29 G 1

**L'oiseleur**, 1969

gravure sur bois 7/10  
 2 éléments 62,7 cm x 100,5 cm (chacun)  
 don de l'artiste  
 D 82 1 G 2

**CHARNEY, Melvin**

Montréal, Québec 1935  
*Edifice (3)*, 1979  
 crayon de couleur et crayon de cire sur épreuve  
 sur papier aux sels d'argent  
 88,8 cm x 96,5 cm  
 A 81 17 D 1

**Chicago Construction No 3**, 1981

crayons de couleur et de cire sur papier vélin  
 71 cm x 91 cm  
 A 84 12 D 1

**Streetwork: Wall Insertion No 1**, 1978

crayon de couleur sur papier vélin  
 56,7 cm x 85 cm  
 A 84 13 D 2 (1)

**Malevitch Redrawn**, 1978

crayon de couleur sur photocopie  
 38 cm x 27 cm  
 A 84 13 D 2 (2)

**Streetwork: Wall Insertion No 2**, 1978

crayons de couleur et de cire sur papier vélin  
 59,2 cm x 90 cm  
 A 84 14 D 1

**CHARRON, François**

Longueuil, Québec 1952  
*Celui qui regarde*, 1979  
 gouache, pastel sec, gras, craie sur papier  
 181,3 cm x 135,7 cm  
 A 79 126 D 1

**CHASNIK, Ilya**

Liucite, Russie 1902-29  
 Leningrad, Russie  
*Sans titre*, 1922-23  
 aquarelle et crayon sur papier  
 25 cm x 17 cm

**CHAVIGNIER, Louis**

Montbondif, Fr. 1922-72  
 Cheylade, France  
*Le haut cri*, 1966  
 bronze 1/6  
 55,5 cm x 10,3 cm x 9 cm  
 A 67 15 S 1

**CHILLIDA, Eduardo**

Saint-Sébastien, Esp. 1924  
*Continuation I*, n.d.  
 eau-forte 19/50  
 44,8 cm x 57 cm  
 A 68 2 G 1

**Continuation II**, n.d.

eau-forte 18/50  
 44,8 cm x 57 cm  
 A 68 3 G 1

**Continuation III**, n.d.

eau-forte 22/50  
 44,8 cm x 57 cm  
 A 68 4 G 1

**Écarts**, n.d.

eau-forte 19/50  
 50,2 cm x 60,3 cm  
 A 68 5 G 1

**CHITTY, Elizabeth**

Ontario  
*Telling Tales*, 1979  
 vidéogramme couleur, son, 26:30 min., cassette  
 3/4" (1,9 cm)  
 produit par Western Front Vidéo  
 A 84 39 V 1D

**CHRISTO, Javacheff**

Gabrovo, Bulgarie 1935  
*Some Not Realized Projects*, 1972  
 5 lithographies 84/100  
 71 cm x 55,7 cm  
 A 72 16 G 5

**CHRYSSA, Varda**

Athènes, Grèce 1933  
*Rotating Letters no 1*, 1970  
 reliefs en plâtre, néon et plexiglas  
 116,9 cm x 78,9 cm x 22,9 cm  
 A 75 18 MD 1

**CIESLEWICZ, Roman**

Pologne  
*Judith*, 1973  
 sérigraphie 13/45  
 49,5 cm x 50 cm  
 don de Miljenko Horvat  
 D 84 7 G 1

**CITROEN, Paul**

Berlin, All. 1896-1983  
 Hollande  
*Metropolis*, 1923  
 lithographie 17/100  
 édition fin des années 60  
 76,5 cm x 56,5 cm  
 A 78 147 G 1

**CLARK, Tim**

Ecosse, G.B. 1945  
*Sans titre*, 1978  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 48,5 cm x 59,5 cm  
 A 79 83 PH 1

**CLAVE, Antoni**

Barcelone, Espagne 1913  
*Sans titre*, n.d.  
 lithographie 26/100  
 66 cm x 50 cm  
 don du Ministre de la Culture de la Catalogne  
 D 82 47 G 1

**CLÉMENT, Serge**

Valleyfield, Qué. 1950  
*Mao-masque*, 1978  
 épreuve sur papier aux sels d'argent no 27  
 35 cm x 28 cm  
 A 79 84 PH 1

*Parking*, Outremont 1976  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1979 par l'artiste  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 137 PH 1

*Antoine*, Montréal 1972  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1979 par l'artiste  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 138 PH 1

*24 juin*, Montréal 1979  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 140 PH 1

*Sans titre*, Montréal 1977  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1979 par l'artiste  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 141 PH 1

*Les Québécois en vacances*, 1979  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1980 par l'artiste  
 27,9 cm x 35,5 cm  
 A 81 21 PH 1

*Les Québécois en vacances*, 1979  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1980 par l'artiste  
 27,9 cm x 35,5 cm  
 A 81 22 PH 1

*Les Québécois en vacances*, 1979  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1980 par l'artiste  
 27,6 cm x 35,5 cm  
 A 81 23 PH 1

**CLERK, Pierre**

Atlanta, Georgie, É.-U. 1928  
*Composition in Red and Blue*, 1966  
 huile sur toile  
 50,9 cm x 45,5 cm  
 A 66 46 P 1

*Composition no 8*, 1967  
 huile sur toile  
 182,8 cm x 192,7 cm  
 A 68 49 P 1

**COCTEAU, Jean**

Maisons-Laffitte, Fr. 1889-1963  
 Milly-la-forêt, France  
*Taureaux*, 1965  
 32 lithographies 92/200  
 Texte de Jean-Marie Magnan  
 41,4 cm x 31,1 cm  
 A 65 140 E 32

**COHEN, Lynne**

Wisconsin, É.-U. 1944  
*St. Marina Hall*, Toronto, Ontario, 1976  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 19,3 cm x 24,3 cm  
 A 80 68 PH 1  
*Skating Ring* — Grand Island, Nebraska, 1975  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 20,3 cm x 25,3 cm  
 A 80 69 PH 1

**COHEN, Sorel**

Montréal, Québec 1936  
*Après Bacon/Muybridge*, 1978  
 épreuve couleur  
 28 cm x 35,3 cm  
 A 79 161 PH 1

*Sans titre*, 1982  
 épreuves couleur  
 7 éléments  
 86 cm x 161,2 cm (l'ensemble)  
 A 82 27 PH 7

**COLANGELO, Leoni**

Montréal, Québec 1916  
*Composition*, 1964  
 fusain sur papier  
 47,2 cm x 61 cm  
 A 65 12 D 1  
*Rythmes de sous-bois*, 1962  
 fusain sur papier  
 60,5 cm x 66,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 65 13 D 1

**COLLABORATION (en)**

(Léon Bellefleur, Jean-Pierre Beaudin, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Roland Giguère, Marcelle Ferron, André Jasmin, Jean-Paul Mousseau, Maurice Raymond, Gérard Tremblay)  
*10 sérigraphies 14/50*, 1956-58  
 A 65 53 G 10

**COLLABORATION (en)**

(Paul Borduas, Ivanhoé Fortier, Yves Trudeau)  
*Sans titre*, 1965  
 acier inoxydable  
 254 cm x 262 cm x 254 cm  
 A 65 182 S 1

**COLLABORATION (en)**

(Henri-Georges Adam, Robert Couturier, Berto Lardera, Henry Moore, Osip Zadkine)  
*Hommage à Rodin*, 1967  
 3 eaux-fortes et 2 sérigraphies 51/120  
 77,9 cm x 57,1 cm  
 A 67 7 G 5

**COLLABORATION (en)**

(Maxwell Bates, Iain Baxter, B.C. Binning, Claude Breeze, Audrey Capel-Doray, Brian Fisher, John Korner, Michael Morris, Toni Onley, Jack Shadbolt, Gordon Smith, Joel Smith, Takao Tanabe)  
*Centennial Suite*, 1967  
 13 sérigraphies 5/50  
 54,2 cm x 41,4 cm  
 don de l'Université Simon Fraser de Vancouver  
 D 68 55 G 13

**COLLABORATION (en)**

(Barbadillo, Kawano, Knowlton, Mohr, Nake, Nees)  
*Art ex Machina*, 1972  
 6 sérigraphies à l'ordinateur 8/200  
 texte de Abraham Moles  
 39,8 cm x 52,9 cm  
 A 72 15 E 6

**COLLABORATION (en)**

(Ayot, Beament, Caiserman-Roth, Boisvert, Charbonneau, Daglish, Frenkel, Langlois, Montpetit, Pichet, Tousignant, Tremblay, Wolfe)  
*Hommage à Albert Dumouchel*, 1972  
 12 gravures et 1 photographie 28/50  
 57,1 cm x 78,5 cm  
 don des Presses de l'Université du Québec à Montréal  
 D 73 1 G 13

**COLLABORATION (en)**

(Graham Coughtry, Harvey Cowan, Terry Forster, Jim Jones, Nubuo Kubota, Robert Markle, Gerald McAdam, Gordon Rayner, Michael Snow)  
*The Artists Jazz Band*, 1973-74  
 9 gravures et 1 disque 6/100  
 66 cm x 66 cm  
 A 74 37 G 9

**COLLABORATION (en)**

(Jean Benoit, Mimi Parent, Alfred Pellan)  
*Cadavre exquis*, 1947  
 crayon de couleur sur papier  
 16,5 cm x 23,5 cm  
 A 75 3 D 1

**COLLABORATION (en)**

(Jean Benoit, Mimi Parent, Jean Léonard)  
*Cadavre exquis*, 1947  
 crayon de couleur sur papier  
 25 cm x 20 cm  
 A 75 4 D 1

**COLLABORATION (en)**

*1c Life*, 1964  
 62 lithographies  
 19 reproductions  
 61 poèmes  
 42,5 cm x 30,5 cm  
 A 75 24 E 62

**COLLABORATION (en)**

(Allan Bealy, Pierre Boogaerts, François Déry, Andrew Dutkewych, Michael Haslam, Christian Knudsen, Suzy Lake, Gunther Nolte, Leopold Plotek, William Vazan, Robert Walker, Irene Whittome)  
*Workshop*, 1975-76  
 12 sérigraphies 5/35  
 67,3 cm x 52,5 cm  
 A 78 76 G 12

**COLLABORATION (en)**

(Barbadillo, Kawano, Knowlton, Nees, Roy, Vilder, Sykora, Zajec, Mohr)  
*Collection SDL*, 1973  
 60 cm x 59 cm  
 don de la galerie Gilles Gheerbrant  
 D 78 117 E 9

**COLLABORATION (en)**

(Pierre Boogaerts, Suzy Lake, Serge Tousignant, Bill Vazan)  
*4 x 16 x 20*, 1980  
 épreuve couleur 6/30  
 texte de René Payant  
 40,5 cm x 50,8 cm  
 A 81 14 PH 4

**COLLABORATION (en)**

(Pierre Ayot, Marc Cramer, Laurent Gascon, Michael Haslam, Bob-Kevin McKenna, Guy Montpetit, Jean Noël, Kina Reusch, Jean-Pierre Séguin, Françoise Sullivan, Jean-Claude Thibodeau, William Vazan)  
*Corridart 1976* —, 1982  
 12 sérigraphies 6/85  
 71,6 cm x 52,2 cm  
 A 82 28 E 12

**COLLABORATION (en)**

(Jacques Bachand, Ghyslaine Bourque, Denis Langlois, Paul Lussier, Alex Magrini, Héliène Roy-Richard, Jean-Pierre Séguin, Ronald Thibert, Denys Tremblay, Jean-Pierre Vidal, Rodrigue Villeneuve)  
*La Boîte*, 1981  
 15 sérigraphies, lithographies et eaux-fortes  
 HC VII  
 81,5 cm x 58 cm  
 don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
 D 82 50 E 15

**COLLYER, Robin**

London, G.-B. 1949  
*Lance Allworth*, 1971  
 tôle ondulée galvanisée  
 201 cm x 473 cm x 99 cm  
 A 84 30 S 11

**COLMAN, Anita**

Québec  
*Ruelle derrière l'avenue du Parc*,  
 Montréal 1979  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 142 PH 1

**COMTOIS, Louis**

Montréal, Québec 1945  
*Giasi III, 1/3*, 1979  
 pastel à l'huile sur papier  
 31 cm x 46 cm  
 A 80 91 PA 1

*Kitrinos*, 1980

acrylique sur toile  
 152 cm x 313,5 cm  
 A 81 4 P 1

**COMTOIS, Ulysse**

Granby, Québec 1931  
*Colonne no 6*, 1967  
 aluminium  
 137,7 cm x 22,2 cm x 22 cm  
 A 67 10 S 1

*Sans titre*, 1960

huile sur toile  
 35,4 cm x 40,5 cm  
 A 71 62 P 1

*La faille*, 1962

collage et huile sur masonite  
 25,8 cm x 30,4 cm  
 A 71 63 P 1

*Sans titre*, 1965

aluminium et bois peint  
 7,5 cm x 25 cm (diam.)  
 A 71 64 S 1

*Accents*, 1962

collage sur masonite  
 30,4 cm x 25,8 cm  
 A 71 65 P 1

*Sans titre*, 1959

huile sur toile  
 40,5 cm x 50,5 cm  
 A 73 13 P 1

*Foot Prints*, 1964

bois peint  
 43,2 cm x 20,3 cm x 25,6 cm  
 A 77 58 S 1

*L'ombre au tableau*, 1957

huile sur toile  
 91,2 cm x 76,7 cm  
 A 82 24 P 1

**CONDÉ, (Affolter) André**

La chaux-de-Fonds, Sui. 1920  
*Sculptural*, 1966  
 encre sur papier  
 72,5 cm x 57,2 cm  
 A 66 87 D 1

*Armature*, 1966

linogravure, e.a. 2/3  
 61,1 cm x 42,9 cm  
 A 66 88 G 1

*Sans titre*, 1966

bois  
 305 cm x 914 cm (diam.)  
 A 66 94 S 1

**CONNOLLY, Reynald**

Montréal, Québec 1944  
*Kaléidoscope no 2*, 1967  
 acrylique sur toile  
 92 cm x 92 cm  
 A 67 45 P 1

*Du fil à retordre*, 1970

encre sur papier  
 38,2 cm x 30,3 cm  
 A 71 15 D 1

*Après trois jours de carnaval*, 1978

huile sur toile  
 161 cm x 170 cm  
 A 78 17 P 1

**CONNOLLY, Reynald**

**PELOQUIN, Claude**  
 Montréal, Québec 1942  
*Je ferais pollen mes songes*, 1974  
 lithographie 18/50  
 72,5 cm x 57,5 cm  
 A 78 47 G 1

**CONTANT, Gabriel**

Joliette, Québec 1931  
*Naufrage de la Capricieuse*, 1964  
 huile sur toile  
 107 cm x 91,9 cm  
 don de l'artiste  
 D 65 45 P 1

**COOPER, Ron**

New York, N.Y., E.-U. 1943  
*Black and Red Painting*, n.d.  
 fibre de verre, résine et plexiglas  
 218 cm x 218 cm x 9,5 cm  
 don de Mme J.M. Scott  
 D 78 108 MD 1

**CORRIVEAU, Thomas**

Québec  
*Meurtre*, 1983  
 acrylique sur papier  
 collé sur masonite  
 2,13 m x 7 m  
 A 84 56 MD 6

**CORNEILLE, Guillaume**

Liège, Belgique 1922  
*Arbres et rochers*, 1962  
 lithogravure 156/210  
 76 cm x 56,5 cm  
 A 64 29 G 1

**CORNEILLIER, Pierre**

Montréal, Québec 1943  
*Dessin no 522*, 1972  
 encre de couleurs sur papier  
 88,5 cm x 58 cm  
 A 75 9 D 1

**COSSETTE, Marie-Andrée**

St-Hyacinthe, Qué. 1946  
*La fécondité*, 1978  
 épreuve couleur 2/25  
 24 cm x 35,5 cm  
 A 79 162 PH 1

**COSTA, Toni**

Padoue, Italie 1935  
*Dinamica visuale M.P.*, 1967  
 acrylique sur bois et plexiglas  
 108,8 cm x 108,8 cm x 6,6 cm  
 A 68 53 MD 1

**COUGHTRY, Graham**

St-Lambert, Québec 1931  
*Sans titre*, 1973  
 (album «The Artists Jazz Band»)  
 lithographie 6/100  
 61 cm x 61 cm  
 A 74 37 G 9 (1)

**COURNOYER, Georget**

Verdun, Québec 1931  
*Un sac d'aviateur*, n.d.  
 céramique (grès)  
 48 cm x 28 cm x 27 cm  
 A 77 28 S 1

**COURNOYER, Serge**

Shawinigan, Qué. 1943  
*Alpha du Centaure*, 1968  
 structure métallique et moteur électrique  
 221 cm x 213,3 cm x 41,9 cm  
 A 69 20 S 1

*Fourrage*, 1971

paille  
 45 cm x 112 cm x 37 cm  
 A 71 137 S 1

*La tricoteuse heureuse*, 1977

encres sur toile  
 121 cm x 213,5 cm  
 A 78 18 P 1

*La nourrice*, 1967

structure métallique, plastique et moteur  
 83 cm x 73,5 cm x 62 cm  
 don de Guido Molinari  
 D 81 51 S 1

**COUSINEAU, Sylvain P.**

Arvida, Québec 1949  
*Moncton, N.B.*, 1978  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 25 cm x 20 cm  
 A 79 163 PH 1

*Bateau rose blessé*, 1977

huile sur toile  
 44,5 cm x 74,5 cm  
 A 82 61 P 1

*Bateau sur grille*, 1980

grille, cadenas, feuille et fil de métal  
 29,5 cm x 24,5 cm x 4,4 cm  
 A 82 62 MD 1

*Bateau sur calepin*, 1980

huile et métal sur métal  
 11 cm x 38 cm  
 A 82 63 MD 1

**COUTU, Gilles**

Montréal, Québec 1933  
*Métagramme*, 1966  
 gouache, encre et collage sur papier  
 38,1 cm x 30,5 cm  
 A 66 52 GO 1

**COUTURIER, Robert**

Angoulême, France 1905  
*Hommage à Rodin*, 1967  
 (album «Hommage à Rodin»)  
 eau-forte 51/120  
 76 cm x 56,5 cm  
 A 67 7 G 5 (2)

*Nageuse*, 1970

bronze 3/3  
 19,6 cm x 24,5 cm x 6,4 cm  
 don du Dr et de Mme Max Stern  
 D 72 8 S 1

**COUVREUR, Daniel**

Colombe, France 1944  
*Sans titre*, 1978  
 70 morceaux en marbre laminé  
 200 cm x 200 cm  
 A 79 31 S 70

**COWAN, Harvey**

Ontario 1935  
*Architecture is Frozen Music*, 1974  
 (album «The Artists Jazz Band»)  
 sérigraphie 6/100  
 61 cm x 61 cm  
 A 74 37 G 9 (2)

**COZIC,****Monique** Montréal, Qué. 1944

*Yvon*, St-Servant, Fr. 1942  
*Krakoss avant et après incubation*, 1969  
 contreplaqué, arborite, vinyle et mousse  
 polyuréthane  
 122 cm (diam.) x 15,2 cm  
 915 cm  
 A 71 25 S 3

*Surfacentre 13*, 1977

vinyle et pelon  
 146 cm x 146 cm  
 A 78 133 MD 1

**CRAGG, Tony**

Liverpool, G.-B. 1949  
*Spirale*, 1983  
 matériaux divers  
 131 cm x 239 cm (diam.)  
 A 83 94 S 60

**CRAIG, Kate**

Colombie-Britannique  
*Delicate Issue*, 1979  
 vidéogramme couleur,  
 son, 12 min. cassette ¾"  
 (1,9 cm)  
 produit par Western Front Vidéo  
 A 84 35 VID 1

*Still Life: A Moving Portrait*, 1976

vidéogramme couleur,  
 son, 30 min., cassette ¾"  
 (1,9 cm)  
 produit par Western Front Video  
 A 84 36 VID 1

**CRAMER, Marc**

France, 1946  
*Sans titre*, Montréal 1974  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage de 1979 par l'artiste  
 28,5 cm x 36 cm  
 A 79 143 PH 1

*Ne pas les tuer*, 1981

(album «Corridart 1976-»)  
 sérigraphie 6/85  
 50,5 cm x 65,5 cm  
 A 82 28 E 12 (11)

**CRUZ-DIEZ, Carlos**  
Caracas, Venez. 1923  
*Physichromie no 190*, 1965  
acrylique sur bois et plexiglas  
61,4 cm x 61,4 cm x 7,5 cm  
A 65 141 MD 1

*Physichromie no 241*, 1966  
matériaux divers  
40,7 cm x 121 cm x 8 cm  
don de Guy Joussemet  
D 82 51 MD 1

**CUFF, Mary-Ann**  
Québec  
*Sans titre*, 1983  
techniques mixtes  
152 cm x 146 cm x 26 cm  
A 83 34 MD 1

**CUNNINGHAM, Imogen**  
Portland, Oregon 1883-1976  
San Francisco, Calif., E.-U.  
*Magnolia Blossom*, c. 1920  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage contemporain d'après le négatif original  
24,6 cm x 19,7 cm  
A 78 86 PH 1

**CURNOE, Greg**  
London, Ontario 1946  
*Sanouillet #2*, 1980  
aquarelle sur papier  
153,7 cm x 77,5 cm  
A 81 34 A 1

**DAGLISH, Peter**  
Angleterre, 1930  
*The courage of Captain Plum*, 1962  
linogravure 5/11  
65,5 cm x 50,5 cm  
A 64 38 G 1

*Choez parker house daze*, n.d.  
(album "Hommage à Albert Dumouchel")  
lithographie 28/50  
76 cm x 56,5 cm  
don des Presses de l'Université du Québec  
à Montréal  
D 73 1 G 13 (6)

*Sans titre*, 1961  
crayon sur papier  
64 cm x 48,5 cm  
A 78 136 D 1

*December — January*, 1966-67  
huile sur toile  
92 cm x 76 cm  
don de Georges Delrue  
D 83 31 P 1

**DALI, Salvador**  
Figueras, Esp.  
*Place des Vosges*, 1958  
lithographie 82/125  
57 cm x 76,5 cm  
A 73 26 G 1

**DALLAIRE, Jean-Philippe**  
Hull, Québec, 1916-1965  
Vence, France  
*Calcul solaire no 2*, 1957  
huile sur toile  
122 cm x 91,6 cm  
A 65 146 P 1

*L'institutrice*, 1962  
huile sur toile  
61 cm x 45,9 cm  
A 66 5 P 1

*Tête zoologique*, 1961-62  
aquarelle et pastel sur papier  
47,4 cm x 63 cm  
A 66 6 A 1

*Nature morte au poisson*, 1956-57  
huile sur toile  
91,8 cm x 127,5 cm  
don de Marcelle et Gérard Beaulieu  
D 67 24 P 1

*Le fumeur d'opium*, 1954  
huile sur carton  
39,7 cm x 29,5 cm  
don de Iris Stern  
D 74 53 P 1

*Peone*, 1946  
huile sur toile  
54 cm x 65 cm  
don de Iris Stern  
D 74 54 P 1

*Birdy*, 1961-62  
huile sur toile  
72,5 cm x 53,5 cm  
don de Iris Stern  
D 74 55 P 1

*Big Ben*, 1964  
huile sur toile  
60 cm x 73 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 48 P 1

*Rooster on a Table*, 1965  
huile sur toile  
60 cm x 72,5 cm  
don du Dr et de Mme Max Stern  
D 76 47 P 1

*Sans titre*, 1963  
huile sur toile  
53,5 cm x 64,8 cm  
A 79 14 P 1

*Les affres de la soif*, 1936  
aquarelle et gouache sur  
papier collé sur carton  
60 cm x 48,1 cm  
A 79 50 A 1

*Sans titre*, 1960  
gouache sur papier  
97 cm x 63 cm  
A 81 30 GO 1

*Nature morte à la bouteille*, 1951  
gouache sur papier  
50,2 cm x 61 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 100 GO 1

**DALLEGRET, François**  
Port Lyauté, Maroc 1937  
*Gono*, 1968  
sérigraphie sur papier plastique 4/100  
66 cm x 51,2 cm  
A 68 28 G 1

*Logo*, 1968  
sérigraphie sur papier plastique 4/100  
66,2 cm x 51 cm  
A 68 29 G 1

*Super dragster 10/1000 sec.*, 1967  
sérigraphie sur papier plastique  
29,5 cm x 107 cm  
A 68 43 G 1

**DAOUST, Carl**  
Montréal, Québec 1944  
*L'amour à la mort*, 1977  
eau-forte 17/50  
25 cm x 25 cm  
A 79 51 G 1

**DAUDELIN, Charles**  
Granby, Québec 1920  
*Composition no 1*, 1966  
bronze  
97 cm x 76,2 cm x 31 cm  
don de l'artiste  
D 67 47 S 1

*Sans titre*, 1955  
huile sur masonite  
123,4 cm x 47,2 cm  
A 71 66 P 1

*Sans titre*, 1962  
huile sur papier  
31,7 cm x 50,2 cm  
A 71 67 P 1

*Sans titre*, 1948  
huile sur toile  
70,5 cm x 35,2 cm  
A 71 68 P 1

*Bateau ivre*, 1943  
huile sur contre-plaqué  
36,2 cm x 44,6 cm  
A 71 69 P 1

*Nappe orangée*, 1948  
huile sur toile  
65 cm x 90 cm  
A 71 70 P 1

*Antre noir*, 1969  
bronze 2/6  
25,4 cm x 17,8 cm x 21,6 cm  
A 77 60 S 1

*La colonne*, 1973-78  
bronze  
236,2 cm x 29,2 cm x 30,5 cm  
A 79 32 S 1

**DAUDELIN, Éric**  
Neuilly-sur-Seine, Fr. 1948  
*No Parking*, 1976  
photomontage III/XXV  
61,3 cm x 45,9 cm  
A 77 17 PH 1

*Prisme*, 1976  
photomontage V/XXV  
40,6 cm x 50,8 cm  
A 77 18 PH 1

*A Tocats*, 1980  
épreuve couleur 1/25  
51,5 cm x 50,8 cm  
A 82 29 PH 1

*Gadelles*, 1980  
épreuve couleur 1/25  
51,7 cm x 50,9 cm  
A 82 30 PH 1

**DAVID, Jacques**  
Québec  
*Arc-en-buse*, 1974  
acier soudé  
A 78 35 S 1

**DAVIDSON, Bruce**  
Chicago, Ill., E.-U. 1933  
*Sans titre*, 1966-68  
série East 100th Street  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28 cm x 35,4 cm  
A 80 71 PH 1

**DAVIDSON, Phyllis**  
Watsonville, Calif., E.-U. 1939  
*Time starts at your door*, 1975  
acrylique sur toile  
136,5 cm x 132 cm  
don de Stéphanie Dudek  
D 78 124 P 1

**DAVIE, Alan**  
Grangemouth, G.-B. 1920  
*Whirley Eye*, 1965  
huile sur toile  
152,6 cm x 214 cm  
don de John McConnell  
D 70 4 P 1

**DAVIS, Gene**  
Washington (D.C.), E.-U. 1920  
*Cold Turkey*, 1973  
lithographie 16 couleurs 72/75  
75 cm x 101,4 cm  
A 73 22 G 1

**DAWSON, Russel**  
*Abstract*, 1963  
gouache  
63,5 cm x 88,3 cm  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 6 GO 1

**DEAN, Tom**  
Ontario  
*Fear of Blue*, 1982  
vidéogramme couleur  
son, 54 min., cassette 3/4"  
(1,9 cm)  
produit par Western Front Vidéo  
A 84 38 VID 1

**DE HEUSCH, Lucio**  
Sherbrooke, Qué. 1946  
*Variation H-1*, 1971  
acrylique sur toile  
121,9 cm x 121,9 cm  
A 72 21 P 1

*No LXI*, 1975  
encre sur papier Rives  
66,7 cm x 101,8 cm  
A 75 22 D 1

*Peinture no 18*, 1976  
acrylique sur toile  
183 cm x 239 cm  
A 78 23 P 1

*Dessin no 71*, 1978  
pastel sec sur papier  
78 cm x 107 cm  
A 80 92 PA 1

*Boîte no 17: Nos maisons  
sont des volcans*, 1983  
bois peint, ficelle et roches plates  
60,5 cm x 35,6 cm x 17,7 cm  
A 84 15 MD 1

**DELAHAUT, Jo**

Vottemlez-Liège, Bel. 1911  
*Climat*, 1983  
lithographie 2/25  
65,4 cm x 50,2 cm  
don du Ministère des Affaires  
intergouvernementales du Québec  
D 84 25 G 1

**DELAUNAY, Sonia**

Gradizhsk, Russie 1885-1979  
Paris, France  
*Avec moi-même*, 1970  
eau-forte et aquarelle 68/75  
50,2 cm x 65,7 cm  
A 82 38 G 1

**DELAVALLE, Jean-Marie**

Clermont-Ferrand, Fr. 1944  
*Le grand rail bleu*, 1970  
acier peint et polythène  
305,7 cm x 15,1 cm x 15,1 cm (chacun)  
A 71 24 S 3

**DELFINO, Leonardo**

Turin, Italie 1928  
*Eros*, 1965  
tôles embouties et soudées  
208,3 cm x 136,5 cm x 80 cm  
A 65 173 S 1

**DEMPSEY, Gilles**

Montréal, Québec 1946  
*Progression: en 5 mouvements*, 1978  
papier photographique avec  
un virage à la sépia et au sélénium  
19 cm x 118 cm  
A 79 85 PH 1

**DEROUIN, René**

Montréal, Québec 1936  
*J'ai des étoiles dans les yeux*, 1965  
monotype  
72,5 cm x 55,6 cm  
A 65 145 G 1

*Suite basketong 1*, 1977

bois gravé  
60 cm x 50 cm  
A 79 52 G 1

*Suite nordique*, 1979

bois gravé 10/20  
221 cm x 232 cm  
A 80 26 G 6

**DÉRY, François**

Montréal, Québec 1941  
*Sans titre*, 1975  
(album "Workshop")  
sérigraphie 5/35  
50,8 cm x 66,5 cm  
A 78 76 G 12 (3)

**DESCHÈNES, Robert**

Montréal, Québec 1950  
*Contenant absurde no 1*, 1981  
huile et gravelle sur plexiglas  
62,7 cm x 42,3 cm x 7,7 cm  
A 82 2 MD 1

**DEWASNE, Jean**

Hellemmes, France 1921  
*Opera hot*, 1953  
huile sur toile  
97 cm x 130 cm  
A 82 39 P 1

**DICKSON, Jennifer**

Afrique du Sud 1936  
*The Second Mirror: Reflections*, 1978  
aquarelle rehaussée à l'aquarelle e.a.  
56 cm x 46 cm  
A 79 53 G 1

**DILLON, Gera**

Montréal, Québec 1945  
*Touché par Terpsichore*, 1978  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28 cm x 39,5 cm  
A 79 164 PH 1

**DI MELA, Foce**

Oiseau, 1962  
eau-forte, 66/75  
50,5 cm x 66,2 cm  
A 65 158 G 1

**DINE, Jim**

Cincinnati, Ohio, É.-U. 1935  
*Rimbaud (Historia)*, 1971  
lithographie et eau-forte  
rehaussée à l'aquarelle 29/80  
78 cm x 55,3 cm  
A 73 6 G 1

*Winter Tools*, 1973

lithographie 34/100  
70,6 cm x 55,2 cm  
A 75 17 G 1

*Bolt Cutters*, 1973

eau-forte 25/45  
106,4 cm x 77,5 cm  
A 77 56 G 1

**DINEL, Pierre-Roland**

Montréal, Québec 1919  
*Synchrohomme*, 1969  
32,8 cm x 50,8 cm 46 cm  
A 76 13 S 1

*Sans titre*, 1977

bois d'érable  
103,5 cm x 31 cm x 19 cm  
A 78 36 S 1

**DION, Daniel**

Montréal, Québec 1958  
**POLONI, Philippe**  
Paris, France 1958  
*Système des beaux-arts*, 1981  
vidéogramme couleur  
9 min. cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par Prim vidéo

**DIMITRIENKO, Pierre**

Paris, France 1925-1974  
*Présence II*, 1965  
pointe sèche et eau-forte 30/50  
50 cm x 37,7 cm  
A 67 74 G 1

**DOBROVIC, Juraj**

Jelsa, Youg. 1928  
*Relief collage no 5*, 1967  
papier laminé  
22 cm x 22 cm  
A 78 37 MD 1

**DOISNEAU, Robert**

Gentilly, France 1912  
*La stricte intimité*, 1945  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1972  
39,4 cm x 28,8 cm  
A 79 182 PH 1

**DOMELA, César**

Amsterdam, Holl. 1900  
*Sans titre*, c. 1936  
lithographie 73/175  
62,5 cm x 46,5 cm  
D 78 118 G 1

**DORAY, Audrey Capel**

Montréal, Québec 1931  
*Diamond*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
38 cm x 50,8 cm  
don de l'Université Simon Fraser  
de Vancouver  
D 68 55 G 13 (5)

**DOTREMONT, Christian**

Tervuren, Belg. 1922  
*Eclatons de rire...*, 1978  
logogramme  
55,5 cm x 67 cm  
A 78 48 D 1

**DOWNEY, Juan**

Santiago, Chili 1940  
*The Looking Glass*, 1981  
vidéogramme couleur,  
son, 28 min. 30 sec.  
cassette ¾" (1,9 cm)  
A 83 95 VID 1

**DOWNING, Joe**

Kentucky, É.-U. 1925  
*Sans titre*, 1961  
huile sur toile  
130 cm x 97 cm  
A 65 98 P 1

**DRAGU, Margaret**

Regina, Sask. 1952  
*Urban Skills #5: Secretarial*, 1979  
vidéogramme couleur,  
son, 15 min., cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par Western Front Video  
A 84 41 VID 1

**DUBOIS, Guy**

Québec  
*Sécurité*, Montréal 1967  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979  
36 cm x 28,5 cm  
A 79 144 PH 1

*Québec français*, Montréal 1972

épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979  
36 cm x 28,5 cm  
A 79 145 PH 1

**DUBUFFET, Jean**

Le Havre, France 1901  
*Chacun chez soi*, 1957  
huile sur toile  
80,1 cm x 100 cm  
A 76 3 P 1

**DUCHAMP, Marcel**

Blainville, France 1887-1968  
Paris, France  
*Rotoreliefs*, 1935  
6 disques en carton  
imprimés en lithographie  
offset recto verso  
diamètre: 20 cm (chacun)  
A 80 52 G 6

**DUCHOW, David**

Montréal, Québec 1949  
*Sans titre*, 1978  
cibachrome  
20,2 cm x 30 cm  
A 79 165 PH 1

**DUFOUR, Lorraine**

Montréal, Québec 1950  
**MORIN, Robert**  
Montréal, Québec 1949  
*Gus est encore dans l'armée*, 1979  
vidéogramme couleur  
20 min. cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par la Coop vidéo de Montréal  
A 82 16 VID 1

*A Postcard from Victoria*, 1983

vidéogramme couleur  
son, 14 min., cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par Western Front Video  
A 84 47 VID 1

**DUFOUR, Marcellin**

Québec  
*Sans titre*, 1978  
aquarelle et gouache  
50 cm x 40 cm  
don de André Pimparé  
D 78 120 A 1

**DULUDE, Claude**

Montréal, Québec 1931  
*Sans titre*, 1965  
huile sur toile  
115,6 cm x 88,9 cm  
don de l'artiste  
D 65 41 P 1

*Sans titre*, 1964

eau-forte 7/10  
42,9 cm x 32,5 cm  
don de l'artiste  
D 65 85 G 1

*Poésies Émile Nelligan*, 1967

11 eaux-fortes 13/45  
31,6 cm x 26,2 cm  
A 68 42 G 11

*Sans titre*, 1971

lithographie e.a.  
10 exemplaires  
60,6 cm x 35,5 cm  
A 71 11 G 10

*Drakkar*, 1971

acrylique sur toile  
91,5 cm x 71,2 cm  
don de la Galerie Gilles Corbeil  
D 71 18 P 1

**DUMAIS, Réal**

Québec

**MALENFANT, Paul-Chanel**

Québec

*Corps second*, 1981

6 eaux-fortes et 1 poème 11/50

51 cm x 40 cm

A 82 31 E 6

**DUMOUCHEL, Albert**

Valleyfield, Qué. 1916-71

Saint-Antoine-sur-le-Richelieu, Québec

*Le martyr de Sébastien*, 1962

eau-forte HC

50,2 cm x 33 cm

A 65 26 G 1

*Le cheval à mille pattes*, 1964

huile sur masonite

61 cm x 91,5 cm

A 65 27 P 1

*Tourelles-sur-loup*, 1960

pointe sèche

exemplaire unique

25,1 cm x 30,1 cm

don de la Galerie Camille Hébert

D 65 32 G 1

*Exposition*, 1965

lithographie 6/16

65,5 cm x 50,7 cm

don de la Galerie Camille Hébert

D 65 33 G 1

*Les trois points*, 1957

sérigraphie 14/50

50,7 cm x 66,5 cm

A 65 53 G 10 (3)

*Sans titre*, 1963

pastel à l'huile sur papier

46,2 cm x 62 cm

A 65 101 PA 1

*Le diable rose*, 1964-65

huile sur masonite

122 cm x 90,9 cm

A 66 35 P 1

*Exposition*, 1965

lithographie 13/16

65,5 cm x 50,7 cm

A 66 41 G 1

*Un moment dans la vie d'Anna*, 1966

huile sur toile

122 cm x 152,7 cm

A 66 62 P 1

*Les cigales d'orange*, 1957

lithographie 20/25

50,6 cm x 66 cm

A 73 29 G 1

*Les pavillons dans la nuit*, 1958

eau-forte, aquarelle 7/17

39,5 cm x 29,5 cm

A 73 30 G 1

*L'arc-en-ciel qui se dénoue*, 1959

lithographie 1/12

65 cm x 50,5 cm

A 73 31 G 1

*Nature morte à la pomme*, 1959

lithographie 8/15

49,5 cm x 66,3 cm

A 73 32 G 1

*La victoire de Samothrace*, 1961

eau-forte 10/13

49,8 cm x 33,5 cm

A 73 33 G 1

*Stèle pour le roi Ménéès*, 1963

eau-forte 15/15

65,2 cm x 49,9 cm

A 73 34 G 1

*La femme de l'antiquaire*, 1964

lithographie 16/17

50,5 cm x 65,3 cm

A 73 35 G 1

*La chasse aux outardes*, 1965

lithographie 3/17

76,2 cm x 50,5 cm

A 73 36 G 1

*Lettre ouverte à un jeune Beate anglais*, 1965

lithographie 15/16

56,5 cm x 76,1 cm

A 73 37 G 1

*Étendard no 1*, 1965

lithographie 14/15

76,1 cm x 56,5 cm

A 73 38 G 1

*Passage de caribous*, 1965

lithographie 13/17

65,5 cm x 50,5 cm

A 73 39 G 1

*Les trois tantes dites: les trois grâces*, 1965

lithographie 9/12

50 cm x 65,7 cm

A 73 40 G 1

*Les jaloux au sacré de l'impératrice Théodora*,

1965

lithographie 10/15

50,6 cm x 65,5 cm

A 73 41 G 1

*Adam et Ève*, 1965

lithographie 7/19

56,6 cm x 76,1 cm

A 73 42 G 1

*Mariage de l'oncle Neufthalie et de la tante**Henriette*, 1965

lithographie 10/12

50,3 cm x 65,3 cm

A 73 43 G 1

*Tante Maggie dans son berlot*, 1965

lithographie 7/10

50,3 cm x 65,2 cm

A 73 44 G 1

*Commérage*, 1965

lithographie 7/8

65,6 cm x 50,4 cm

A 73 45 G 1

*Chopin au Louvre, admirant un Donatello*, 1965

lithographie 7/14

65,7 cm x 50,2 cm

A 73 46 G 1

*Iroquois attaquant un Jésuite*, 1965

lithographie 7/13

50,3 cm x 65,6 cm

A 73 47 G 1

*Le loup-garou*, 1965

lithographie 15/15

50 cm x 65,5 cm

A 73 48 G 1

*Le balcon*, 1965

lithographie 15/15

56,5 cm x 76 cm

A 73 49 G 1

*La mort de la cycliste*, 1965

lithographie 18/18

56,2 cm x 76 cm

A 73 50 G 1

*Napoléon*, 1966-69

eau-forte 9/10

52,7 cm x 75 cm

A 73 51 G 1

*Le choix*, 1968

bois gravé 5/14

67 cm x 52,5 cm

A 73 52 G 1

*Les amants*, 1968

bois gravé 10/10

67 cm x 52,3 cm

A 73 53 G 1

*La maison de madame T.*, 1969

bois gravé 14/15

67,7 cm x 53 cm

A 73 54 G 1

*Le baiser*, 1969

taille-douce à la pointe sèche 4/4

49,8 cm x 64,8 cm

A 73 55 G 1

*La belle Hélène*, 1970

bois gravé 5/5

63,7 cm x 46,8 cm

A 73 56 G 1

*L'étreinte*, 1970

bois gravé polychrome 3/3

48,7 cm x 61,7 cm

A 73 57 G 1

*Fleurs*, n.d.

lithographie polychrome 3/43

52 cm x 66,1 cm

A 73 58 G 1

*Les Mille-Isles*, 1962

encre de couleurs sur papier

74,5 cm x 54,5 cm

A 76 6 D 1

*Oriflammes debout pantelants*, 1950

encre, aquarelle et gouache sur carton

43 cm x 59,2 cm

A 77 20 D 1

*Abstraction en blanc et noir*, 1950

huile sur toile

44,5 cm x 54,5 cm

A 78 19 P 1

*Sans titre*, 1951

encre et aquarelle sur carton

42 cm x 55 cm

A 78 49 D 1

*Sans titre*, c. 1948

encre sur papier

16 cm x 21,7 cm

A 79 54 D 1

*Les chevaux embrasés*, 1951

encre sur papier

35,4 cm x 51,9 cm

A 79 55 D 1

*La tempête, Fond marin*, 1954

gouache et encre sur carton

37,9 cm x 50,9 cm

A 79 56 GO 1

*Le trophée*, 1960

huile sur toile

46 cm x 118 cm

A 81 5 P 1

**Du PONT, Chantal**

Montréal, Québec 1942

*La cathédrale*, 1975

sérigraphie et lithographie 22/25

44,7 cm x 30,8 cm

A 76 51 G 1

*Osmose*, 1977

sérigraphie et lithographie 6/10

37 cm x 43 cm

A 79 57 G 1

**DUTKEWYCH, Andrew**

Vienne, Autriche 1944

*Sans titre*, 1976

(album «Workshop»)

sérigraphie et papier collé 5/35

50,8 cm x 66,5 cm

A 78 76 G 12 (4)

*Cobalt*, 1978

acier

49 cm x 192 cm x 78 cm

A 79 33 S 1

**DYENS, Georges**

Tunis, Tunisie

*Le crépuscule, et demain? ou L'homochromie*,

1978-79

matériaux divers

53,7 cm x 113 cm x 169,2 cm

A 79 121 S 1

**EFRAT, Benni**

Beyrouth, Liban 1936

*In through on*, 1971

gravure en relief 31/75

79 cm x 58,7 cm

A 71 28 G 1

**EQUIPO 57**

Espagne

V.6, 1963

gravure sur verre et néons

61 cm x 61 cm x 7 cm

A 65 149 MD 1

**ERNST, Max**

Brühl, All. 1891-1976

Paris, France

*Jeune fille en forme de fleur*, 1957

bronze

35,5 cm x 36,2 cm x 21,8 cm

A 68 57 S 1

*Muschelblumen*, 1955

lithographie 74/100

50 cm x 60 cm

A 73 25 G 1

*Paysage, oiseau et oeuf*, 1959

huile sur toile

26,5 cm x 34,5 cm

A 77 3 P 1

**ERRO**

Olaktscik, Islande 1932  
*Erronautic*, 1973  
 lithographie 55/180  
 69,9 cm x 49,8 cm  
 A 81 35 G 1

**ERWITT, Elliott**

Paris, France 1928  
*New York, États-Unis*, 1974  
 épreuve sur papier aux sels d'argent  
 tirage c. 1980  
 28 cm x 35,4 cm  
 A 80 72 PH 1

**ESTÈVE, Maurice**

Cuban, Cher, France 1904  
*Sans titre*, 1964  
 lithographie 11/95  
 54,1 cm x 74,7 cm  
 A 65 30 G 1

*No 230*, 1957

lithographie e.a.  
 56,4 cm x 38,2 cm  
 A 65 148 G 1

**ETROG, Sorel**

Jassey, Roumanie 1933  
*Mouvement enlacé*, 1964  
 bronze 1/7  
 117,2 cm x 29 cm x 18,3 cm  
*Ritual Dance*, 1960-62  
 bronze  
 148,7 cm x 36,4 cm x 29,5 cm  
 don du Dr Max Stern  
 D 75 39 S 1

**EVANS, Frederick H.**

Londres, Angl. 1853-1943  
*Ely Cathedral Nave Aisle to West*  
 impression noir et blanc  
 épreuve platinotype  
 26,5 cm x 21,1 cm  
 A 78 87 PH 1

**EVANS, Walker**

St-Louis, Missouri, 1903-1975  
 New Haven, Conn., E.-U.  
*Bedroom, Shrimp Fisherman's House*, Biloki,  
 Mississippi, 1944  
 impression noir et blanc  
 épreuve chlorobromure originale  
 23,2 cm x 18,3 cm  
 A 78 88 PH 1

**EWEN, Paterson**

Montréal, Qué. 1925  
*Blast*, 1957  
 sérigraphie 14/50  
 50,9 cm x 66,3 cm  
 A 65 53 G 10 (4)

*Sans titre no 17*, 1963

pastel à l'huile  
 74,7 cm x 60,8 cm  
 A 68 63 PA 1

*Sans titre no 35*, 1962

pastel à l'huile  
 60,8 cm x 46,7 cm  
 A 68 64 PA 1

*Diagrama of the Multiple Personality No 1*, 1966

acrylique sur toile  
 229,2 cm x 170,4 cm  
 A 68 65 P 1

*Sans titre*, 1963

huile sur toile  
 126 cm x 140,8 cm  
 don de Marcelle et Gérard Beaulieu  
 D 68 67 P 1

*Sans titre*, 1962

huile sur toile  
 56 cm x 69,5 cm  
 A 71 72 P 1

*The Star*, c. 1962

huile sur toile  
 25,5 cm x 35,8 cm  
 A 71 73 P 1

*Yellow, Brown and Green*, 1964

pastel à l'huile sur papier  
 62,8 cm x 46,7 cm  
 A 71 74 PA 1

*Sans titre*, 1962

huile sur toile  
 101,5 cm x 121,6 cm  
 A 71 75 P 1

*Sans titre*, 1962

pastel à l'huile sur papier  
 66,2 cm x 47,7 cm  
 A 71 76 PA 1

*Sans titre*, 1962

pastel à l'huile sur papier  
 63 cm x 48 cm  
 A 71 77 PA 1

*Courant de vie*, 1959

huile sur toile  
 126,8 cm x 152,5 cm  
 A 82 25 P 1

**FALARDEAU, Pierre**

Montréal, Qué. 1946

**POULIN, Julien**

Montréal, Qué. 1946

*Pea Soup*, 1978  
 vidéogramme noir et blanc  
 94 min. cassette ¾" (1,9 cm)  
 Produit par Les Films Pea Soup Inc.  
 A 79 95 VID 1

**FALK, Gathie**

Alexander, Manitoba 1928

*Red Angel*, 1977

vidéogramme couleur sonore  
 9 min. U-Matic (¾")  
 produit par Western Front Video  
 A 84 46 VID 1

**FARRERAS, Francesco**

Barcelone, Espagne 1927

*No 245*, 1965

huile et papier collé sur contre-plaqué  
 101,7 cm x 81,3 cm  
 A 66 7 P 1

**FAUTEUX-MASSÉ, Henriette**

Coaticook, Qué. 1925

*Val sonore*, 1963

huile et gouache sur masonite  
 102 cm x 76,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 65 39 P 1

*Sans titre*, 1964

gouache sur carton  
 25,9 cm x 22 cm  
 A 65 93 GO 1

*Oasis, sable et mers, no 27*, 1965

huile sur toile  
 56 cm x 38,2 cm  
 A 66 22 P 1

*Cadence de l'espace*, 1961

huile sur toile collée sur masonite  
 101,6 cm x 39,8 cm  
 A 71 78 P 1

**FAUTRIER, Jean**

Paris, France, 1896

*Projections*, 1962

eau-forte 17/100  
 56,5 cm x 76 cm  
 A 65 28 G 1

**FEITO, Luis**

Madrid, Espagne 1929

*Sans titre*, 1962

gouache sur papier  
 47,6 cm x 71,5 cm  
 A 64 4 GO 1

*No 442*, 1964

huile sur toile  
 130,2 cm x 97,2 cm  
 A 64 6 P 1

*572*, 1967

huile sur toile  
 162 cm x 260 cm  
 don de Gilles Corbeil  
 D 69 8 P 2

*Carcajou*, 1975

10 sérigraphies, h.c.v. et 6 contes  
 montagnais-naskapi  
 présentés par Rémi Savard  
 52,9 cm x 47,2 cm  
 A 75 26 E 10

*Sans titre*, 1964

gouache sur papier  
 54 cm x 70,5 cm  
 A 78 28 GO 1

*No 248*, 1961

huile sur toile  
 145,5 cm x 113 cm  
 don de M. & Mme Guy de Repentigny  
 D 78 112 P 1

**FERRON, Marcelle**

Louiseville, Qué. 1924

*Voyage au pays de mémoire*, 1960

six eaux-fortes, texte de Gilles Hénault ex. 56  
 27,4 cm x 23,3 cm  
 A 64 47 E 6

*Ghost Hills*, 1962

huile sur toile  
 130 cm x 195,5 cm  
 A 65 22 P 1

*La Ponche*, 1958

sérigraphie 14/50  
 50,9 cm x 66,3 cm  
 A 65 53 G 10 (6)

*Sans titre*, 1964

gouache et encre sur papier  
 marouflé sur toile  
 64,8 cm x 49,9 cm  
 A 65 109 GO 1

*Sans titre*, 1966

verre antique et plastique  
 206 cm x 87,2 cm  
 A 67 8 V 1

*Sans titre*, 1961

huile sur toile  
 45,8 cm x 38 cm  
 A 71 79 P 1

*Sans titre no 1*, 1961

huile sur toile  
 72,5 cm x 91,5 cm  
 A 71 80 P 1

*Sans titre no 2*, 1960

huile sur toile  
 81,3 cm x 54,2 cm  
 A 71 81 P 1

*Sans titre*, 1960

huile sur toile  
 60,1 cm x 73,3 cm  
 A 71 82 P 1

*Composition no 17*, 1955

huile sur toile  
 91,5 cm x 73 cm  
 A 71 83 P 1

*Chande loup*, 1960

huile sur toile  
 100 cm x 81,2 cm  
 A 71 84 P 1

*Sans titre*, 1960

huile sur toile  
 61 cm x 38 cm  
 A 71 85 P 1

*Sans titre*, 1962

encre sur papier  
 41,9 cm x 34,3 cm  
 A 71 86 D 1

*Sans titre*, 1960

huile sur toile  
 33 cm x 19 cm  
 A 71 87 P 1

*Sans titre*, 1962

encre et gouache sur papier  
 30,8 cm x 9,8 cm  
 A 71 88 D 1

*Sans titre*, 1962

encre et gouache sur papier  
 20,3 cm x 14,5 cm  
 A 71 89 D 1

*Sans titre*, 1961

encre et gouache sur papier  
 31,1 cm x 24,1 cm  
 A 71 90 D 1

*Sans titre*, 1962

encre et gouache sur papier  
 44,4 cm x 34,4 cm  
 A 71 91 D 1

*Sans titre no 1*, 1961

huile sur toile  
 73,3 cm x 60,2 cm  
 A 71 92 P 1

*Étude no 1*, 1961  
encre et gouache sur papier  
41,9 cm x 30,5 cm  
A 71 93 D 1

*Sans titre*, 1961  
encre et gouache sur papier  
39,3 cm x 45,1 cm  
A 71 94 D 1

*Le poète enchanté*, 1949  
huile sur toile  
35,5 cm x 25 cm  
A 79 15 P 1

*Cerce nacarat*, 1948  
huile sur toile marouflée sur carton  
52 cm x 68,4 cm  
A 79 16 P 1

**FILLION, Armand**  
Montréal, Qué. 1906  
*Cosmos*, 1966  
encre vernie sur papier  
44 cm x 55,5 cm  
A 66 51 D 1

**FILION, Gabriel**  
Montréal, Qué. 1920  
*Sans titre*, 1964  
huile sur toile  
144,6 cm x 173 cm  
don de l'artiste  
D 65 15 P 1

*Sans titre*, 1962  
huile sur toile  
205 cm x 254 cm  
A 65 16 P 1

**FILLIOU, Robert**  
France, 1926  
*Teaching and Learning as Performing Arts, Part II*,  
1979  
vidéogramme couleur sonore 82: 30 min., U-Matic  
(3/4")  
produit par Western Front Video  
A 84 37 VID 1

**FINI, Leonor**  
Buenos Aires, Arg. 1908  
*Les fleurs du mal*, 1964  
24 lithographies 331/500  
45,4 cm x 33,5 cm  
A 65 87 G 24

**FIGORE, Giuseppe**  
Mola di Bari, Italie 1931  
*Cathédrales de notre temps, les bidonvilles*, 1979  
mine de plomb sur papier  
66 cm x 51 cm  
A 79 127 D 1

**FIORINI, Marcel**  
Gruelna, Algérie 1922  
*Estérel*, n.d.  
eau-forte 32/50  
49,9 cm x 65,5 cm  
A 64 34 G 1

**FISCHEROVA, Mana**  
Tchécoslovaquie  
*Kaffuhaus Manes in Prag*, c. 1930  
épreuve originale noir et blanc  
19,5 cm x 16,2 cm  
A 80 73 PH 1

**FISHER, Brian**  
Uxbridge, Angl. 1939  
*Untitled*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
50,9 cm x 38,2 cm  
don de l'Université Simon Fraser de Vancouver  
D 68 55 G 13 (6)

**FISHER, Hervé**  
Paris, France 1941  
**BORY, Jean-François**  
Paris, France 1938  
*Poem for Hannah*, 1973  
2 sérigraphies 47/120  
35,5 cm x 27,9 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 81 43 G 2

**FLOMEN, Michael**  
Montréal, Qué. 1952  
*Chicago*, 1978  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
26 cm x 42 cm  
A 79 166 PH 1

*Sans titre*, 1980  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
49,4 cm x 59 cm  
A 84 57 PH 1

**FLORIS, Marcel**  
France 1914  
V5, 1966  
acrylique sur toile  
81,6 cm x 81,6 cm  
A 68 45 P 3

**FONTANA, Lucio**  
Rosario de Santa Fé, Arg. 1899-1968  
Varèse, Italie  
*Sans titre*, c. 1962  
peinture, crayon à bille et déchirure sur papier  
27 cm x 28,6 cm  
A 82 40 P 1

**FORCIER, Denis**  
Montréal, Qué. 1948  
*Boîte à musique*, 1976  
sérigraphie sur acier chromé  
50,8 cm x 40,5 cm  
A 79 58 G 1

*Un autre party platte*, 1978  
séparation de couleurs sans trame  
avec transparence et vernis 10/40  
57,2 cm x 72,5 cm  
A 79 59 G 1

*La journée sur la corde à linge*, 1979  
sérigraphie 24/27  
100,4 cm x 70 cm  
A 80 27 G 1

**FORGUES, Rémi-Paul**  
Montréal, Qué. 1926  
*Sans titre*, c. 1947  
crayon sur papier  
30 cm x 23 cm  
don de l'artiste  
D 78 129 D 1

**FORSTER, Terry**  
*Sans titre*, 1974  
(album «The Artists' Jazz Band»)  
lithographie 6/100  
61 cm x 61 cm  
A 74 37 G 9 (3)

**FORTIER, Yvanhoé**  
St-Louis de Courville, Qué. 1931  
*Sans titre*, 1965  
acier cortène  
409,9 cm x 223 cm x 213,3 cm  
A 65 174 S 1

*Petit brûlé*, 1964  
fer découpé et soudé  
95 cm x 62 cm x 22,5 cm  
A 66 42 S 1

**FORTIER, Joseph**  
*Composition no 8*, 1972  
métal peint, bois aimanté et acrylique  
78,9 cm x 78,9 cm  
A 72 27 MD 1

**FORTIER, Michel**  
Montréal, Qué. 1943  
*Dites-le avec des fleurs*, 1967  
sérigraphie  
don de Originaux Multiples, Mtl  
D 67 25 G 1

*Le péril jaune*, 1966  
sérigraphie collée sur sérigraphie e.a. 7/10  
64,6 cm x 50 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 11 G 1

*La cuisson*, 1966  
eau-forte h.c. 1  
65 cm x 50 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 12 G 1

*Sans titre*  
gouache sur carton  
96 cm x 85 cm  
A 78 20 G 0 1

*Sans titre*, 1968  
sérigraphie B 23/50  
77 cm x 52,8 cm  
A 78 59 G 1

*La rencontre d'un drôle de type*, 1978  
sérigraphie sur carton, 2/25  
69 cm x 84 cm  
A 79 60 G 1

*Viva competa*, 1979  
aluchromie, pigments à l'eau et cire, bon à tirer  
120 cm x 96 cm  
A 79 128 G 1

*Quand est-ce qu'on mange?*, 1979  
aluchromie, pigments à l'eau et cire  
113 cm x 285 cm  
A 79 129 G 1

**FOURNELLE, André**  
Montréal, Qué. 1939  
*Pays latéral*, 1964  
fonte  
67,5 cm x 31,5 cm x 26 cm  
A 65 21 S 1

*Desolation Row*, 1966  
acier plié et soudé  
30,5 cm x 58,4 cm x 30,5 cm  
A 66 45 S 1

*Pivot*, 1967  
acier soudé peint  
147 cm x 43,4 cm x 25 cm  
A 72 26 S 1

**FOX, John**  
Montréal, Qué. 1927  
*Sans titre*, 1962  
bronze  
58,5 cm x 59 cm  
don de Mme Hugh Hallward  
D 79 3 S 1

**FRANCIS, Sam**  
San Mateo, Cal., E.-U. 1923  
*Noir vert bleu*, 1960  
lithographie 15/70  
76,2 cm x 101,9 cm  
A 65 108 G 1

*White bone*, 1971  
lithographie 61/69  
69,8 cm x 100,5 cm  
A 75 57 G 1

**FRANK, Robert**  
Zurich, Suisse 1924  
*Trolley, New Orleans*, 1956  
épreuve sur papier aux sels d'argent, tirage 1977  
40,1 cm x 49,9 cm  
A 79 183 PH 1

**FREITAS, Yvan**  
Joao Pessoa, Brésil 1932  
*Visage mécanique*, 1972  
huile sur toile  
82 cm x 82 cm  
don de Brascan ltée  
D 78 2 P 1

**FRENKEL, Vera**  
Bratislava, Tch. 1938  
*Poème pour Albert*, 1971  
(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
sérigraphie 28/50  
76,2 cm x 56,2 cm  
don des Presses de l'Université  
du Québec à Montréal  
D 73 1 G 13 (7)

**FREUND, Gisèle**  
Berlin, All. 1912  
*Jean Cocteau*, Paris 1939  
épreuve couleur  
38 cm x 29 cm  
A 79 184 PH 1

**FRIEDLANDER, Johnny**  
Oberslesien, Silésie, Pol. 1912  
*La petite fugue*, n.d.  
eau-forte et aquarelle  
22,8 cm x 17,7 cm  
A 65 63 G 1

*Sans titre*, 1948  
eau-forte rehaussée d'aquarelle,  
épreuve unique  
51,1 cm x 37,2 cm  
A 65 64 G 1

*Les grands oiseaux*, n.d.  
eau-forte et aquarelle 35/90  
97,5 cm x 71,3 cm  
A 74 1 G 1

*Ciel sombre*, n.d.  
eau-forte et aquarelle 77/80  
103,5 cm x 74 cm  
A 74 2 G 1

*Paysage au ciel jaune*, 1973  
eau-forte et aquarelle 55/90  
71,5 cm x 98 cm  
A 74 3 G 1

**FRIEDLANDER, Lee**

Aberdeen, Washington, É.-U. 1934  
*Cactus*, 1973  
(album «Brooklyn Botanical Gardens»)  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
27,9 cm x 35,4 cm  
A 79 179 PH 1

*Winnipeg, Canada*, 1974  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
35,4 cm x 28 cm  
A 79 185 PH 1

**FRIEDMAN, Benno**

New York, N.Y., É.-U. 1945  
*Sans titre*, 1983  
épreuve noir et blanc, teintée  
104 cm x 137,5 cm  
A 84 63 PH 1

*Sans titre*, 1983  
épreuve noir et blanc, teintée  
104 cm x 142,7 cm  
A 84 64 PH 1

**FRUHTRUNK**

Munich, All. 1923  
*Dschuang Dsi*, 1967  
4 sérigraphies 8/40  
38,3 cm x 33 cm  
A 67 26 G 4

*10 métabile Kompositionen*, 1963  
10 sérigraphies 16/50  
68,5 cm x 54,4 cm  
A 67 27 G 10

**GABORIAU, Pierre**

New York, N.Y., É.-U. 1932  
*Utopia 21.2.67*, 1967  
sérigraphie sur masonite, triptyque  
101,2 cm x 40,3 cm x 7,7 cm (chacune)  
A 67 34 G 3

*Center Utopia*, 1967  
huile sur contre-plaqué  
89,9 cm (diamètre)  
A 71 95 P 1

**GABOURY, Michel**

Montréal, Qué. 1951  
*Sans titre*, 1981  
8 épreuves sur papier aux sels d'argent  
80,6 cm x 20,2 cm (l'ensemble)  
A 82 32 PH 8

*Cinq caméras Bat-Hole*, 1983  
toile de parapluie, cubes de carton peint  
et punaises  
A 84 58 MD 10

**GAGNÉ, Hélène**

Québec  
*La maison des enfants*, 1974  
grès, plexiglas et laitton  
114,5 cm x 61 cm x 61 cm  
A 75 28 S 1

**GAGNÉ, Marc-André**

Pointe-au-Père, Qué. 1939  
*Les innocents*, 1978  
(série «Les battures de Beauport»)  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28 cm x 35,5 cm  
A 79 86 PH 1

**GAGNON, Charles**

Montréal, Qué. 1934  
*Enquête no 2*, 1968  
huile sur toile  
168 cm x 228,8 cm  
A 69 2 P 1

*Field*, 1961  
huile sur toile  
96,6 cm x 121 cm  
A 76 16 P 1

*Sans titre*, 1961  
crayon gras sur papier  
33 cm x 42 cm  
A 78 51 D 1

*Cassation d'un jour nouveau*, 1978-79  
huile sur toile  
203 cm x 335,5 cm  
A 79 17 P 1

*Coast*, 1958-59  
huile sur toile  
153 cm x 106,5 cm  
don anonyme  
D 79 105 P 1

*Marquise de théâtre et sacs à ordures*,  
négatif de 1973, tirage de 1976  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
27,6 cm x 35,6 cm  
A 80 60 PH 1

*Voûte avec camion et homme se tenant la tête*,  
Montréal, négatif de 1973, tirage de 1976  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
27,7 cm x 35,6 cm  
A 80 93 PH 1

*Spaceblind-Grey/Espace écran-gris*, 1966  
acier inoxydable et émail à l'huile sur bois laminé  
132 cm x 101,5 cm  
don de Jean-Paul Tessier  
D 82 51 P 1

**GAGNON, Pnina**

Israël, 1940  
*Ombre d'une hutte bédouine, Dahab-Sinaï*, 1979  
encre sur papier Fabriano  
120 cm x 800 cm  
A 82 33 D 1

**GASCON, Laurent**

Québec  
*Tunnel*, 1982  
(album «Corridart 1976»)  
sérigraphie 6/85  
50,5 cm x 65,5 cm  
A 82 28 E 12 (5)

**GAUCHER, Yves**

Montréal, Qué. 1934  
*A-ni-ji-ba*, 1961  
gravure en relief sur papier laminé 12/60  
57 cm x 39 cm  
A 65 103 G 1

*Houda*, 1963  
gravure en relief sur papier laminé 6/20  
61,5 cm x 97,5 cm  
A 66 85 G 1

*Sono*, 1963  
gravure en relief sur papier laminé 27/30  
67 cm x 91 cm  
A 66 86 G 1

*Blue Raga*, 1967

acrylique sur toile  
122 cm x 122 cm  
A 67 18 P 1

*21-IX-66*, 1966  
sérigraphie 20/100  
50,8 cm x 65,2 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 13 G 1

*YG-Il-ON 68*, 1968  
acrylique sur toile  
203,2 cm x 203,2 cm  
A 69 1 P 1

*Fish Eyes et Danse carrée*, 1965  
huile sur toile (2 éléments)  
108,3 cm x 107 cm  
107,5 cm x 108 cm  
don anonyme  
D 75 38 P 2

*Signals Red Heat (été 66)*, 1967-68  
acrylique sur toile  
183 cm x 183 cm  
don anonyme  
D 76 26 P 1

*Nocturne*, 1960  
eau-forte no 13726 14/15  
35,3 cm x 27,6 cm  
A 76 28 G 1

*21-IX-66*, 1966  
sérigraphie 90/100  
50,7 cm x 65,3 cm  
A 76 53 G 1

*Brun bleu gris*, 1972  
acrylique sur toile  
153 cm x 232 cm  
A 81 53 P 1

*Lux*, 1961  
eau-forte, aquarelle et mezzotinte 5/20  
66 cm x 50 cm  
don de Georges Delrue  
D 83 66 G 1

**GAUDARD, Pierre**

Marvelise, Doubs, France 1927  
*Sans titre*, 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
15,2 cm x 23 cm  
A 79 167 PH 1

*Les ouvriers*, 1969-70  
20 photographies tirées de la série,  
épreuves sur papier aux sels d'argent  
28 cm x 35,6 cm  
A 81 10 PH 20

**GAUGUET-LAROUCHE, Jean**

La Malbaie, Qué. 1935  
*Premier départ*, 1965  
fer soudé, ciment et pierre naturelle  
240 cm x 64,8 cm x 60,2 cm  
A 65 88 S 1

**GAUTHIER, Claude-Paul**

Montréal, Qué. 1951  
*Delta*, 1979  
acier et contre-plaqué  
244 cm x 245 cm x 113 cm  
A 79 34 S 1

**GAUTHIER-MITCHELL, Louise**

Québec, 1941  
*Sans titre*, 1977  
bois peint  
175 cm x 67 cm x 9 cm  
A 78 42 MD 1

**GAUVREAU, Claude**

Montréal, Qué. 1925-1971  
*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
don de Gabrielle Borduas  
D 77 13 D 1

*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
don de Gabrielle Borduas  
D 77 14 D 1

*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
A 77 30 D 1

*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
A 77 31 D 1

*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
A 77 32 D 1

*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
A 77 33 D 1

*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
A 77 34 D 1

*Sans titre*, 1954  
encre sur papier pelure  
21,6 cm x 14 cm  
A 77 35 D 1

**GAUVREAU, Pierre**

Montréal, Qué. 1922  
*L'oblongue étalène*, 1947  
huile sur toile  
60 cm x 105,5 cm  
don de Gilles Corbeil  
D 69 7 P 1

*Don Quichotte*, 1960  
gouache sur papier  
38 cm x 45,5 cm  
A 71 96 GO 1

*Babilonite*, 1948  
huile sur panneau de bois  
55,5 cm x 44,6 cm  
A 77 51 P 1

*Troisième journée du voyage vers l'intérieur*, 1946  
encre sur papier  
20,4 cm x 25,4 cm  
A 79 61 D 1

*Sans titre*, 1947  
encre sur papier pelure  
25,8 cm x 30,9 cm  
A 79 62 D 1

*Sans titre*, 1947  
gouache sur papier  
27,2 cm x 37,6 cm  
A 79 63 GO 1

*Sans titre*, 1950  
encre et aquarelle sur carton  
44,5 cm x 38,1 cm  
A 79 64 D 1

**GÉCIN, Sindon**  
Montréal, Qué. 1907  
*Mes enfants*, 1962  
encre noire sur papier  
60 cm x 45 cm  
A 65 3 D 1

*Nature morte*, 1965  
encre noire sur papier  
30,5 cm x 45,2 cm  
A 65 70 D 1

*Théophanie*, 1974  
eau-forte 3/75  
56 cm x 75,2 cm  
A 76 54 G 1

**GÉLINAS, Anne-Marie**  
Montréal, Qué. 1941  
*Étude no 7*, 1965  
bois gravé 3/8  
53 cm x 51 cm  
A 65 150 G 1

**GENDRON, Pierre**  
Montréal, Qué. 1934  
*Safran*, 1966  
huile sur toile  
114,3 cm x 88,9 cm  
A 66 58 P 1

*Chibougamau*, n.d.  
aquarelle  
22,9 cm x 31 cm  
don de Audrey Taylor  
D 73 15 A 1

*Sans titre*, 1958  
eau-forte 14/30  
50 cm x 63,5 cm  
don de Audrey Taylor  
D 78 3 G 1

**GENERAL IDEA**  
Toronto, Ont.  
*Cornucopia*, 1982  
vidéogramme couleur sonore 10 min., U-Matic  
(3/4") produit par Western Front Video  
A 84 45 VID 1

*Canus Major and the Origin of the Heavenly Waters*, 1983  
acrylique sur toile, imitation de feuille d'or et feuille d'or sur bois  
244 cm x 305 cm  
A 84 61 P 1

**GENUSH, Luba**  
Odessa, Ukraine, 1924  
*Troisième oeil*, 1972  
sérigraphie 4/25  
101,7 cm x 66,1 cm  
A 72 31 G 1

**GÉRIN, Denyse**  
Magog, Qué. 1940  
*Série II no 1*, 1979  
papier collé et mine de plomb  
117,4 cm x 76,3 cm  
A 79 130 D 1

**GERSOVITZ, Sarah**  
Montréal, Qué. 1920  
*Rencontre*, c. 1964  
eau-forte 1/20  
41 cm x 65,3 cm  
don de l'artiste  
D 65 42 G 1

*Entr-acte*, c. 1965  
eau-forte 1/25  
42 cm x 56,2 cm  
don de l'artiste  
D 65 43 G 1

*Seraglio III*, c. 1965  
eau-forte 3/35  
32,6 cm x 50,3 cm  
A 65 69 G 1

**GERVAIS, Lise**  
St-Césaire, Qué. 1933  
*Arcanes polyphoniques*, 1962  
huile sur toile  
153 cm x 183,1 cm  
don de l'artiste  
D 65 80 P 1

*Au fil de l'albâtre*, 1963  
huile sur toile  
100,5 cm x 81,3 cm  
A 65 117 P 1

*Manifeste*, 1972  
huile sur toile  
123,1 cm x 183,8 cm  
A 72 4 P 1

**GHEERBRANT, Gilles**  
Arras, France 1946  
*Progression d'une double équivalence: échelle qui développe sa propre base. Pour Jacques Palumbo*, 1978  
acier noir peint  
214 cm x 23 cm x 27 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 115 S 1

**GIACOMELLI, Mario**  
Senigallia, Italie 1925  
*Paesaggio*, 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979  
29,8 cm x 39,6 cm  
A 80 74 PH 1

**GIACOMETTI, Alberto**  
Stampa, Suisse 1901-66  
*Tête d'homme*, 1963  
lithographie 57/75  
65,7 cm x 48,2 cm  
A 67 69 G 1

**GIBSON, Tom**  
Edimbourg, G.-B. 1930  
*Toronto 1973*, 1973  
épreuve originale noir et blanc  
gelatino-bromure  
27,9 cm x 35,4 cm  
A 80 46 PH 1

**GIGUÈRE, Roland**  
Montréal, Qué. 1929  
*Voilier de nuit*, 1959  
lithographie 4/40  
56,8 cm x 45 cm  
A 64 42 G 1

*Sans titre*, 1963  
encre sur papier  
37 cm x 29,5 cm  
A 64 43 D 1

*Les archipels signalés*, 1958  
album, 6 lithographies XI/XX  
texte de René Major  
29,3 cm x 20 cm  
A 64 46 E 6

*Le soleil traversé*, 1957  
sérigraphie 14/50  
66,5 cm x 51 cm  
A 65 53 G 10 (5)

*Naissance du feu*, 1966  
encre sur papier  
60,8 cm x 45,7 cm  
A 66 54 D 1

*Au fil de l'ombre*, 1966  
huile sur toile  
145 cm x 96,8 cm  
A 66 82 P 1

*Histoire naturelle*, 1966  
lithographie h.c. 1  
62,7 cm x 47 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 14 G 1

*À l'heure astrale*, 1966  
lithographie h.c. 1  
65 cm x 50,4 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 15 G 1

*Naturellement*, 1969  
8 sérigraphies et 8 poèmes 3/40  
49,9 cm x 33,9 cm  
A 71 4 E 8

*Sans titre*, 1963  
encre sur papier  
21,9 cm x 28 cm  
don de Gaston Véronneau  
D 77 11 D 1

*Apparition sur le mur du jardin*, 1952  
encre sur papier  
26,2 cm x 16,7 cm  
A 79 65 D 1

*Métamorphose au pays des oiseaux*, 1952  
encre sur papier  
19,2 cm x 21,7 cm  
A 79 66 D 1

*L'influence de la lune sur la mariée*, 1953  
encre sur papier  
25,5 cm x 16,5 cm  
A 79 67 D 1

**GILBERT & GEORGE**  
Dolomites, Italie 1943  
Devon, Angl. 1942  
*Red Morning Bhuna*, 1977  
photomontage (25 épreuves photographiques)  
300 cm x 250 cm  
A 84 65 PH 25

**GILIOLI, Émile**  
Paris, France 1911-77  
*Créature de l'eau*, n.d.  
bronze 3/5  
33,5 cm x 43,9 cm x 9,7 cm  
don de Guy de Repentigny  
D 73 14 S 1

**GIRARD, Claude**  
Chicoutimi, Qué. 1938  
*A 113-66*, 1966  
huile sur toile  
91,5 cm x 121,9 cm  
A 66 76 P 1

*Retour au cercle*, 1970  
acrylique sur toile, 4 éléments  
143 cm x 153 cm (chacun)  
don de l'artiste  
D 70 6 P 4

**GNASS, Peter**  
Rostock, All. 1936  
*Lumenstructure no 13*, 1969  
plexiglas et résine moulée  
28,6 cm x 80,5 cm x 34,3 cm  
A 69 17 S 1

*Sans titre*, 1970  
plexiglas, résine phosphorescente  
20 cm x 30,5 cm x 30 cm  
A 77 57 S 1

*Key West Fla: U.S.A.*, 1978  
1 sculpture en bois et acrylique, 5 dessins et 1 photographie  
257 cm x 296 cm x 354 cm (sculpture)  
67 cm x 87,5 cm (chaque dessin et photographie)  
A 79 35 S 7

**GODIN, Raymonde**  
Montréal, Qué. 1930  
*Octobre-rouge et blanc*, 1979  
acrylique sur toile  
194,5 cm x 129,5 cm  
A 80 6 P 1

**GOGUEN, Jean**  
Montréal, Qué. 1928  
*Lyrisme rose*, 1966  
acrylique sur toile  
158,5 cm x 158,5 cm  
A 66 60 P 1

**GOLDBERG, Mike**  
Montréal, Qué. 1945  
*Paradise Lost*, 1968  
sérigraphie 18/23  
66,2 cm x 52,3 cm  
A 68 6 G 1

**GOODWIN, Betty**

Montréal, Qué. 1923  
*Two Vests*, 1972  
eau-forte 6/10  
74,7 cm x 95,3 cm  
A 73 3 G 1

*Vest Two*, 1970  
eau-forte 6/10  
85 cm x 70 cm  
A 73 4 G 1

*Souvenir*, 1975  
collage, tissu, gesso et gouache sur carton  
76 cm x 101,7 cm  
A 76 12 C 1

*Tarpaulin no 2*, 1974-75  
toile de bâche, gesso, crayon et corde  
256,6 cm x 294,7 cm  
A 76 38 P 1

*Tombeau de René Crevel*, 1979  
7 eaux-fortes et poèmes de Paul-Marie Lapointe  
20/20  
26 cm x 33,2 cm  
A 81 11 E 7

*Dessin no 8*, 1981  
fusain sur carton  
164 cm x 103 cm  
A 81 24 D 1

*Notes*, 1974  
eau-forte 2/5  
56,4 cm x 45 cm  
don de John Heward  
D 84 52 G 1

**GORIN, Jean**

Saint-Émilion-de-Blain, France  
*Sans titre*, n.d.  
lithographie 107/175  
65 cm x 50,3 cm  
A 78 50 G 1

**GOULET, Claude**

Montréal, Qué. 1925  
*Ronde du rouge et noir*, 1966  
huile sur toile  
126 cm x 152,5 cm  
A 66 64 P 1

*Le grand mongol*, 1973  
acrylique sur toile  
183 cm x 183 cm  
A 78 21 P 1

**GOULET, Michel**

Asbestos, Qué. 1944  
*Edification horizontale II*, 1978  
acier peint  
52 cm x 519 cm x 110 cm  
A 79 36 S 1

**GRAPUS, (collectif)**

Paris, France  
*Cirque à Bagnolet le 17 octobre*, 1981  
sérigraphie  
117 cm x 154,7 cm  
A 84 72 AF 1

*Avignon 82*, 1982  
impression en offset  
156,8 cm x 117 cm  
A 84 73 AF 1

**GRAVEL, Raymonde**

Montréal, Qué. 1913  
*Profil fuyant*, 1943  
fusain sur papier  
62,5 cm x 48,2 cm  
don de l'artiste  
D 65 4 D 1

**GRÉGOIRE, Normand**

Montréal, Qué. 1944  
*Claudette*, 1978  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28 cm x 35,5 cm  
A 79 87 PH 1

**GROSZ, George**

Berlin, All. 1893-1959  
*Erinnerung an New York*, 1917  
lithographie planche no 1  
50,2 cm x 39 cm  
A 77 44 G 1

**GUERRA, Jorge**

Lisbonne, Portugal, 1936  
*Ancien Palais de Justice*, Montréal 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
26,8 cm x 33,8 cm  
A 79 88 PH 1

**GUIMOND, Pierre**

Montréal, Qué. 1945  
*Sans titre*, France 1978  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
collé sur carton  
40,5 cm x 51 cm  
A 79 89 PH 1

*Sans titre*, Montréal 1970  
impression sur papier aux sels d'argent  
tirage 1979  
36 cm x 28,5 cm  
A 79 146 PH 1

**GUIMONT, Sylvie**

Val d'Or, Qué. 1955  
*Drag*, 1982  
acrylique sur toile  
166,5 cm x 299,5 cm  
A 83 35 P 1

**GUIÉ, Suzanne**

New Richmond, Qué. 1927  
*Naissance*, 1970  
bois de cèdre  
228 cm x 32 cm x 38 cm  
A 78 134 S 1

**GUIRET, James**

Nantes, France, 1925  
*Sans titre*, 1961  
eau-forte 13/20  
57 cm x 37 cm  
A 64 5 G 1

*50.F.7.-62*, 1962  
huile sur toile  
116,8 cm x 88,9 cm  
A 66 8 P 1

*1 + 1, no 4*, 1972 (octobre)  
eau-forte 23/65 et poème de Gaston Miron  
35,4 cm x 27,5 cm  
A 78 145 E 1

*5-78*, 1978  
acrylique sur toile  
239,7 cm x 195 cm  
don de la galerie Gilles Corbeil  
D 79 111 P 2

*Émile Nelligan - Poésies complètes*  
12 eaux-fortes 22/125  
43,5 cm x 32,5 cm  
A 80 61 E 12

**GUTMANN, Willi**

Zurich, Suisse, 1927  
*A.C. modèle tournant*, 1965  
aluminium éloxidé et bois  
42 cm x 19,9 cm x 5,5 cm  
A 65 151 S 1

**GUTSCHE, Clara**

Saint-Louis, Missouri, É.-U. 1949  
*Joanne, Helen, Doris, Dorothy*, 1975  
4 contacts noir et blanc  
20 cm x 25,4 cm  
A 79 168 PH 1

**GUTTMAN BAIN, Freda**

Montréal, Qué. 1934  
*Two Windows*, 1975  
photogravure 10/50  
66,6 cm x 48,2 cm  
A 80 57 G 1

*What is she looking at?*  
*What does she see?* 1974  
photogravure 3/30  
44,7 cm x 75 cm  
A 80 58 G 1

**HABER, Ira Joël**

Brooklyn, N.Y., É.-U. 1947  
*1 + 1 no 5*, 1973 (janvier)  
1 sérigraphie 17/100 et  
1 texte de John Perreault  
35,3 cm x 27,8 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 84 4 E 2

**HAJDU, Etienne**

Turda, Roumanie, 1907  
*Tourbillon de lumière*, 1959  
aluminium martelé  
98,1 cm x 60,5 cm x 14 cm  
don de Walter Carsen  
D 66 90 S 1

**HALSMAN, Philippe**

Riga, Lettonie, 1906-1979  
New York, N.Y., É.-U.  
*Walk in Space*, 1965  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage contemporain  
24,3 cm x 19,3 cm  
A 80 75 PH 1

**HAMAGUCHI, Yozo**

Wakayama, Japon 1909  
*La cerise*, 1963  
pointe sèche 32/50  
32,8 cm x 49,9 cm  
don de la galerie Claude Haefeffly, Montréal  
D 64 36 G 1

**HAMISKY, Kim**

Vietnam, 1943  
*Diptyque*, 1964  
encre sur papier  
64,5 cm x 100 cm  
A 65 31 D 1

*Composition no 129*, 1971  
bois peint et métal  
100,2 cm x 86,2 cm  
A 71 136 MD 1

**HARRIS, Lawren Stewart**

Brantford, Ontario 1885-1970  
Vancouver, C.-B.  
*Mountain Above Maligne Lake,*  
*North End*, c. 1924  
huile sur toile  
26,9 cm x 35,2 cm  
don du Dr et de Mme Max Stern  
D 76 46 P 1

**HARTUNG, Hans**

Leipzig, All. 1904  
*Sans titre*, 1945  
bois gravé et lithographie 38/50  
46,6 cm x 31,1 cm  
A 64 27 G 1

*P 73 Z-76*, 1973  
huile sur carton  
75 cm x 52,3 cm  
A 76 9 P 1

**HASEGAWA, Shoichi**

Yaizu, Japon 1929  
*Soshun*, n.d.  
eau-forte 7/50  
64,5 cm x 49,6 cm  
A 65 96 G 1

**HASLAM, Michael**

Montréal, Qué. 1947  
*Prime-Time. Hot-Line*, 1975  
(album «Workshop»)  
sérigraphie 6/35  
50,8 cm x 66,5 cm  
A 78 76 G 12 (5)

*My Recollection of the Air War*, 1979  
impressions sur papier aux sels d'argent,  
letraset, toile et vinyle  
97 cm x 300,5 cm  
A 81 12 PH 1

*Série Art Montréal, Mike Haslam,*  
*émission no 2*, 1981  
vidéogramme couleur  
60 min. cassette ¾" (1,9 cm)  
produit par Prim vidéo  
A 82 18 VID 1

*Hommage à Jesse Owens*, 1982  
(album «Corridart 1976- »)  
sérigraphie, 6/85  
50,5 cm x 65,5 cm  
A 82 28 E 12 (8)

**HAYASHI, Takashi**

Japon, 1944  
*De la révélation du bon zen*  
*Ikkyu concernant la lettre I*, 1974  
papier Kent  
381 cm x 76,2 cm x 38,1 cm  
don Japan Art Festival Association  
D 74 49 S 1

**HÉBERT, Adrien**

Paris, France 1890-1967  
Montréal, Qué.  
*Dans le port de Montréal*  
(S.S. *Montcalm*), 1925  
huile sur toile  
118 cm x 152,5 cm  
A 78 22 P 1

**HÉBERT, Pierre**

Montréal, Qué. 1944  
*Placard révolutionnaire 2*, 1964  
encre sur papier et poème  
A 64 37 D 1

**HEDRICK, Robert**

Windsor, Ontario 1930  
*Still Life no 4*, 1955  
huile sur masonite  
60,5 cm x 91 cm  
don coll. Douglas M. Duncan  
D 74 8 P 1

**HEFFERMAN, Diane**

**VERTU, Suzanne**  
Québec  
*Québécoiserient*, 1976  
vidéogramme noir et blanc  
55 min. cassette 1/2" (1,3 cm)  
produit par La réseau vidé-elle  
A 82 15 VID 1

**HENRI, Florence**

New York, N.Y., E.-U. 1893-1982  
Compiègne, France  
*Composition II*, 1928  
épreuve sur papier aux sels d'argent III/VIII  
tirage 1974  
17,3 cm x 24 cm  
A 80 76 PH 1

**HÉON, Michelle**

Saint-Romuald, Lévis, Qué. 1948  
*Fragments*  
tapisserie de lin et soie (basse-lisse)  
336 cm x 244 cm  
A 80 45 T 1

**HÉRON, Patrick**

Leeds, Yorkshire, Angl. 1920  
*Emerald and Scarlet with Yellows*, 1966  
huile sur toile  
152,5 cm x 183,3 cm  
A 68 46 P 1

**HEWARD, John**

Montréal, Qué. 1934  
*Sans titre*, (Cave Series), 1975  
acrylique sur toile  
183,8 cm x 122,6 cm  
A 75 23 P 1  
*Sans titre*, 1978  
acrylique sur toile  
258 cm x 183 cm  
A 79 18 P 1  
*Sans titre* (Mask Series), 1975-76  
acrylique sur toile  
183 cm x 123 cm  
don anonyme  
D 79 106 P 1

**HEYVAERT, Pierre**

Belgique 1934-1974  
Montréal, Qué.  
*Continent*, 1965  
bois d'orme  
162,8 cm x 36,7 cm x 32 cm  
A 66 26 S 1  
*Sans titre*, 1966  
bois  
914 cm x 335 cm x 274 cm  
A 66 95 S 1  
*No 4 P.*, 1967  
fer soudé et peint  
63,5 cm x 45,7 cm x 48,2 cm  
A 68 44 S 1  
*Sans titre no 13*, 1970  
acier peint  
49 cm x 22 cm x 24 cm  
A 77 38 S 1

*Espace triangulaire*, n.d.  
métal peint  
248 cm x 90 cm x 100 cm  
don de Peter Gnass  
D 79 108 S 1

**HEYWOOD, J. Carl**

Toronto, Ont. 1941  
*Split*, 1969  
sérigraphie 11/50  
63,4 cm x 62,5 cm  
A 71 7 G 1

**HINE, Lewis Wickes**

Oshkosh, Wisconsin, 1874-1940  
Hastings-on-Hudson, N.Y., E.-U.  
*Mine Worker*, c. 1910  
épreuve originale noir et blanc  
au chlorobromure  
17,7 cm x 12,8 cm  
A 78 89 PH 1

**HIQUILY, Philippe**

Paris, France 1925  
*Telle qu'elle-même*, 1965  
fer martelé et soudé  
65,5 cm x 21,5 cm x 12 cm

*Sans titre*, 1965

acier cortène  
477,5 cm x 343 cm x 343 cm  
A 65 175 S 4

**HODGSON, Tom**

Toronto, Ont. 1924  
*Painting*, n.d.  
huile sur toile  
45,7 cm x 65,4 cm  
don coll. Douglas M. Duncan  
D 74 13 P 1

**HOFMANN, Hans**

Weissenberg, All. 1880-1966  
New York, N.Y., E.-U.  
*Classic Fragments*, 1947  
huile sur carton  
104,2 cm x 76,8 cm  
A 73 18 P 1

**HOLMES, Chery**

Montréal, Qué. 1948  
*Autoportrait*, c. 1979  
pyrogravure et techniques mixtes  
162 cm x 62 cm x 63 cm  
A 80 15 MD 1

**HOOVER, Nan**

New York, N.Y., E.-U. 1931  
*Color Pieces*, 1980  
vidéogramme couleur, muet  
19 min. cassette 3/4" (1,9 cm)  
don de l'artiste  
D 82 53 VID 1

*Primary Colors*, 1980  
vidéogramme couleur, sonore  
7 min. cassette 3/4" (1,9 cm)  
don de l'artiste  
D 82 54 VID 1

*Movement from Either Direction*, 1980  
vidéogramme couleur muet  
6 min. cassette 3/4" (1,9 cm)  
don de l'artiste  
D 82 55 VID 1

*Through Black Shadows*, 1981  
vidéogramme couleur, sonore  
7 min. cassette 3/4" (1,9 cm)  
don de l'artiste  
B 82 56 VID 1

*Intercept the Rays*, 1982  
vidéogramme couleur, sonore  
13 min. cassette 3/4" (1,9 cm)  
don de l'artiste  
D 82 57 VID 1

*Continuing Red Line, no 1 and 2*, 1982  
2 épreuves couleur  
48,7 cm x 136,5 cm  
47,1 cm x 137,2 cm  
A 83 64 PH 2

*Three Yellow Pieces*, 1980  
3 épreuves couleur  
42 cm x 127,5 cm  
42 cm x 128 cm  
42 cm x 122,8 cm  
A 83 65 PH 3

**HORVAT, Miljenko**

Varazdin, Youg. 1935  
*Totem 77*, 1977  
acrylique et media mixtes sur toile  
274 cm x 152 cm  
A 78 24 P 1

*Sans titre*, 1976

encre, crayon gras, mine de plomb  
et pastel sur papier  
31,6 cm x 31,6 cm  
A 80 28 D 1

*Horvat-5 sérigraphies*, 1971  
5 sérigraphies  
73,5 cm x 52,2 cm (chacune)  
don de l'artiste  
D 81 42 G 5

**HUET (Dinel), Jacques**

Montréal, Qué. 1932  
*Personnage spatial*, 1966  
fonte  
106 cm x 45 cm x 87 cm  
A 66 73 S 1

*Sans titre*, 1966

bois  
914 cm x 1,219 cm x 427 cm  
A 66 96 S 1

**HUMEN, Gérard**

Ukraine  
*Boulders, East Cost*, 1967  
encre sur papier  
50,5 cm x 76,3 cm  
don coll. Douglas M. Duncan  
D 74 20 D 1

*Leaves and Branches*, 1964

sépia  
30,5 cm x 31,2 cm  
don coll. Douglas M. Duncan  
D 74 21 D 1

**HURNI, Jean-Claude**

Suisse  
*Sans titre*, Montréal 1972  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage 1979 par André Dubois  
36 cm x 28,5 cm  
A 79 147 PH 1

*Sans titre*, Montréal 1972  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage 1979 par André Dubois  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 148 PH 1

*Sans titre*, Montréal 1972  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage 1979 par André Dubois  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 149 PH 1

*Sans titre*, Montréal 1972  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage 1979 par André Dubois  
36 cm x 28,5 cm  
A 79 150 PH 1

*Sans titre*, Montréal 1972  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage 1979 par André Dubois  
36 cm x 28,5 cm  
A 79 151 PH 1

**HURTUBISE**

Montréal, Qué. 1939  
*Fanette*, 1965  
acrylique sur toile  
153,3 cm x 173,6 cm  
A 65 119 P 1

*Antigone*, 1966  
acrylique sur toile  
116,5 cm x 152,5 cm  
A 66 65 P 1

*Eulalie*, 1966  
sérigraphie h.c.1  
65,2 cm x 50,7 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 16 G 1

*Philomène*, 1966  
sérigraphie h.c. 1  
61 cm x 51 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 17 G 1

*La fugitive*, 1964  
huile sur toile  
177,7 cm x 126,3 cm  
A 68 60 P 1

*Cérés*, 1966  
acrylique sur toile  
107,5 cm x 91,5 cm  
A 71 97 P 1

*Philomène*, 1966  
sérigraphie e.a. 9/10  
61 cm x 51 cm  
A 71 98 G 1

*Nathalie*, 1965  
acrylique sur toile  
113,5 cm x 113,5 cm  
A 71 99 P 1

*Ciboulette*, 1968  
panneau lumineux (néon vert)  
203 cm x 204 cm x 45,8 cm  
don de l'artiste  
D 73 9 MD 1

*Gel incendiaire*, 1964  
huile sur toile  
103,5 cm x 86 cm  
A 74 26 P 1

*Astie*, 1973  
sérigraphie 12/40  
108 cm x 108 cm  
A 74 29 G 1

*Sans titre*, 1972  
acrylique sur toile  
92 cm x 92 cm  
don anonyme  
D 76 27 P 1

*Tawashita*, 1978  
acrylique, fusain et pastel sur toile  
203,5 cm x 306 cm  
A 79 19 P 1

*Sundry*, 1980  
acrylique sur toile  
203,2 cm x 609,6 cm  
A 82 64 P 2

**ISKOWITZ, Gershon**  
Kielce, Pologne 1921  
*Summer-c*, 1978  
huile sur toile  
183 cm x 198,5 cm  
A 84 31 P 1

**IRWIN, P.K.**  
Swanage, Dorset, Angl. 1916  
*Mango*, n.d.  
crayon sur papier  
45,5 cm x 32 cm  
don coll. Douglas M. Duncan  
D 74 11 D 1

*Bright Fish*, n.d.  
eau-forte 10/12  
34,2 cm x 48,8 cm  
don coll. Douglas M. Duncan  
D 74 12 G 1

**ISTRATI, Alexandre**  
Dorohoi, Roumanie, 1915  
*Sans titre*, n.d.  
lithographie 23/35  
39 cm x 32,5 cm  
A 65 152 G 1

**JACKSON, Alexander Young**  
Montréal, Qué. 1882-1974  
Toronto, Ont.  
*Road to St-Tite des Caps*, n.d.  
huile sur toile  
50,5 cm x 64 cm  
don de Iris Stern  
D 74 56 P 1

**JACKSON, Sarah**  
Détroit, Michigan, É.-U.  
*Floating Torso*, 1965  
bronze  
67,5 cm x 33 cm x 25,8 cm  
A 66 20 S 1

*Dessin no 2*, 1965  
encre sur papier  
68 cm x 52,7 cm  
A 66 26 D 1

**JACQMIN, Madeleine L.**  
Québec  
*Unités linéaires*, 1967  
acrylique sur toile  
121,7 cm x 184,2 cm  
A 67 42 P 1

**JAMES, Geoffrey**  
Québec  
*French Gardens*, 1981  
10 épreuves sur papier aux sels d'argent 10/20  
et 1 texte de Gustave Flaubert  
33 cm x 55 cm (chacune)  
A 82 34 PH 10

**JAQUE (Beaulieu), Louis**  
Montréal, Qué. 1919  
*Sans titre*, 1965  
encre sur papier  
71 cm x 55 cm  
A 65 97 D 1

*Stratosphère*, 1966  
huile sur toile  
194,4 cm x 96,5 cm  
A 66 39 P 1

*Sans titre*, 1976  
sérigraphie 16/30  
66,4 cm x 51,7 cm  
A 76 19 G 1

**JASMIN, André**  
Montréal, Qué. 1922  
*Feux nocturnes*, 1957  
sérigraphie 14/50  
66 cm x 43,5 cm  
A 65 53 G 10 (7)

*Cinéma cosmique*, 1958  
sérigraphie 6/35  
22,9 cm x 33 cm  
A 81 46 G 1

*Lumière des mains*, 1959  
sérigraphie 6/35  
22,9 cm x 33 cm  
A 81 47 G 1

*Manège-à-planète*, 1958  
sérigraphie 6/35  
22,9 cm x 33 cm  
A 81 48 G 1

**JAURAN (Rodolphe de Repentigny)**  
Montréal, Qué. 1926-1959  
Banff, Alberta  
3-54, 1954  
huile sur masonite  
49,7 cm x 47,7 cm  
don de Françoise de Repentigny  
D 78 103 P 1

*No 217*, c. 1955  
huile sur masonite  
51 cm x 44 cm  
don de Françoise de Repentigny  
D 78 104 P 1

*n.s.n.d. c 1955 jaune, vert, gris*, c. 1955  
huile sur masonite  
48 cm x 40 cm  
don de Françoise de Repentigny  
D 78 105 P 1

*No 197 c. 1955 gris et jaunes*, 1955  
huile sur masonite  
58,3 cm x 44,5 cm  
don de Françoise de Repentigny  
D 78 106 P 1

*Exposition à l'Echourie*,  
11 février au 2 mars Plasticiens, 1955  
sérigraphie  
50 cm x 32,5 cm  
don de Françoise de Repentigny  
D 78 107 G 1

*Sans titre*, 1956  
gouache sur papier  
39 cm x 28 cm  
don de Georges Delrue  
D 83 67 GO 1

**JEAN, Marcel**  
Québec, Qué. 1937  
*Sans titre*, 1964  
papier collé sur contre-plaqué  
91,3 cm x 106,6 cm  
A 65 83 C 1

*Peinture sur fond de bois*, 1965  
huile, papier collé sur contre-plaqué  
121,8 cm x 152,4 cm  
A 65 153 P 1

*Sans titre no 308*, 1977  
acrylique sur papier marouflé  
101,5 cm x 101,5 cm  
A 79 20 P 1

**JENKINS, Paul**  
Kansas City, Miss. É.-U. 1923  
*Phenomena Cats Paw Reach*, 1966  
huile sur toile  
96,5 cm x 162,6 cm  
A 66 89 P 1

**JÉROME, Jean-Paul**  
Montréal, Qué. 1928  
*Randonneur*, 1973  
acrylique sur toile  
116 cm x 89 cm

*Sans titre*, 1954  
huile sur toile  
45,7 cm x 61 cm  
A 78 130 P 1

*Palais des temps*, 1975  
acrylique sur toile de lin écru  
196 cm x 311,5 cm  
don de la galerie Bernard Desroches  
D 79 102 P 5

**JOHNS, Jasper**  
Allendale, Car. du Sud, É.-U. 1930  
*Fool's House*, 1972  
lithographie, 54/67  
100,6 cm x 73 cm  
A 72 10 G 1

**JOLICOEUR, Andrée**  
Montréal, Qué. 1924  
*Sans titre*, 1968  
plexiglas (2 modules)  
50,7 cm x 50,7 cm x 50,7 cm (chacun)  
A 69 16 S 2

**JOLLIFFE, Michael**  
Darlington, G.-B. 1945  
*Crowned*, 1981  
huile sur matériaux divers  
153,2 cm x 206 cm  
A 83 36 MD 1

**JONES, Jim**  
Toronto, Ont. 1942  
*Sans titre*, 1973  
album «The Artists' Jazz Band»  
61 cm x 61 cm  
A 74 37 G 9 (4)

**JORN, Asger**  
Vejrung, Jutland 1914-1973  
Aarhus, Danemark  
*Whispering*, 1965  
huile sur toile  
46 cm x 36 cm  
don de Guy Joussemet  
D 72 2 P 1

*Sans titre*, 1972  
gravure sur bois, XXXV/XXXV  
32,5 cm x 42 cm  
A 77 42 G 1

**JUDD, Donald**  
Excelsior Springs, Miss., É.-U. 1928  
*Sans titre*, 1974  
eau-forte, 5/35  
77,8 cm x 107 cm  
A 75 15 G 1

*Untitled*, 1974  
eau-forte, 5/35  
107 cm x 77,8 cm  
A 75 16 G 1

**JUNEAU, Denis**  
Montréal, Qué. 1925  
*Bleu sur espace rouge*, 1966  
acrylique sur toile  
172,8 cm x 172,8 cm  
A 67 11 P 1

*Mobiles en couleurs*, 1967  
acrylique sur toile  
142,6 cm x 142,6 cm  
A 67 39 P 1

*Les queues vertes*, 1969  
acrylique sur toile  
112 cm x 112 cm  
A 72 22 P 1

*Ronds dans l'espace bleu*, 1975  
sérigraphie 26/30  
53 cm x 53 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 4 G 1

*Sans titre*, 1965  
gouache sur papier  
56 cm x 76,3 cm  
A 78 25 GO 1

*Quatrième dimension*, 1961  
construction en bois peint  
36,5 cm x 79,5 cm x 79,5 cm  
A 78 38 S 1

*Sans titre*, 1977  
gouache sur papier  
51 cm x 66,2 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 116 GO 1

*Fond rouge*, 1960  
huile sur toile  
81,7 cm x 81,5 cm  
A 79 21 P 1

*Sans titre*, 1959  
crayons de cire et mine de  
plomb sur papier  
56 cm x 43,1 cm  
A 79 68 D 1

*Sans titre*, 1962  
gouache sur papier  
60,9 cm x 45,7 cm  
A 79 69 GO 1

*Abstraction*, 1958  
huile sur masonite  
121 cm x 80 cm  
A 79 115 P 1

**KANDINSKY, Wassili**  
Moscou, Russie 1866-1944  
Neuilly-sur-Seine, France  
*Ovale*, 1925  
eau-forte 106/300  
56,8 cm x 45,2 cm  
A 67 95 G 1

**KARDOS, Ladislas**  
Budapest, Hongrie 1909  
*The Skies Above*, 1964  
huile sur toile  
66 cm x 86,3 cm  
don fondation C. Gadoury et J.M. Robillard  
D 64 49 P 1

**KAWAI, Koji**  
Shimoda, Japon 1974  
*Caisse à joujou*, 1947  
acrylique sur toile  
227,3 cm x 182 cm  
don Japan Art Festival Association  
D 74 47 P 1

**KAWAMURA, Chiaki**  
Japon  
*Namakemono*, 1974  
mousse uréthane, fer  
97 cm x 97 cm x 97 cm  
don Japan Art Festival Association  
D 74 50 S 1

**KAWANO, Hiroshi**  
Chine, 1925  
*Art ex Machina*, 1972  
(Album «Art ex Machina»)  
sérigraphie à l'ordinateur 8/200  
50,6 cm x 38,1 cm  
A 72 15 E 6 (2)

*Simulated Color Mosaic*, 1973  
(album «Collection SDL»)  
sérigraphie e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (2)

*Simulated Color Mosaic*, 1969  
10 gouaches sur papier  
100 cm x 100 cm (chacune)  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 79 5 GO 10

**KELLER, Pierre**  
Gilly, Suisse 1945  
*1 KK—Kilokunst - Art Kilo-Kilo art*, 1972  
fonte 46/100  
5 cm x 7,1 cm x 6,2 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 81 44 S 1

**KELLY, Ellsworth**  
Newburgh, N.Y., E.-U. 1923  
*No 6 - noir avec blanc*, n.d.  
lithographie 52/75  
89,6 cm x 59,8 cm  
A 67 70 G 1

*No 14 - bleu et jaune clair*, n.d.  
lithographie 45/75  
89,3 cm x 59,8 cm  
A 67 71 G 1

*Noir-vert*, 1971  
lithographie 42/50  
72,2 cm x 62,3 cm  
A 73 5 G 1

*Large Black Curve*, n.d.  
lithographie et gaufrage 22/30  
63 cm x 212,7 cm  
A 74 41 G 1

*Camelia 1*, 1964  
lithographie 58/75  
89,5 cm x 61,3 cm  
A 75 58 G 1

**KEMBLE, Kenneth**  
Buenos Aires, Arg. 1923  
*Buenos Aires*, 1963  
huile sur toile  
180 cm x 220,5 cm  
A 64 120 P 1

**KERTESZ, André**  
Budapest, Hongrie 1894  
*Chez Mondrian*, Paris 1926  
épreuve contemporaine noir et  
blanc au chlorobromure  
tirage de l'artiste  
25,3 cm x 20,4 cm  
A 78 90 PH 1

**KING, Holly**  
Montréal, Qué. 1957  
*Mysterium Towers, No 1, 2, 3, 4*, 1983  
4 épreuves sur papier aux sels  
d'argent ¼  
101,8 cm x 116,9 cm (chacune)  
A 84 16 PH 4

**KIOPINI, Christian**  
Sorel, Qué. 1949  
*Sans titre*, 1977  
acrylique sur toile  
200 cm x 167 cm  
A 78 26 P 1

*Progression chromatique D-1*, 1975  
crayon de couleur sur papier  
89,2 cm x 114,6 cm  
A 80 94 D 1

*Bleu sans titre*, 1977  
acrylique sur papier et collage  
66 cm x 101,4 cm  
A 80 95 D 1

*Ombre (Standing Inside)*, 1983  
acrylique sur tarlatane et  
contre-plaqué  
244 cm x 244 cm x 31 cm  
A 84 28 P 4

**KIYOOKA, Roy**  
Moose Jaw, Saskatchewan 1926  
*Black Magic Circle*, 1965  
acrylique sur toile  
122,3 cm x 147,5 cm  
A 67 41 P 1

*Black Fold*, 1968  
fibre de verre et époxy peint  
39,4 cm x 129,2 cm x 107,4 cm  
A 69 19 S 2

**KLEE, Paul**  
Münchenbuchsee, 1879-1940  
Muralto-Locarno, Suisse  
*Untere Und Obere Tiere*, 1918  
encre sur papier no 180  
30,5 cm x 23,2 cm  
A 77 8 D 1

**KLEIN, William**  
New York, N.Y., E.-U. 1928  
*Stickhall Danse, New York*, 1955  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
40,7 cm x 50,7 cm  
A 80 77 PH 1

**KLUCIS, Gustav**  
Volmar, Latvia, Russie 1895-1944  
*Ecrian*, 1922  
linogravure  
23 cm x 10,5 cm  
A 77 45 G 1

**KNIFER, Julife**  
Osijek, Yougoslavie 1924  
*XII. 71-2cs*, 1971  
sérigraphie 26/60  
45 cm x 62,8 cm  
A 79 178 G 1

**KNOWLES, Dorothy**  
Unity, Saskatchewan 1927  
*Distance*, 1972  
acrylique sur toile  
122,3 cm x 136,6 cm  
A 72 14 P 1

**KNOWLTON, Kenneth C.**  
États-Unis 1931  
*Art ex Machina*, 1972  
(album «Art ex Machina»)  
38,1 cm x 50,8 cm  
A 72 15 E 6 (3)

*Universal Declaration of Human Rights...* 1971  
sérigraphie 43/80  
71 cm x 57,4 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 6 G 1

*Octagons*, 1973  
(album «SDL»)  
sérigraphie e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (3)

**KNUDSEN, Christian**  
Verup, Danemark 1945  
*Emerging Yellow Rectangle*, 1976  
(album «Workshop»)  
sérigraphie et papier collé 5/35  
66,5 cm x 50,8 cm  
A 78 76 G 12 (6)

*Kite*, 1977  
techniques mixtes sur masonite  
122 cm x 91,5 cm (chaque panneau)  
A 79 22 MD 2

*Archer*, 1980  
techniques mixtes sur papier  
et masonite  
53,1 cm x 127,1 cm  
A 80 96 D 1

**KOENIG, John Franklin**  
Seattle, Washington, E.-U. 1924  
*Sans titre*, 1963  
gouache et papier collé sur papier  
42,5 cm x 44,2 cm  
A 65 29 GO 1

*Night and I Improve the Taste*, 1966  
huile sur toile  
119,7 cm x 119,7 cm  
A 66 83 P 1

*The Tomb of Martin Luther King*, 1968  
huile sur toile  
201,4 cm x 212,2 cm  
don de Raymond Beaugrand-Champagne  
D 69 10 P 2

*L'lkébana de l'esprit*  
7 épreuves sur papier aux sels d'argent  
don de l'artiste  
D 73 17 PH 7

**KOLAR, Jiri**  
Potrvin, Bohême, Tchéc. 1914  
*Sans titre*, 1969  
multiple collage 80/100  
38,5 cm x 40 cm  
A 78 148 C 1

**KORNER, John**  
Novy Jicin, Tchécoslovaquie 1913  
*Nature morte aux fleurs*, 1963-64  
huile sur toile  
122 cm x 86,5 cm  
A 65 111 P 1

*Flowerstar*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
38 cm x 50,8 cm  
don de l'Université Simon Fraser  
de Vancouver  
D 68 55 G 13 (7)

**KOSSO, Eloul**  
Mourom, Russie 1920  
*Inout*, 1969  
60,8 cm x 76 cm

*Milgo x*, n.d.  
aluminium anodisé 15/150  
51,9 cm x 20 cm x 15,1 cm  
A 74 25 S 1

**KOSUTH, Joseph**  
Toledo, Ohio, E.-U. 1945  
*Cathexis no 48*, 1982  
impression en offset  
250,5 cm x 192 cm

**KOUDELKA, Josef**  
Boskovice, Tchécoslovaquie 1938  
*Sans titre*, Irlande c. 1971  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
30,5 cm x 41 cm  
A 80 112 PH 1

**KOUNELLIS, Jannis**  
Le Pirée, Grèce 1936  
*Sans titre*, 1982  
matériaux divers  
260 cm x 210 cm  
A 83 98 MD 2

**KOVACS, Stephan**  
Montréal, Qué. 1953  
*Iles de la Madeleine*, 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
12,7 cm x 18 cm  
A 79 169 PH 1

**KRAJCBERG, Frans**  
Kozienice, Pologne 1921  
*Grand estampage*, 1964  
gaufrage sur papier e.a.  
113 cm x 38 cm  
A 65 65 G 1

**KRIWET, Ferdinand**  
Dusseldorf, All. 1942  
*Sans titre*, n.d.  
sérigraphie 10/250  
31,5 cm x 42,8 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 80 85 G 1

**KUBOTA, Nubuo**  
Vancouver, Colombie-Britannique 1932  
*Sans titre*, 1974  
(album «The Artists Jazz Band»)  
lithographie 6/100  
61 cm x 61 cm  
A 74 37 G 9 (5)

**KUSUNO, Tomoshige**  
Japon 1935  
*Universo Na Flor*, 1964  
huile sur papier marouflé sur masonite  
89,4 cm x 70,2 cm  
A 65 154 P 1

**KWARTLER, Alexander**  
Hongrie, 1924  
*L'automne*, 1964  
monotype  
50,1 cm x 65 cm  
don de Ben Cummings  
D 65 1 G 1

**LABBÉ, Michel**  
Vallée Jonction, Qué. 1945  
*Sans titre*, 1968  
huile sur toile  
124,4 cm x 124,4 cm  
don de la galerie Jolliet  
D 69 9 P 1

*Module 02*, 1970  
huile sur toile (triptyque)  
213,5 cm x 213,5 cm (chacun)  
A 72 5 P 3

**LABELLE, Ronald**  
Montréal, Qué. 1942  
*Sans titre*, 1978  
cibachrome  
11,2 cm x 16,5 cm  
A 79 170 PH 1

**LA BOURDONNAYE, Alain (de)**  
Paris, France 1930  
*Sans titre*, n.d.  
fusain sur papier  
37 cm x 50,5 cm  
A 65 68 D 1

**LACROIX, Paul**  
Sainte-Marie de Beauce, Qué. 1929  
*Sans titre*, 1980  
pigment et mine de plomb sur papier arches  
75 cm x 105,5 cm  
A 81 25 D 1

**LACROIX, Richard**  
Montréal, Qué. 1939  
*Quassia* 1963  
eau-forte 21/50  
76 cm x 56 cm  
A 65 59 G 1

*Bestiaire*, 1961  
6 eaux-fortes 30/50  
52,3 cm x 34,3 cm  
A 66 30 G 6

*Pointe à diamants*, 1967  
acrylique sur toile  
208,6 cm x 208,6 cm  
A 67 46 P 1

*Variante IV-N*, 1966  
sérigraphie h.c. 1/5  
65,1 cm x 50,9 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 18 G 1

*Variante VI*, 1966  
sérigraphie h.c. 1/5  
65,7 cm x 50,9 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 19 G 1

*Mû*, 1970  
9 sérigraphies 28/100  
37 cm x 25 cm  
A 71 1 G 9

*Clair-obscur*, 1978  
eau-forte 12/25  
55,4 cm x 54,9 cm  
don de la Banque Provinciale du Canada  
D 79 110 G 1

**LAFOREST, Frantz**  
Valparaiso, Chili 1921  
*Trois tasseaux*, 1974  
matériaux divers sur bois  
80 cm x 66 cm  
A 78 27 MD 1

**LAGACÉ, Michel**  
Rivière-du-Loup, Qué. 1950  
*Sans titre*, 1978  
crayon et pastel sur papier  
56 cm x 77,5 cm  
A 78 137 D 1

**LAJEUNIE, Jean-Claude**  
Eaubonne, France 1943  
*L'émissaire*, 1966  
acier peint, acier chromé, plexiglas,  
engrenages et circuits électriques  
166,3 cm x 64,2 cm x 64,2 cm  
A 66 69 S 1

**LAKE, Suzy**  
Detroit, Michigan E.-U.  
*Adapting to taste*, 1975  
(album «Workshop»)  
sérigraphie 5/35  
66,5 cm x 50,8 cm  
A 78 76 G 12 (7)

*Vertical Pull I*, 1977  
12 épreuves sur papier aux sels d'argent  
33 cm x 51 cm (chacune)  
A 79 23 PH 12

*Phrases*, 1979  
(album «4 x 16 x 20»)  
impression couleur 6/30  
40,5 cm x 50,8 cm  
A 81 14 PH 4 (2)

*Box Concert*, 1974  
vidéogramme noir et blanc  
5 min. cassette 1/2" (1,3 cm)  
produit par Véhicule Art  
A 82 11 VID 1

**LANDORI, Eva**  
Budapest, Hongrie 1917  
*Poèmes et gravures*, 1964  
6 eaux-fortes 13/36 et  
poèmes de Elie-Charles Flamand,  
Jean-Claude Lambert, Henri Pastoureaux,  
Octavio Paz, Michel Seuphor

**LANDRY, Pierre**  
Trois-Rivières, Qué. 1939  
*Veau*, 1966  
fer soudé  
81,8 cm x 117 cm x 57,5 cm  
A 66 66 S 1

**LANGE, Dorothy**  
Hoboken, New-Jersey, E.-U. 1895-1965  
*Greene County*, Georgie 1937  
épreuve contemporaine noir et blanc,  
tirage de la Library of Congress, Washington  
20,5 cm x 25,4 cm  
A 78 91 PH 1

**LANGVIN, Richard**  
Québec  
*2 rangées de 3 colonnes*  
ciment et bois  
A 80 16 S 1

**LANGLOIS, Denis**  
Montréal, Qué. 1945  
*Sans titre*, 1971  
sérigraphie 28/50  
76,5 cm x 56,8 cm  
don des Presses de l'Université  
du Québec à Montréal  
D 73 1 G 13 (8)

*Triptyque du bâton perdu:*  
*La Douleur, Le Mystère, L'Espoir*, 1980-82  
plombagine sur papier (3 éléments)  
60 cm x 80 cm (chacun)  
A 82 35 D 3

*Avant-dernière boîte*, 1981  
(album «La boîte»)  
lithographie hc VII  
57 cm x 76,5 cm  
don de l'Université du Québec  
à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (5)

**LAPORTE, Esther**  
Montréal, Qué. 1947-1980 Pietrasanta, It.  
*Aiguille avec bouton*, 1972-78  
aluminium peint et travertin  
61,5 cm (diam.) x 7 cm (bouton)  
232 cm, 14 cm (circonférence, aiguille)  
don de l'Académie Royale des Arts  
du Canada  
D 82 21 S 2

**LAPORTE, Lucie**  
Joliette, Qué. 1946  
*Prána*, 1976  
pastel sec, acrylique et crayon de plomb  
73,1 cm x 57,7 cm  
A 76 50 D 1

*Dews absconditus*  
bois gravé  
182 cm x 244 cm  
A 78 39 MD 3

**LARDERA, Berto**  
Spezia, Italie 1911  
*Forme-Fonction dans l'espace no 1*, 1961-62  
fer et acier inoxydable  
128,5 cm x 97,7 cm x 68,6 cm  
A 65 121 S 1

*Jouet pour adulte*, 1963-64  
bronze transformable, 4/25  
A 65 122 S 8

*Occasion dramatique XI*, 1965  
fer et acier cortène  
266,7 cm x 152,3 cm x 190,5 cm  
A 65 176 S 1

*Hommage à Rodin*, 1967  
(album «Hommage à Rodin»)  
eau-forte 51/120  
76,1 cm x 56,5 cm  
A 67 7 G 5 (3)

*Image graphique de la sculpture*  
*à deux dimensions*, n.d.  
3 gravures sur fer 26/75  
78,5 cm x 57,8 cm  
A 68 41 G 3

**LARTIGUE, Jacques-Henri**  
Paris, France 1894  
*Femme avec un manteau de fourrure*, 1912  
épreuve contemporaine noir et blanc  
au chlorobromure  
tirage de l'artiste  
30,1 cm x 39,9 cm  
A 78 92 PH 1

**LAURIN, Serge**

Québec

*Les voituriers*, Montréal 1972  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 152 PH 1

*Centre-sud de Montréal*, 1973  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 153 PH 1

**LAUZON, Jean**

Dorval, Qué. 1953

*Vente-trottoir, rue Hériot*, 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
19 cm x 28 cm  
A 79 171 PH 1

**LAUZON, Réal**

Montréal, Qué. 1945

*Le musée portatif*, 1976-77  
matériaux divers, bois, plastique,  
fils électriques etc.  
185,5 cm x 136,5 cm x 56 cm  
A 79 37 MD 1

**LAVENDER, John William**

Bexhill-on-Sea, Angl. 1943

*Refraction IV*, 1968  
plexiglas et sérigraphie  
25,9 cm x 26,8 cm x 26,8 cm  
A 69 24 S 1

**LAVOIE, Raymond**

Montréal, Qué. 1950

*Sans titre*, 1981  
acrylique sur papier  
108 cm x 152 cm  
A 82 3 P 1

**LEBLANC, Walter**

Anvers, Belgique, 1932

*Mobilo-Static*, 1964  
lithographie 19/75  
49,8 cm x 50 cm  
A 65 155 G 1

*Mobilo-Static*, 1960-64

huile et cordes sur toile  
81 cm x 65 cm  
A 65 156 P 1

**LECAVALIER, Louise**

Québec

*Sans titre*, Montréal 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 154 PH 1

**LECLAIR, Michel**

Montréal, Qué. 1948

*Miroir, miroir dis-moi?*, 1973  
sérigraphie 22/35  
58,5 cm x 78 cm  
A 74 27 G 1

*Tout en passant*, 1978

10 sérigraphies et 1 texte  
de Jean Brodeur 2/10  
72,5 cm x 57,5 cm  
A 79 70 E 10

*Été*, 1979

sérigraphie photomécanique 20/30  
99,5 cm x 67,4 cm  
A 80 30 G 1

**LEDUC, Fernand**

Montréal, Qué. 1916

*Porte no II*, 1963  
acrylique sur papier collé sur masonite  
100,7 cm x 60,4 cm  
A 65 72 P 1

*Chromatisme binaire vert*, 1964

huile sur toile  
180,7 cm x 167,2 cm  
A 66 17 P 1

*Sans titre*, 1954

huile sur toile  
73 cm x 92 cm  
don de Gilles Corbeil  
D 69 6 P 1

*Erosion douce*, 1970

acrylique sur contre-plaqué  
214 cm x 245,2 cm  
don de l'artiste  
D 71 19 P 1

*Chromatisme binaire vert*, 1964

huile sur toile  
61 cm x 49,8 cm  
A 71 101 P 1

*Sans titre*, 1961

pastel à l'huile sur papier  
55,5 cm x 74,8 cm  
A 71 102 PA 1

*Triptyque*, 1964

acrylique sur toile  
64,7 cm x 137,5 cm  
A 74 22 P 1

*Figure 2*, 1949

huile sur toile  
51,3 cm x 66,7 cm  
don anonyme  
D 75 36 P 1

*Delta*, 1957

huile sur toile  
91 cm x 75,5 cm  
don anonyme  
D 75 37 P 1

*Leur ombre*, 1945

huile sur panneau de bois  
39,9 cm x 45,3 cm  
A 77 41 P

*Porte d'orient*, 1955

huile sur toile  
74,5 cm x 91,3 cm  
A 79 24 P 1

*Imbrication*, 1955

huile sur toile  
60,8 cm x 70,9 cm  
A 79 25 P 1

*Composition rouge-bleu-noir*, 1965

huile sur toile  
60 cm x 73 cm  
don anonyme  
D 79 107 P 1

*Carré de gris et harmoniques*

à mouvement circulaire, 1979  
acrylique sur toile (4 éléments)  
300 cm x 300 cm  
A 80 86 P 4

*Erosions bleu-rouge*, 1968

huile sur toile  
146 cm x 114,2 cm  
don de Patrice Drouin  
D 81 40 P 1

**LEDUC, Ozias**

Saint-Hilaire 1864-1955

Saint-Hyacinthe, Qué.

*Sans titre*, 1894  
fusain sur papier  
42,5 cm x 54,5 cm  
A 77 9 D 1

**LÉGER, Fernand**

Argentan 1881-1955

Gif-sur-Yvette, France

*La ville I*, n.d.  
lithographie 278/300  
48,7 cm x 65,1 cm  
A 67 96 G 1

*Les constructeurs*, n.d.

eau-forte 47/300  
63,2 cm x 83,3 cm  
A 67 97 G 1

*Lotus bleu*, 1938

gouache sur papier  
31,1 cm x 40 cm  
A 71 103 GO 1

*Femme aux feuilles*, n.d.

bronze, 2/8  
51,4 cm x 41,2 cm x 11 cm  
don de Mme W.L. Glen  
D 76 22 S 1

**LEGRADY, George**

Budapest, Hongrie, 1950

*Logo Design*, 1982  
épreuve noir et blanc, teintée 3/10  
71,5 cm x 89,1 cm  
A 84 17 PH 1

*Archetypes*, 1982

épreuve noir et blanc, teintée 3/10  
71,5 cm x 89,1 cm  
A 84 18 PH 1

*Double talk*, 1982

épreuve noir et blanc, teintée 3/10  
71,5 cm x 89,1 cm  
A 84 19 PH 1

*Display*, 1982

épreuve noir et blanc teintée 3/10  
71,5 cm x 89,1 cm  
A 84 19 PH 1

**LEGROS, Jean-Pierre**

Montréal, Qué. 1943

*Continuum 1*, 1978  
bois peint (4 modules)  
18 cm x 100 cm x 99 cm (chacun)  
A 79 38 S 4

**LEMIEUX, Jean-Paul**

Québec, Qué. 1904

*L'été à Montréal*, 1959

huile sur toile  
57,5 cm x 126,5 cm  
A 77 39 P 1

**LE MONDE, Serge**

Québec 1945

*Ti-Guy*, 1978

acrylique sur masonite  
91,5 cm x 71 cm  
A 78 29 P 1

*Hippopotame*, 1978

acrylique sur masonite  
101,5 cm x 109,2 cm  
A 78 30 P 1

**LEMOYNE, Serge**

Acton Vale, Qué. 1941

*Combat d'atomes*, 1966

peinture fluorescente sur papier de couleur  
96,4 cm x 56 cm  
A 66 44 P 1

*Amerik*, 1967

papier, ficelle et carton  
352 cm x 184 cm x 48 cm  
A 78 135 S 1

*Une pointe bleue entre deux pointes**blanches*, 1978

huile sur toile  
172,5 cm x 213,5 cm  
A 79 26 P 1

*Sans titre*, 1980

encre, ruban-cache et crayon sur papier  
43,5 cm x 66 cm  
A 81 26 D 1

*Sans titre*, 1980

encre, ruban-cache et crayon sur papier  
43,5 cm x 66 cm  
A 81 27 D 1

*Sans titre*, 1980

encre, ruban-cache et crayon sur papier  
43,5 cm x 66 cm  
A 81 28 D 1

**LE PAGE, Marc**

Rimouski, Qué. 1945

*Involvement No 2-A2*, 1969

métal, soie, lumières, moteurs et ventilateurs  
153,4 cm (diam) x 15,3 cm  
A 71 22 MD 1

**LE PARC, Julio**

Mendoza, Arg. 1928

*Continuel mobile*, 1960

bois, plastique, aluminium,  
nylon et tissu, (multiple)  
98,9 cm x 40 cm x 8,3 cm  
A 67 30 MD 1

*Continuel lumière, formes en contorsion*, 1966

bois, plastique et lumière  
152,8 cm x 122,5 cm x 26,6 cm  
A 67 31 MD 1

*Continuel lumière*, 1966

bois peint 65/100  
84 cm x 50 cm x 26 cm  
don de Gaston Véronneau  
D 77 16 S 1

**LEROUX-GUILLAUME, Janine**

Saint-Hermas, Qué. 1927  
*La mare aux élans*, 1963  
taille-douce, eau-forte et aquarelle 6/15  
33 cm x 50 cm  
A 64 39 G 1

*Rédemption des saisons*, 1965  
eau-forte (manière noire) 6/28  
60 cm x 50,2 cm  
A 66 56 G 1

*Cocons de verre*, 1962  
taille-douce (manière noire)  
et burin 14/20  
50 cm x 65,5 cm  
A 76 33 G 1

*Métamorphose*, 1977  
bois gravé debout (par progression) 13/36  
56,5 cm x 76,5 cm  
A 79 71 G 1

*La marche des scarabées*, 1978  
pointe sèche, manière noire, 5/55  
50,2 cm x 65,5 cm  
A 79 72 G 1

**LEROY, Hugh A**

Montréal, Qué. 1939  
*180° Complimentary Twists*, 1966  
bois laminé peint noir  
121,9 cm x 121,9 cm x 61 cm  
A 66 70 S 1

**LETENDRE, Rita**

Drummondville, Qué. 1928  
*Urubu*, 1964  
huile sur toile (triptyque)  
244 cm x 122 cm (chacun)  
don de Gisèle et Gérard Lortie  
D 67 9 P 3

*L'appel*, 1962  
huile sur toile  
183 cm x 138,2 cm  
A 67 12 P 1

*Silent Echo II*, 1968  
sérigraphie 4/100  
50,9 cm x 66 cm  
A 68 30 G 1

*Vibration*, 1968  
sérigraphie 4/100  
50,7 cm x 65,9 cm  
A 68 31 G 1

*Carnet de voyage intérieur*, 1967  
20 sérigraphies  
35 cm x 45 cm  
A 68 40 G 20

*Combat nordique*, 1961  
huile sur toile  
126,8 cm x 137 cm  
A 71 104 P 1

*Bop*, 1958  
huile sur toile  
24,3 cm x 24,3 cm  
A 71 105 P 1

*Within*, 1965  
sérigraphie e.a.  
53,3 cm x 73,4 cm  
A 71 106 G 1

*Sans titre*, 1963  
huile sur toile  
110 cm x 80,5 cm  
A 71 107 P 1

*Sans titre*, 1963  
huile sur toile  
81,6 cm x 101,7 cm  
A 71 108 P 1

*Sima*, 1969  
huile sur toile  
60,5 cm x 76 cm  
A 71 109 P 1

*In Space*, 1969  
sérigraphie 25/50  
65,7 cm x 50,4 cm  
A 71 110 G 1

*Burning Light*, 1969  
sérigraphie e.a.  
50,6 cm x 70,9 cm  
A 71 111 G 1

*Electric Dreams*, 1969  
sérigraphie 39/50  
65,7 cm x 50,4 cm  
A 71 112 G 1

*Combustion*, 1969  
sérigraphie 16/50  
50,6 cm x 65,9 cm  
A 71 113 G 1

*Om*, 1969  
sérigraphie 28/50  
50,6 cm x 70,9 cm  
A 71 114 G 1

*Sans titre*, 1969  
sérigraphie 11/15  
34,9 cm x 41,9 cm  
A 71 115 G 1

**LE VA, Barry**

Long Beach, Californie E.-U. 1941  
*Diagram For Two Installations Combined  
Into One Installation in Two Perspectives*, 1982  
matériaux divers sur papier  
121,7 cm x 121,7 cm  
A 82 41 MD 1

**LEVINE Les (alias Kenmare Mott)**

Dublin, Irlande 1935  
*1 + 1 no 3*, 1972 (mai)  
1 sérigraphie et 1 texte 66/200  
35,5 cm x 28 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 84 3 E 2

**LEVINE, Sherrie**

Valencia, Cal. E.-U. 1947  
*After Fernand Léger*, 1983  
aquarelle sur papier  
36 cm x 28 cm  
A 84 66 A 1

*After Francis Picabia*, 1983  
aquarelle sur papier  
36 cm x 28 cm  
A 84 67 A 1

*After Kasimir Malevitch*, 1984  
aquarelle sur papier  
36 cm x 28 cm  
A 84 68 A 1

*After Man Ray*, 1984  
aquarelle sur papier  
36 cm x 28 cm  
A 84 69 A 1

**LEVY, Albert**

Paris, France 1864-197  
*Sans titre*, c. 1900  
cyanotype  
30 cm x 25,2 cm  
A 80 79 PH 1

**LEWITT, Sol**

Hartford, Conn. E.-U. 1928  
*Five Lithograph Projects  
with Variations*, n.d.  
10 lithographies 15/25  
71,3 cm x 71,1 cm (chacune)  
A 72 6 G 10

**LICHTENSTEIN, Roy**

New York, N.Y. 1923  
*Mirror no 8*, 1972  
sérigraphie 23/50  
113,5 cm x 134 cm  
A 72 17 G 1

*Brushstrokes*, 1969  
crayon feutre, crayon de couleur  
et huile sur papier  
53 cm x 207 cm (panneau A)  
53 cm x 154 cm (panneau B et C)  
A 80 113 D 3

**LIGHTBODY, Maya**

Lwow, Pologne 1931  
*Black Goddess*, 1964  
huile, émail et gesso sur masonite  
60,6 cm x 50,5 cm  
A 65 123 P 1

**LIND, Axel**

Danemark  
*La nuit tombe sur l'Atlantique*, 1954  
huile sur toile  
20 cm x 50 cm  
don de l'artiste  
D 75 34 P 1

**LINDSAY, Doreen**

London, Ontario 1934  
*Sans titre*, 1979  
(album «La nourriture»)  
photographie, aquarelle et eau-forte 9/16  
57 cm x 38 cm  
A 81 13 G 1

**LISSITZKY, El**

Polshchinok, Russie 1890-1941  
Moscou, U.R.S.S.  
*Proun VI*, 1923  
lithographie  
60 cm x 43,5 cm  
A 80 114 G 1

**LORCINI, Gino**

Plymouth, Angl. 1923  
*Beta VIII*, 1965  
bois, plexiglas, aluminium poli  
54,5 cm x 64,5 cm x 8,2 cm  
A 65 106 S 1

*Beta rouge IX*, 1966  
bois, plexiglas et aluminium poli 1/5  
91,2 cm x 68,5 cm x 7,6 cm  
A 66 47 S 1

**Structural Relief**, 1962

contre-plaque  
121,9 cm x 68,4 cm x 18,2 cm  
don de M. et Mme Henry E. Strub

**LUCAS, Kevin**

Kingsville, Ont. 1947  
*Summer 1972 no 1*, 1973  
sérigraphie 5/5  
66 cm x 50,9 cm  
A 74 28 G 1

**LUSSIER, Paul**

Waterloo, Qué. 1944  
*Paysage*, 1976  
lithographie et eau-forte 23/25  
53,1 cm x 75,3 cm  
A 80 31 G 1

**Rose-gris**, 1979

pastel sur papier  
58,5 cm x 41,2 cm  
A 80 32 PA 1

**La boîte en X**, 1981

(album «La boîte»)  
eau-forte, h.c. VII  
56,5 cm x 76 cm  
don de l'Université du Québec  
à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (6)

**196 PL 81**, 1981

techniques mixtes sur papier fait main  
77,5 cm x 103 cm  
A 83 37 D 1

**LYMAN, John**

Biddeford, Maine, É.-U. 1886-1967  
Barbades  
*Le Minaret 1*, 1955  
huile sur toile  
76,3 cm x 63,7 cm  
don de l'artiste  
D 64 24 P 1

**Sun bathing 1**, 1955

huile sur toile  
65 cm x 81 cm  
don de l'artiste  
D 64 25 P 1

**Nu au tapis cramoisi**, n.d.

huile sur bois  
45,7 cm x 38,1 cm  
A 71 116 P 1

**Castérie**, n.d.

huile sur masonite  
17,8 cm x 13,8 cm  
A 71 117 P 1

**Nude**, c. 1950

huile sur toile  
91 cm x 56 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 52 P 1

**Portrait de Mme Lyman**, n.d.

crayon sur papier  
22,7 cm x 31,7 cm  
A 77 65 D 1

À la disposition de Usted, n.d.  
huile sur panneau  
14,8 cm x 18,9 cm  
don du Dr Max Stern

**MACDONALD, Murray**  
Vancouver, C.-B. 1947  
*Sans titre*, 1981  
acier  
74,5 cm x 38 cm x 30,3 cm  
A 82 66 S 3

*Sans titre*, 1982  
aluminium  
91,3 cm x 54 cm x 40,5 cm  
A 82 67 S 1

**MAC DOUGALL, Don**  
New Westminster, C.-B. 1949  
*White Veil (Square Grid)*, 1973  
acrylique et latex sur toile  
235,8 cm x 237 cm  
don de Maurice Sauvé  
D 79 102 P 1

**MACKENZIE, Landon**  
Boston, Mass., E.-U. 1954  
*Lost River no 17*, 1982  
acrylique sur toile  
191,2 cm x 221 cm  
A 83 38 P 1

**MAGRINI, Alex**  
Pesaro, Italie 1951  
*Boîtes erratiques*, 1981  
(album «La boîte»)  
lithographie HC VII  
76,5 cm x 57 cm  
don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (7)

**MAILLOL, Aristide**  
*Jeune fille agenouillée*, 1900  
bronze (édition de 8)  
22,5 cm x 8,3 cm x 10,4 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 104 S 1

**MALEVITCH, Kazimir**  
Kiev, Russie 1878-1935 Leningrad  
*Sieg Uber die Sonne*, 1973  
15 sérigraphies 10/100  
42 cm x 29,5 cm (chacune)  
A 78 52 G 15

*Croix suprématiste*, 1920, 1920-73  
gravure sur bois  
29,8 cm x 23,8 cm  
A 80 47 G 1

**MALTAIS, Marcelle**  
Chicoutimi, Qué. 1933  
*Kaminia*, 1963  
huile sur toile  
139,9 cm x 200,2 cm  
A 65 102 P 1

*Sans titre*, 1960  
huile sur toile  
55,6 cm x 76,1 cm  
don du Dr Gérard Baillargeon et de  
Mme C. M. Baillargeon  
D 73 28 P 1

*Sans titre*, 1956  
huile sur carton  
18 cm x 23,6 cm  
A 77 50 P 1

**MANE-KATZ**  
Krementchoug, Russ. 1894-1962 Tel-Aviv, Israël  
*Still life*, c. 1957  
huile sur toile  
146,5 cm x 114 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 42 P 1

**MANESSIER, Alfred**  
Saint-Ouen, France 1911  
*Procès de Burgos I*, n.d.  
lithographie 35/85  
77,5 cm x 119,3 cm  
A 75 31 G 1

*Procès de Burgos II*, n.d.  
lithographie 73/85  
78,5 cm x 119,5 cm  
A 75 32 G 1

**MANNISTE, Andres**  
Sault-Sainte-Marie, Ont. 1951  
*Bruce*, 1978  
acrylique sur toile  
103 cm x 153 cm  
A 79 116 P 1

**MANNONI, Gérard**  
Bastia, Corse 1928  
*Sans titre*, 1965  
acier cortène  
307,2 cm x 106,6 cm x 121,9 cm  
A 65 177 S 1

**MAPPLETHORPE, Robert**  
E.-U. 1946  
*Autoportrait*, 1983  
épreuve sur papier aux sels d'argent 5/10  
50,2 cm x 40,2 cm  
A 84 70 PH 1

**MARINETTI, Filippo Tommaso**  
Alexandrie, Egypte 1876-1944 Milan  
*Luce*, 1922-23  
collage  
31 cm x 21 cm  
A 81 56 C 1

**MARION, Gilbert**  
Montréal, Québec 1933  
*La métamorphose*, 1960  
linogravure  
50,5 cm x 53,3 cm  
A 77 66 G 1

*L'été*, 1960  
gravure sur bois 2/25  
34 cm x 10,2 cm  
A 77 67 G 1

**MARKLE, Robert**  
Hamilton, Ontario 1936  
*Sans titre*, 1974  
(album «The Artists Jazz Band»)  
lithographie 6/100  
61 cm x 61 cm  
A 74 37 G 9 (6)

**MAROIS, Lauréat**  
Saint-Ephrem de Beauce, Qué. 1949  
*Espace d'âge*, 1978  
sérigraphie et crayon XVLLL/XXV  
73,5 cm x 58,6 cm  
A 80 33 G 1

*Ombre et lumière*, 1979  
sérigraphie XVL/XXV  
88,9 cm x 58,7 cm  
A 80 34 G 1

**MAROK, Jack**  
Nanaïmo, C.-B. 1930  
*Sylphe II*, 1965  
monotype  
41,2 cm x 55,9 cm  
A 65 157 G 1

**MARSHALORE**  
États-Unis 1946  
*Dutch Light-Textual Actions*, 1981  
vidéogramme couleur, son  
22 min., U-Matic (cassette 3/4")  
Produit par Western Front Video

**MARTIN, Richard**  
Montréal, Québec 1946  
*Métamorphoses*, 1973  
vidéogramme noir et blanc  
28 min., U-Matic (cassette 3/4")  
Produit par le Vidéographe

**MARTIN, Ron**  
London, Ontario 1943  
*The Forgotten Gesture #6*, 1976  
acrylique sur toile  
213,3 cm x 167,6 cm

**MARTINEZ, Luichy**  
San Pedro de Marcoris, Rép. dom. 1928  
*Sans titre*, 1966  
orme  
153,1 cm x 47 cm x 43,5 cm  
A 66 74 S 1

*Sans titre*, 1966  
bois  
610 cm x 1,036 cm x 640 cm  
A 66 92 S 1

**MASSEY, John**  
Toronto, Ontario 1950  
*I Smell the Blood of an Englishman/Ship at Sea*,  
(Part 1)  
épreuves sur papier aux sels d'argent 2/3  
68,6 cm x 34,6 cm  
A 81 36 PH 2 (2)

**MASUROVSKY, Gregory**  
New York, E.-U. 1929  
*Litanie d'eau*, n.d.  
10 pointes-sèches 66/75 et poèmes  
de Michel Butor  
30,5 cm x 39,5 cm  
A 65 61 E 10

**MATHIEU, André**  
Québec  
*Eolienne*  
bois divers  
188 cm x 86 cm x 122 cm  
A 78 40 S 1

**MATHIEU, Georges**  
Boulogne-sur-mer, France 1921  
*Motif oriental*, 1963  
encre sur papier  
78 cm x 57,4 cm  
don du Dr et de Mme Max Stern  
D 64 23 D 1

*Hommage à Jacques Cartier*, 1962  
huile sur toile  
97 cm x 195,2 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 47 P 1

**MATISSE, Henri**  
Le Cateau Cambrésis, France 1869-1954 Nice  
*Autoportrait*, 1950  
lithographie 15/25  
52,8 cm x 38 cm  
A 74 44 G 1

*Portrait au visage rose et bleu*, 1936-37  
huile sur toile  
41 cm x 32,5 cm  
A 76 2 P 1

**MAURI, Fabio**  
Rome, Italie  
*News From Europe Part 1/News From Europe*  
*Part 2: Vegetables*, 1978  
vidéogramme couleur, son  
24 min., U-Matic (3/4")  
produit par Western Front Video

**MC ADAM, Gérald**  
Oshawa, Ontario 1941  
*Sans titre*, 1973-74  
(album «The Artists Jazz Band»)  
sérigraphie 6/100  
61 cm x 61 cm  
A 74 37 G 9 (7)

**McCALL, Ann**  
Toronto, Ontario 1941  
*Sans titre*, 1979  
encre et solvant sur papier  
57,4 cm x 76,5 cm  
A 79 131 D 1

**McCRACKEN, John**  
Berkeley, Cal. 1934  
*Black Plank*, 1965-68  
plexiglas noir  
244 cm x 56,5 cm x 8 cm  
don de Mme J. M. Scott  
D 78 109 S 1

**McEWEN, Jean**  
Montréal, Québec 1923  
*A mauve ouvert*, 1963  
huile sur toile  
127 cm x 127 cm  
A 65 24 P 1

*Le pain quotidien*, 1965  
7 dessins à l'encre  
poèmes de Michel Beaulieu, no. 16  
28 cm x 22 cm  
A 66 27 E 7

**McEWEN, Jean**

*Nuit à ma jolie*, 1967  
émulsion polymère sur toile  
116,6 cm x 132 cm  
A 67 37 P 1

*Port donnant*, 1952  
huile sur toile  
89 cm x 128 cm  
A 71 118 P 1

*Laque d'un pays rouge*, 1972  
huile sur toile  
172,8 cm x 198,9 cm  
A 72 3 P 1

*Jardin de givre*, 1955  
huile sur toile  
209,5 cm x 138 cm  
A 73 19 P 1

*Sans titre*, 1955  
encre  
186,5 cm x 122 cm  
don du Dr et de Mme G. Baillargeon  
D 73 27 D 1

*Les îles réunies*, 1975  
sérigraphies et poèmes 6/30  
52,6 cm x 34,5 cm  
A 75 25 E 1

*Fenêtre dans le rouge*, 1962  
huile sur toile  
190 cm x 292 cm  
A 78 31 P 1

*Les champs colorés no. 11*, 1981  
huile sur toile  
182,8 cm x 467 cm  
A 83 39 P 1

**McKENNA, Bob-Kevin**

Québec  
*Ode to the Structures of their Achievements*, 1982  
(album «Corridart 1976 »)  
sérigraphie 6/85  
50,5 cm x 65,5 cm  
A 82 28 E (2)

**McLAREN, Norman**

Stirling, G.-B. 1914  
*Flight*, 1968  
sérigraphie 4/100  
66 cm x 50,7 cm  
A 68 32 G 1

*Triptyque*, 1968  
sérigraphie 4/100  
65,8 cm x 50,8 cm  
A 68 33 G 1

*Pas de deux*, 1974  
2 sérigraphies  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 79 7 G 2

*Having a Hard Look*, 1944  
encre de Chine sur papier  
24,2 cm x 20,4 cm  
A 79 132 D 1

*1 + 1 no 1*, 1972  
sérigraphie 34/100  
1 texte de Jean Robert Colombo  
35,5 cm x 28 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 84 1 E 2

**MELOCHE, Suzanne**

Ottawa, Ontario 1926  
*Le pont Mirabeau*, 1962  
huile sur toile  
92,5 cm x 105,7 cm  
A 76 7 P 1

**MÉNARD, Normand**

Québec 1953  
*Le printemps*, 1977  
huile sur toile  
215 cm x 122 cm  
A 78 32 P 1

**MENSES, Jan**

Rotterdam, Holl. 1933  
*Série Klippothe no. 55*, 1964  
détrempe sur papier  
48 cm x 62,5 cm  
A 66 9 P 1

*Série Kaddish no. 30*, 1965  
huile sur masonite  
61,4 cm x 81,5 cm  
A 66 49 P 1

**MERCIER, Paul C.**

Bouscat, France 1930  
*La Japonaise*, 1952-76  
bronze  
70 cm x 15 cm x 15 cm  
A 78 41 S 1

*Synthèse*, 1976  
sérigraphie 13/36  
67 cm x 77,8 cm  
don de l'artiste  
D 78 125 G 1

*Incropie en ton de gris*, 1976  
sérigraphie 13/34  
67 cm x 77,8 cm  
don de l'artiste  
D 78 126 G 1

*Harmonie sociale*, 1976  
sérigraphie 13/35  
67 cm x 77,8 cm  
don de l'artiste  
D 78 127 G 1

*Symphonie structurale*, 1976  
sérigraphie 13/25  
77,8 cm x 67 cm  
don de l'artiste  
D 78 128 G 1

**MEROLA, Mario**

Montréal, Québec 1931  
*Composition murale*, 1964  
acrylique sur bois en relief  
99 cm x 137,2 cm  
don de l'artiste  
D 65 38 MD 1

*Vibrato turquoise*, 1974  
polymer sur tilleul  
122 cm x 122 cm  
A 76 55 MD 1

*Sans titre*, 1959  
crayon sur papier  
58 cm x 40 cm  
A 78 53 D 1

*Sans titre*, 1959  
crayon sur papier  
58 cm x 40 cm  
A 78 54 D 1

*Modulation verticale jaune*, 1978  
bois de tilleul à l'acrylique  
546 cm x 5 cm x 10 cm  
A 79 39 S 1

*Maquette pour l'exposition universelle de Bruxelles*, 1957  
bois, carton et gouache  
46,7 cm x 69,2 cm  
don de l'artiste  
D 79 109 MA 1

**MERRETT, Brian**

Saint-Jean, N.-B. 1945  
*Stade olympique, Montréal*, 1978  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
50,7 cm x 40,5 cm  
A 79 90 PH 1

*Rue Pierce, Montréal*, 1974  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1980  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 155 PH 1

**MERZ, Mario**

Milan, Italie 1925  
*Tavolo*, 1978  
table à structure métallique, verre, pierre  
A 83 96 S

*Macerata*, 1974  
4 lithographies 74/125  
70 cm x 90 cm (chacune)  
A 84 51 G 4

**MESSAGIER, Jean**

Paris, France 1920  
*La cathédrale*, 1960  
lithographie e.a.  
63 cm x 90 cm  
A 78 60 G 1

**MICHALS, Duane**

McKeesport, Penn., E.-U. 1932  
*A Man Dreaming in the City*, 1969  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
20,5 cm x 25,3 cm  
A 80 48 PH 1

**MICHAUX, Henri**

Namur, Belgique 1899-1984 Paris  
*Meidosems*, 1948  
12 lithographies et 1 texte 176/250  
25,6 cm x 20,4 cm  
A 65 62 E 12

*Sans titre*, c. 1965  
lithographie 1/40  
45,2 cm x 32,2 cm  
A 75 13 G 1

*Sans titre*, 1969  
encre de Chine sur papier  
52,5 cm x 75 cm  
A 79 98 P 1

**MIHALCEAN, Gilles**

Montréal, Québec 1946  
*Cancer*, 1969  
bois laminé peint  
110,4 cm x 184,5 cm x 121 cm  
A 69 22 S 1

*Le voyage*, 1979  
béton, bois de pin, plâtre  
81,2 cm x 335,2 cm x 106,7 cm  
A 80 17 S 13

**MILL, Richard**

Québec, Québec 1949  
*M II-84*, 1977  
acrylique sur toile  
226,5 cm x 226,5 cm (chaque élément)  
A 78 131 P 2

*Pavoisé*, 1975  
acrylique sur papier  
72,4 cm x 106,7 cm  
A 80 97 D 1

**MILLER, David**

Ohio, E.-U. 1949  
*Façade nord, entrepôt, port de Montréal*, 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
20 cm x 25 cm  
A 79 172 PH 1

**MILLETTE, Claude**

Canada  
*Suite stellaire*, 1979  
bois brûlé  
243,9 cm x 152,4 cm x 121,9 cm  
A 80 18 S 1

**MILNE, David**

Paisley Ontario, 1882-1953  
*John Brown's Farm*, 1928  
huile sur toile  
31 cm x 41 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 105 P 1

**MIRKO**

Udine, Italie 1910  
*Ritratto*, n.d.  
dessin à la cire  
58,4 cm x 44,5 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 46 D 1

**MIRO, Joan**

Catalogue, Espagne 1893-1983  
*Oiseau rouge*, c. 1964  
lithographie 40/300  
46 cm x 62 cm  
A 67 93 G 1

*Personnage à l'oeil vert*, c. 1964  
lithographie 66/200  
48,8 cm x 65,4 cm  
A 67 94 G 1

*Fillette dans le bois*, 1958  
lithographie 65/100  
65,5 cm x 50 cm  
A 79 100 G 1

*Sans titre*, n.d.  
lithographie 48/100  
76 cm x 56,5 cm  
don du Ministre de la culture de la Catalogne  
D 82 46 G 1

**MODEL, Lisette**

Vienne, Autriche 1906-1984 É.-U.  
*Little Man, Lower East Side, N.Y.C.*, n.d.  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1977 27/75  
48,5 cm x 38,5 m  
A 79 186 PH 1

**MOHOLY-NAGY, Laszlo**

Bacbarsod, Hong. 1895-1946  
Chicago, É.-U.  
*Sans titre*, 1922  
gravure sur bois  
22,5 cm x 17,5 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 81 52 G 1

*Sans titre*, 1922-26

10 photographes 26/50  
tirage de 1973  
66 cm x 51,4 cm x 3,6 cm  
A 81 57 PH 10

*Sans titre*, 1920-39

12 épreuves noir et blanc 44/50  
tirage de 1973  
66,3 cm x 51,5 cm  
A 81 58 PH 12

*Sans titre*, 1925-27

10 photomontages 43/50  
tirage de 1973  
66,2 cm x 51,7 cm x 3,7 cm  
A 81 59 PH 10

**MOHR, Manfred**

Pforzheim, All. 1938  
*Art ex machina*, 1972  
(album «Art ex machina»)  
sérigraphie à l'ordinateur 8/200  
50,7 cm x 38 cm  
A 72 15 E 6 (4)

*White Noise*, 1972

encre de Chine sur papier monté sur châssis  
laminé  
100 cm x 132 cm  
A 76 34 D 1

*Theoretical Space Projection*, 1973

(album «Collection SDL»)  
sérigraphie e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (4)

*Scratch Code*, 1970-75

8 sérigraphies et 1 texte de Gustav Hain  
40 cm x 40 cm  
A 78 149 E 8

*P-244-G*, 1978-79

acrylique sur toile  
85,7 cm x 85,7 cm (chaque élément)  
A 80 49 P 4

*1 + 1 no. 2*, 1972

sérigraphie 61/100 et texte de Jochen Gerz  
35,5 cm x 28 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 84 2 E 2

**MOISAN, Gatién**

Saint-Raymond, Québec 1939  
*Recueillement*, 1977  
aquarelle et mine de plomb  
51 cm x 75 cm  
A 78 55 D 1

*Diptyque*, 1978

acrylique sur toile  
50,2 cm x 131 cm  
A 79 117 P 2

**MOLINARI, Guido**

Montréal, Québec 1933  
*Mutation quadri-violet*, 1966  
acrylique sur toile  
172,7 cm x 105,6 cm  
A 66 21 P 1

*Configuration no. 7*, 1967

plexiglas  
183,5 cm x 40,6 cm x 40,6 cm  
(chaque élément)  
A 67 35 S 4

*Parallèle rouge noir*, 1967

sérigraphie H.C 2/5  
65,9 cm x 50,8 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 20 G 1

*Structure*, 1970

acrylique sur toile  
229,2 cm x 199 cm  
A 70 1 P 1

*Jaune*, 1963

acrylique sur toile  
127 cm x 152,5 cm  
don de Roland Dumais  
D 70 11 P 1

*Noir/blanc* 1956, 1956-57

11 sérigraphies 8/90 (10) et 7/90 (1)  
68,5 cm x 84 cm  
A 71 6 G 12

*Octalité*, 1964

acrylique sur toile  
109,5 cm x 81,5 cm  
A 71 119 P 1

*Bi-ocre*, 1965

sérigraphie 61/70  
121,8 cm x 72,9 cm  
A 79 73 G 1

*Bi-bleu*, 1965

sérigraphie 14/50  
91,6 cm x 58,5 cm  
A 79 74 G 1

*Sans titre*, 1954

encre sur papier  
34,5 cm x 28 cm  
A 79 133 D 1

*Quantificateur 17*, 1979

acrylique sur toile  
297 cm x 243,5 cm  
A 83 41 P 1

*Rectangles rouges*, 1961

huile sur toile  
101,8 cm x 86,3 cm  
A 83 40 P 1

**MONAT, Pierre**

Montréal, Québec 1948  
*Sans titre*, 1978  
crayon feutre sur papier  
54,8 cm x 91,5 cm  
A 78 56 D 1

**MONGEAU, Jean-Guy**

Montréal, Québec 1931  
*Synergie*, 1962  
émail sur masonite  
116 cm x 146,6 cm  
A 66 10 P 1

**MONGRAIN, Claude**

Shawinigan, Qué. 1948  
*Construction: gisant*, 1979  
béton armé blanc  
218 cm x 238 cm x 64 cm  
A 80 19 S 11

**MONTPETIT, André**

Montréal, Québec 1943  
*Pleure pas, Arthur*, 1966  
sérigraphie H.C. 1  
65 cm x 50 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 21 G 1

*Tiens, une fuite*, 1966

sérigraphie H.C. 1  
65,2 cm x 50,7 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 22 G 1

*Le témoin*, 1975

sérigraphie 6/100  
66,2 cm x 50,7 cm  
A 78 61 G 1

*Sex Machine — série E-16*, 1970

acrylique sur toile  
203,4 cm x 162,8 cm  
A 70 2 P 1

*L'homme volant*, 1971

(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
sérigraphie 28/50  
75,5 cm x 55,6 cm  
don des Presses de l'Université  
du Québec à Montréal  
D 73 1 G 13 (9)

*Epithafe aux trivisculs*, 1981

(album «Corridart 1976-»)  
sérigraphie 6/85  
65,8 cm x 50,6 cm  
A 82 28 E 12 (9)

**MOORE, David**

Irlande 1943  
*Lassithi*, 1983  
sculpture installation, matériaux divers  
30,5 cm x 9 m x 10 m  
A 84 29 I 60

**MOORE, Henry**

Castletford, Angl. 1898  
*Hommage à Rodin*, 1967  
(album «Hommage à Rodin»)  
lithographie 51/120  
65,2 cm x 50,2 cm  
A 67 7 G 5 (4)

*Three Sculptures Motives*, 1970

eau-forte, e.a. VI/X  
29,5 cm x 19,2 cm  
A 76 37 G 1

*Upright Motive No. 5*, 1955-56

bronze 4/7  
214 cm (hauteur)  
don du Dr Max Stern  
D 81 38 S 1

*Reclining Figure*, 1957

bronze (édition de 9)  
10 cm x 21,5 cm x 9 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 106 S 1

*Small Head*, 1953

bronze  
7,3 cm x 5 cm x 5,2 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 107 S 1

**MORIN, Lucien**

Montréal, Québec 1918  
*Sans titre*, n.d.  
huile sur toile  
30 cm x 40 cm  
A 71 120 P 1

*Mandragore*, 1961

huile sur carton  
55,9 cm x 71,5 cm  
A 80 10 P 1

**MORRICE, James Wilson**

Montréal, Québec 1865-1924 Tunis, Tunisie  
*Study of a Nude*, 1910-24  
huile sur toile  
80,8 cm x 53,9 cm  
A 77 2 P 1

*Paris Canal*, n.d.

huile sur bois  
12 cm x 15,3 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 108 P 1

**MORRIS, Michael**

Saltdean, Angl. 1942  
*Motown*, 1968  
sérigraphie 4/75  
65,8 cm x 50,8 cm  
A 68 34 G 1

*Palomar*, 1968

sérigraphie 4/75  
66 cm x 50,8 cm  
A 68 35 G 1

*Screen Test*, 1967

(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
38,2 cm x 50,9 cm  
don de l'Université Simon Fraser, Vancouver  
D 68 55 G 13 (8)

**MORTON, Sylvia**

*Abstract*, 1964  
monotype  
34,6 cm x 26,2 cm  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 7 G 1

**MOTHERWELL, Robert**

Aberdeen, Wash., É.-U. 1915  
*Sans titre no. 5*, 1971  
sérigraphie 75/150  
104 cm x 71 cm  
A 73 20 G 1

*Africa 6*, 1970

sérigraphie 130/150  
80 cm x 59,7 cm  
A 73 21 G 1

- MOUSSEAU, Jean-Paul**  
Montréal, Québec 1927  
*Couleur vapeur*, 1956  
sérigraphie 14/50  
51 cm x 36 cm  
A 65 53 G 10 (8)
- Composition lumineuse*, 1961  
fibre de verre, néons et rhéostat sur bois  
164,5 cm x 76,2 cm x 24,3 cm  
A 65 54 MD 2
- Tellu modulation contraire*, 1963  
pastel à l'huile sur papier  
56 cm x 76,5 cm  
A 71 121 PA 1
- Tellu modulations hydro*, 1962  
pastel à l'huile sur papier  
56 cm x 76,7 cm  
A 71 122 PA 1
- Sans titre*, 1946  
encre sur papier  
9,6 cm x 14,8 cm  
A 71 123 D 1
- Bataille moyennageuse*, 1948  
gouache sur carton  
70,7 cm x 110 cm  
A 72 13 GO 1
- Tableau circulaire no. 26*, 1964  
acrylique sur bois  
122 cm (diam.)  
A 74 23 P 1
- Modulation espace bleu*, 1963  
acrylique sur bois  
203,2 cm x 91,3 cm  
A 75 8 P 1
- Crucifixion*, 1954  
gouache sur papier  
70,2 cm x 49,7 cm  
A 76 5 GO 1
- Sans titre*, n.d.  
fusain sur papier collé sur carton  
19,2 cm x 23,1 cm  
A 79 75 D 1
- MULLER, Émile**  
Suisse 1934  
*Sans titre*, 1964  
lithographie e.a.  
53,5 cm x 32,5 cm  
A 65 159 G 1
- MUMPRECHT, Rudolph**  
Berne, Suisse 1918  
*Ovale*, 1960  
eau-forte, épreuve unique  
38 cm x 57 cm  
A 65 160 G 1
- MURPHY, Serge**  
Montréal, Québec 1953  
*Paysage*, 1981  
matériaux divers  
62 cm x 188 cm  
A 82 36 MD 3
- MUSIC, Antonio**  
Gorizia, Italie 1910  
*Paysage grivé*, 1961  
eau-forte 48/100  
A 64 50 G 1
- MUYBRIDGE, Eadweard**  
Kingston-Upon-Thames, Angl. 1830-1904  
*Animal Locomotion*, 1887  
phototypies, planche no 607  
20 cm x 37 cm  
A 77 61 PH 1
- Animal Locomotion*, 1887  
phototypies, planche no 616  
48,5 cm x 61,2 cm  
A 77 62 PH 1
- Animal Locomotion*, 1887  
phototypies, planche no 576  
34 cm x 49,5 cm  
A 77 63 PH 1
- NADEAU, Marc-Antoine**  
Montréal, Québec 1943  
*Polo aquatique*, 1973  
eau-forte 21/40  
76,2 cm x 56,5 cm  
A 78 62 G 1
- Quand tu penses qu'y en a pu,  
y en a encore*, 1978  
eau-forte 3/40  
56,5 cm x 76,2 cm  
A 78 63 G 1
- La solitude du longue distance  
skieur de fond*, 1977  
eau-forte 18/60  
67,5 cm x 75,5 cm  
A 78 64 G 1
- On déménage*, 1977  
eau-forte 25/75  
75,2 cm x 105 cm  
A 78 65 G 1
- Avec le montant pis l'nordet*, 1975  
eau-forte 33/40  
38 cm x 56 cm  
A 78 66 G 1
- Porto?*, 1977  
eau-forte 37/40  
38 cm x 58,6 cm  
A 78 67 G 1
- NAKAJIMA, Ko**  
Japon  
*Mandala*, 1982  
vidéogramme couleur, son  
20min., U-Matic (¾")  
produit par Western Front Video  
A 84 34 VID 1
- NAKAMURA, Kazuo**  
Vancouver, C.-B. 1926  
*Sans titre*, 1959  
huile sur toile  
104,1 cm x 84 cm  
don de Trevor Peck  
D 70 7 P 1
- NAKE, Frieder**  
*Art ex machina*, 1972  
(album «Art ex machina»)  
sérigraphie à l'ordinateur 8/200  
50,7 cm x 38 cm  
A 72 15 E 6 (5)
- NEES, Georg**  
Nuremberg, All. 1926  
*Art ex machina*, 1972  
(album «Art ex machina»)  
sérigraphie à l'ordinateur 8/200  
38 cm x 50,7 cm  
A 72 15 E 6 (6)
- Crescendo-Decrescendo*, 1973  
(album «Collecton SDL»)  
sérigraphie e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (5)
- NEGRI, Mario**  
Tirano, Italie 1916  
*Figura di Donna in Piedi*, 1952  
bronze 3/3  
92,5 cm x 23 cm x 21,5 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 43 S 1
- NEVELSON, Louise**  
Kiev, Russie 1900  
*Tropical Leaves*, 1972  
collage 117/150  
75,8 cm x 62,7 cm  
A 74 31 C 1
- Night Blossom*, 1973  
assemblage en bois, multiple, 91/100  
33,2 cm x 29,5 cm x 5,8 cm  
A 76 35 S 1
- NEWMAN, Arnold**  
New York, E.-U. 1918  
*Marcel Duchamp*, 1966  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
35,5 cm x 27,6 cm  
A 79 187 PH 1
- NICHOLS, Jack**  
Montréal, Québec 1921  
*Circus Person*, 1957  
lithographie b.a.t.  
65,3 cm x 50 cm  
don de la Collection Douglas M. Duncan  
D 74 16 G 1
- Young Man*, 1953  
encre  
55,9 cm x 43,4 cm  
don de la Collection Douglas M. Duncan  
D 74 17 D 1
- NILSSON, Lennart**  
Suède 1922  
*L'homme et la mer*, 1975  
don de l'artiste  
D 75 54 PH 2
- NIVERVILLE, Louis de**  
Angleterre 1933  
*Funk*, 1973  
huile sur toile  
183,2 cm x 183,2 cm  
A 74 24 P 1
- NOËL, Jean**  
Montréal, Québec 1940  
*Trimodulaire orangé et violet*, 1967  
plexiglas (3 modules)  
45,3 cm x 45,3 cm 29,7 cm (chacun)  
A 67 43 S 3
- ZZZT*, 1969  
vinyl gonflé  
365,8 cm x 50,9 cm  
A 70 3 S 1
- Faaf*, 1971  
geste photographique de 24 diapositives (35 mm)  
copie no 6  
A 73 7 PH 24
- Pantalons rouges*, 1971  
geste photographique de 24 diapositives (35 mm)  
copie no 1  
A 73 8 PH 24
- Sans titre*, 1981  
(album «Corridart 1976-»)  
sérigraphie 6/85  
50,5 cm x 65,5 cm  
A 82 28 E 12 (4)
- NOLAND, Kenneth**  
Askeville, C. du N., E.-U. 1924  
*Sans titre*, 1928  
sérigraphie sur toile 64/150  
42,8 cm x 120,8 cm  
A 73 10 G 1
- Tipperary Blue*, 1971  
acrylique sur toile  
250 cm x 96 cm  
A 81 37 P 1
- NOLTE, Gunter**  
Goettingen, All. 1938  
*Sans titre noir*, 1968  
fibre de verre, résine polyester et acier  
264,3 cm x 120,5 cm x 120,5 cm  
A 69 23 S 2
- Gestures*, 1975  
(album «Workshop»)  
sérigraphie et crayon 5/35  
50,8 cm x 66,5 cm  
A 78 76 G 12 (8)
- Foldunder (une fois)*, 1978  
béton armé  
167 cm x 252 cm x 6 cm  
don de l'artiste  
D 78 113 S 1
- Sans titre*, 1978  
encre sur papier  
153 cm x 110 cm  
A 78 138 D 1
- Sans titre*, 1978  
encre sur papier  
153 cm x 110 cm  
A 78 139 D 1
- Sans titre*, 1978  
encre sur papier  
153 cm x 110 cm  
A 78 140 D 1
- NOORDHOEK, Harry**  
Moers, All. 1909  
*Sans titre*, n.d.  
aluminium fondu  
138,5 cm x 93,5 cm 85 cm  
don de l'artiste  
D 74 4 S 1

**NOTKIN, Richard**

Montréal, Québec 1927  
*The Diary of Lewis Garden*, 1982  
6 épreuves couleur sur papier glacé 1/30  
40,7 cm x 50,9 cm (chaque photo)  
A 82 68 PH 6

**NOTMAN, William**

Glasgow, Ecosse 1826  
*Montreal from the Mountain*, c. 1880  
photographie, épreuve contemporaine  
16,9 cm x 23,1 cm  
A 80 50 PH 1

**OLDENBURG, Claes**

Stockholm, Suède 1929  
*The Letter Q as Beach House with Sailboat*, 1972  
lithographie 13/100  
99 cm x 75 cm  
don de la Galerie B  
D 73 24 G 1

**OLITSKI, Jules**

Gomel, Russie 1922  
*Radical Love*, 1972  
acrylique sur toile  
183 cm x 292 cm  
A 77 55 P 1

**OLSON, Eric**

Suède 1909  
*Optochromi P 2*, 1964  
verres polarisés  
32,4 cm x 20 cm x 9,3 cm  
A 67 28 S 1

**ONLEY, Toni**

Ile du Man, Angleterre  
*Tri Block*  
eau-forte e.a.  
55,5 cm x 40,2 cm  
A 65 56 G 1

*Landscape*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
38 cm x 50,8 cm  
don de l'Université Simon Fraser, Vancouver  
D 68 55 G 13 (9)

*Silent One*, 1967  
aquarelle sur papier collé sur carton  
27,5 cm x 33 cm  
don de Guy Joussemet  
D 82 23 A 1

**OPPENHEIM, Dennis**

Mason City, Wash., E.-U. 1938  
*Two Stage Transfer Drawing*, 1971  
photographies, dessins, textes  
76 cm x 111,7 cm  
don de la Galerie B  
D 75 55 D 2  
*A Sound Enclosed Land Area, Milano, Italy*, 1969  
bande sonore et plan de ville  
21,7 cm x 21,7 cm x 2,5 cm (emboîtement)  
don de Roger Bellemare  
D 84 27 MD 2

**OTANI, Fumio**

Tokio, Japon 1929  
*Porte du soleil*, 1966  
orme  
78,1 cm x 52,7 cm x 22,5 cm  
A 66 72 S 1  
*Sans titre*, 1966  
bois  
152,4 cm x 122 cm x 640 cm  
A 66 91 S 1

**OTIS, Serge**

Matane, Québec 1938  
*Fleur 9*, 1968  
métal soudé peint  
114,3 cm x 127 cm x 114,3 cm  
A 71 2 S 1

*La famille*, 1975  
acrylique sur toile (série de 11 tableaux)  
74,5 cm x 90 cm (chacun)  
A 79 118 P 11

**ODUDOT, Roland**

Paris, France 1897  
*Jeune fille à la couronne de fleurs*, 1965  
huile sur toile  
73,5 cm x 60,3 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 50 P 1

**OZENFANT, Amédée**

Saint-Quentin, France 1886  
*Maternité*, 1941  
mine de plomb sur papier  
52 cm x 40 cm  
don de Irène Legendre  
D 79 6 D 1

**PACHTER, Charles**

Toronto, Ontario 1942  
*The Circle Game*, 1964  
8 lithographies 6/15  
48,2 cm x 38,2 cm  
A 65 161 E 8

**PALUMBO, Jacques**

Philippville, Algérie 1939  
*Sans titre*, 1972  
2 gravures à l'ordinateur  
50,2 cm x 61 cm  
don de l'artiste  
D 73 2 G 2

*Signes ouverts*, 1974  
6 sérigraphies e.a. III/X  
66,1 cm x 51,1 cm  
don de l'artiste  
D 75 29 G 6

*BSO 79AA51*, 1975  
9 aquarelles sur papier Arches  
52 cm x 54,8 cm (chacune)  
A 78 33 A 9

**PAN, Marta**

Budapest, Hongrie 1923  
*La grande branche*, 1960  
bronze poli et acier peint  
89,8 cm x 147,8 cm x 57 cm  
A 64 8 S 2

*Sculpture flottante*, n.d.  
plexiglas (6 éléments)  
don de l'artiste  
D 74 5 S 6

**PANE, Gina**

Biarritz, France  
*L'azione sentimentale*, 1973  
16 épreuves sur papier aux sels d'argent,  
texte sérigraphié  
31,7 cm x 21,9 cm  
don de Roger Bellemare  
D 84 26 PH 17

**PAOLINI, Giulio**

Gènes, Italie 1940  
*L'origine della pittura*, 1983  
châssis en bois, toiles montées sur châssis,  
moulage en plâtre sur base en bois peint,  
peinture phosphorescente  
240 cm x 390 cm x 100 cm  
A 83 97 S 7

**PAQUIN, Roger**

Deschambault, Qué. 1941  
*Canyon bleu*, cr. 24-ni. 28, 1969  
acier chromé et nickelé et émail  
60,8 cm x 96 cm x (19-14-15,5 cm)  
A 69 18 S 3

**PARÉ, Anne**

Québec, Québec 1938  
*Sentinelles*, 1962  
toile et papier collés sur contreplaqué  
60 cm x 57,4 cm  
A 65 84 C 1

*Sans titre*, 1965  
toile et papier collés sur contreplaqué  
106,6 cm x 132,2 cm  
A 65 162 C 1

**PARENT, Mimi**

Outremont, Québec 1924  
*Le tour du Saguenay*, 1945  
huile sur toile  
36 cm x 46,1 cm  
A 80 11 P 1

**PARISI, Michele**

Cangliano, Italie 1949  
*Ma i dinosauri dove sono andati a finire?*, 1982-83  
installation en verre et bronze  
2,55 m x 6,95 m  
A 82 69 S 11

**PARTRIDGE, David**

Akron, Ohio, E.-U., 1919  
*Medieval Configuration*, 1963  
bois et clous en relief  
182,5 cm x 28,1 cm x 9 cm  
A 65 58 MD 1

**PASMORE, Victor**

Chelsam, Ang. 1908  
*Brown Development (Peat)*, 1966  
huile et émail sur masonite  
152,5 cm x 152,5 cm  
A 68 47 P 1

**PELLAN, Alfred**

Québec, Québec 1906  
*Trois yeux*, 1944  
fusain sur papier  
61 cm x 48,4 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 7 D 1

*Éléments*, 1968

sérigraphie 4/100  
65,8 cm x 50,7 cm  
A 68 36 G 1

*Chats et poissons*, 1968

sérigraphie 4/100  
66 cm x 51 cm  
A 68 37 G 1

*Quatre femmes*, 1943-1947

huile sur toile  
208,7 cm x 167,6 cm  
A 71 27 P 1

*Sous-terre*, 1938

huile sur toile  
33 cm x 55 cm  
A 71 124 P 1

*Ripolinade*, 1973

sérigraphie 91/100  
89 cm x 58,5 cm  
A 74 40 G 1

*Polychromée B*, 1972

sérigraphie 16/100  
87,7 cm x 56,6 cm  
A 75 10 G 1

*Polychromée M*, 1972

sérigraphie 15/100  
87,7 cm x 56,6 cm  
A 75 11 G 1

*Sans titre*, 1947

pochoir no 41353 17/75  
20,2 cm x 17,8 cm  
A 76 29 G 1

*Sans titre*, 1947

pochoir no 56607  
32,2 cm x 20,9 cm  
A 76 32 G 1

*Mascarade*, 1942

huile sur toile  
130,2 cm x 162,1 cm  
A 76 40 P 1

*Sioux*, 1975

sérigraphie 22/150  
111,5 cm x 81 cm  
A 76 52 G 1

*Sans titre*, 1938

huile sur toile  
22 cm x 33 cm  
A 77 7 P 1

*Après l'amour*, 1943

gouache et collage  
35,6 cm x 56 cm  
A 77 49 GO 1

*Les oeufs*, c. 1933

huile sur toile  
24,1 cm x 33 cm  
don de Irène Legendre  
D 79 1 P 1

**Question d'optique**, c. 1948

mine de plomb sur papier  
29,9 cm x 22,9 cm  
A 79 76 D 1

**Calme obscur**, 1943-1947

huile, silice et mâchefer sur toile  
marouflée sur contreplaqué  
208 cm x 168 cm  
A 81 19 P 1

**PELLERIN, Michel**

Montréal, Québec 1949  
*La rosée*, 1974  
photographie (cibachrome)  
51 cm x 61 cm  
A 74 62 PH 1

**PELLUS, Michel**

Montréal, Québec 1945  
*Flights of Fancy*, 1977  
lithographie MV/XV  
75,5 cm x 73,5 cm  
don de la Galerie Jourdan  
D 80 1 G 1

*Le cliché*, 1977

lithographie MV/XV  
75,5 cm x 73,5 cm  
don de la Galerie Jourdan  
D 80 2 G 1

*Caravan Keeper*, n.d.

huile sur toile  
49,8 cm x 75,3 cm  
A 80 3 P 1

**PENN, Irwing**

Plainfield, N.J., É.-U. 1917  
*Five Okapa, New Guinea*  
épreuve sur papier au platineum — palladium 27/35  
négatif de 1970, tirage de 1978  
63,3 cm x 56,1 cm  
A 80 115 PH 1

**PERI, Laszlo**

Budapest, Hongrie 1889  
*Sans titre*, 1922  
gravure sur linoleum  
16,3 cm x 22 cm  
A 81 60 G 1

**PETI, Gaston**

Shawinigan, Québec 1930  
*Livre peint no. 1*, 1965  
encres de couleur sur papier  
22,3 cm x 15,3 cm  
A 65 89 D 1

*Migrations*, 1978

10 lithographies et textes de Guy Robert 9/30  
65 cm x 50,5 cm  
A 78 146 E 10

**PEVSNER, Antoine**

Orel, Russie 1884  
*Sans titre*, n.d.  
sérigraphie 32/150  
29,3 cm x 22,2 cm  
A 77 48 G 1

**PHILLIPS, Helen**

Fresno, Cal., É.-U. 1913  
*Construction*, n.d.  
eau-forte polychrome 7/25  
84,2 cm x 61,1 cm  
A 66 80 G 1

*Saltimbanques*, n.d.

eau-forte e.a.  
68,5 cm x 45,2 cm  
A 66 81 G 1

**PICASSO, Pablo**

Malaga, Espagne 1881  
*Femme assise dans un fauteuil*, 1966  
aquatinte, eau-forte et pointe sèche 29/50  
47 cm x 31,7 cm  
A 77 52 G 1

*L'homme au chien*, 1914

aquatinte et eau-forte  
28 cm x 22 cm  
A 77 53 G 1

**PICHET, Roland**

Verdun, Québec 1936  
*Le signe de Lèda*, 1963  
eau-forte, épreuve d'artiste 2/5  
37,9 cm x 28,1 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 17 G 1

*Misty*, 1962

eau-forte 6/6  
50,2 cm x 32,5 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 18 G 1

*Terre de glace*, 1964

lithographie, épreuve d'artiste II/VII  
65,5 cm x 50 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 19 G 1

*Contrepoint*, 1963-64

eau-forte e.a. 5/5  
39,8 cm x 40 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 20 G 1

*Lueur d'enfer*, 1963-64

lithographie 11/12  
75,5 cm x 56,5 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 21 G 1

*L'eau et la pierre*, 1964

7 lithographies 2/50, 7 chants de Guy Robert  
53,4 cm x 36,1 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 48 E 14

*Les gorges du vent*, 1963

eau-forte 1/5 e.a.  
60,2 cm x 49,7 cm  
don de l'artiste  
D 65 2 G 2

*Hommage à Braque*, 1963-65

5 eaux-fortes  
76 cm x 56,2 cm  
A 65 124 G 5

*Apatride*, 1966

10 eaux-fortes  
27,3 cm x 34,1 cm  
A 66 28 E 10

*Ode au soleil*, 1966

huile sur toile  
121,9 cm x 121,9 cm  
A 66 77 P 1

*Apocalypse*, 1966

acrylique sur toile  
205 cm x 154,8 cm  
don de l'artiste  
D 78 8 P 1

*Opus 10*, 1968

sérigraphie 4/5  
53,3 cm x 77,5 cm  
A 71 8 G 1

*Sous-Jacences*, 1970

10 sérigraphies 3/30  
61,8 cm x 41 cm  
A 71 20 E 10

*Toundra I*, 1969-70

acrylique sur toile  
152 cm x 458 cm  
don de l'artiste  
D 71 26 P 1

*Variation sur un thème de neige*, 1971

acrylique sur toile  
76,5 cm x 101,5 cm  
A 72 24 P 1

*Silence de janvier*, 1971

(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
sérigraphie 28/50  
56,4 cm x 76,2 cm  
don des Presses de l'Université du Québec  
à Montréal  
D 73 1 G 13 (10)

**PLOTEK, Léopold**

Moscou, U.R.S.S. 1948  
*Flez und Auge*, 1975-76  
(album «Workshop»)  
sérigraphie 5/35  
50,8 cm x 66,5 cm  
A 78 76 G 12 (9)

*The Anvil and the Hawk*, 1978-79

crayon gras sur celluloid  
22,9 cm x 28 cm  
A 80 98 D 1

*Leporella Disguised*, 1979

crayon gras sur celluloid  
28 cm x 22,9 cm  
A 80 99 D 1

*Mnemosyne*, 1980

crayon gras sur celluloid  
28 cm x 22,9 cm  
A 80 100 D 1

*Song of the Shirt*, 1980

huile sur toile  
225,5 cm x 180 cm  
A 82 4 P 1

**POIRIER, Anne et Patrick**

Marseille, France 1942  
Nantes, France 1942  
*Le temple aux cent colonnes*, 1980  
construction en plâtre sur base de bois  
40 cm x 300 cm x 300 cm  
A 82 42 1 4

*Projet pour le temple aux cent colonnes*, 1980

encre sur papier  
203 cm x 91,5 cm  
A 84 23 D 1

**POIRIER, Conrad**

*Heat Wave: Little Girl with Broom*, 1944  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979 par Serge Clément  
35,5 cm x 27,9 cm  
don des Archives nationales du Québec  
D 79 112 PH 1

**POLIAKOFF, Serge**

Moscou, Russie 1900  
*Sans titre*  
lithographie  
44 cm x 28,3 cm  
A 64 31 G 1

*Sans titre*, 1965

gouache  
50 cm x 65 cm  
A 77 4 GO 1

*Peinture grise, no 8*, 1947

huile sur toile  
92 cm x 73 cm  
A 82 43 P 1

**POONS, Larry**

Tokyo, Japon, 1937  
*Street Singer*, 1970  
acrylique sur toile  
160 cm x 236 cm  
A 75 19 P 1

**POPOVA, Liubov**

Moscou, Russie 1889-1924  
*Sans titre*, 1921  
linogravure  
33 cm x 24,5 cm  
A 80 64 G 1

**PORTER, Liliana**

Buenos Aires, Arg. 1941  
*Portrait of a Young Man*, 1982  
matériaux divers sur toile  
157,2 cm x 213,5 cm  
A 82 74 MD 1

**POULIN, Roland**

St-Thomas, Ontario 1940  
*Sans titre*, 1974  
cire, graphite, papier transparent  
30,5 cm x 30,5 cm  
A 74 58 D 1

*Sans titre*, 1974

cire, graphite, papier transparent  
30,5 cm x 30,5 cm  
A 74 59 D 1

*Quadrature*, 1978

ciment (7 éléments)  
14 cm x 164 cm x 144,6 cm  
A 79 40 S 7

*Ombres portées*, 1981

ciment alumineux  
42,5 cm x 133 cm x 333 cm  
A 82 70 S 8

**Sans titre #5-82**, 1982  
fusain et papier collé sur papier  
93 cm x 129 cm  
A 82 71 D 2

**Sans titre #8-82**, 1982  
fusain, gouache et papier collé sur papier  
93 cm x 129 cm  
A 82 72 D 2

**Sans titre #9-82**, 1982  
fusain, gouache et papier collé sur papier  
93 cm x 129 cm  
A 82 73 D 2

**Sans titre #6**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 68 D 2

**Sans titre #1**, 1982-1983  
fusain sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 69 D 2

**Sans titre #2**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 70 D 2

**Sans titre #3**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 71 D 2

**Sans titre #4**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 72 D 2

**Sans titre #5**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 73 D 2

**Sans titre #7**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 74 D 2

**Sans titre #8**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 75 D 2

**Sans titre #9**, 1982-83  
fusain et papier collé sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 76 D 2

**Sans titre #10**, 1982-83  
fusain sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 77 D 2

**Sans titre #11**, 1982-83  
fusain sur papier Arches  
113,4 cm x 76,5 cm  
A 83 78 D 2

**PRATT, Christopher**  
St-John, Terre-Neuve 1935  
*Ocean Racer*, 1975  
sérigraphie 13/50  
38 cm x 61,5 cm  
A 76 30 G 1

**PRENT, Mark**  
Montréal, Québec 1947  
*Horsewoman*, 1975  
techniques mixtes  
244 cm x 122 cm x 76,5 cm  
A 79 122 S 2

**PRESCOTT, Yves**  
Drumondville, Qué. 1957  
*Sans titre*, 1979  
matériaux divers  
41,7 cm x 50,4 cm 12,7 cm  
don de l'artiste  
D 80 4 MD 1

*Clubissimo 1, 2, 3''*, 1979  
tissu, acrylique et collage  
3 éléments: 43,5 cm x 38 cm (2)  
51 cm x 42 cm (1)  
A 80 20 MD 3

**PRINCE Richard**  
Zone du Canal de Panama 1949  
*Sans titre*, 1980  
épreuve couleur  
68,4 cm x 303,8 cm  
A 84 24 PH 3

**QUILICI, Louis**  
Albertville, France, 1920  
*Le cavalier*, 1964  
lithographie 28/30  
50,3 cm x 49,3 cm  
A 65 163 G 1

*Soeur Camille et Soeur Stéphanie*, 1964  
huile, gesso et papier collé sur toile  
81 cm x 100 cm  
A 65 164 P 1

**RABINOWITCH, Royden**  
London, Ontario 1943  
*Central Limit Added to a Developed  
6th Manifold*, 1980  
acier sablé au jet  
277 cm x 52,5 cm x 5 cm  
A 80 62 S 1

*Sans titre*, 1980  
encre sur papier  
50,5 cm x 65,5 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 81 1 D 1

**RACINE, Rober**  
Montréal, Québec 1956  
*Le terrain du dictionnaire A/Z*, 1980  
styromousse, bois, carton, papier  
16 cm x 853,4 cm x 731,5 cm  
A 82 75 I

**RACKUS, George**  
Lithuanie, U.R.S.S. 1927  
*The Viking's Voyage*, 1962  
monotype  
48,2 cm x 64 cm  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 18 G 1

*Terre et ciel*, n.d.  
12 lithographies  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 19 G 12

**RAINER, Arnulf**  
Baden, Autriche 1929  
*Ein Puster*, 1972  
crayon gras sur photographie  
59,5 cm x 47,2 cm  
A 77 5 D 1

**RAJOTTE, Normand**  
Drumondville, Qué. 1952  
*Sans titre, Montréal*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 156 PH 1

*Sans titre, Montréal*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 157 PH 1

*Sans titre, Montréal*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28,5 cm x 36 cm  
A 79 158 PH 1

*Jeunes dans une auto*, 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
23,2 cm x 35,2 cm  
A 79 173 PH 1

**RAJOTTE, Yves**  
Montréal, Québec 1932  
*Laval Nov. '64 - 2i*, 1964  
huile et gesso sur toile  
116 cm x 89 cm  
don de l'artiste  
D 65 19 P 1

*Sans titre*, 1965  
huile sur toile  
92,5 cm x 73 cm  
don de l'artiste  
D 65 20 P 1

**RANDY AND BERENICCI**  
Canada  
*Unabashed Heroics*, 1982  
vidéogramme couleur, son  
20 min., U-Matic (3/4")  
produit par Western Front Video  
A 84 42 VID 1

**RAPHAEL, Shirley**  
Montréal, Québec 1937  
*Ecclésiastes 3: 1-8*, 1971  
13 eaux-fortes 1/20  
A 72 7 G 13

**RAUSCHENBERG, Robert**  
Port-Arthur, Tex., E.-U. 1925  
*Water Shop*, 1968  
lithographie 24/28  
137,5 cm x 80,5 cm  
A 69 3 G 1

*Hoarfrost-Mule*, 1974  
techniques mixtes 22/33  
165 cm x 91,5 cm  
A 75 60 G 1

*Tampa no. 3*, 1972  
lithographie, collage et crayon 5/20  
111,5 cm x 119,2 cm  
A 74 35 G 1

**RAY, Man**  
Philadelphie, É.-U. 1890-1976  
*The Tight Rope Dancer*, 1966  
lithographie 87/99  
56 cm x 76 cm  
A 78 57 G 1

*Robert Desnos*, 1928  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
23,3 cm x 17,1 cm  
A 82 44 PH 1

**RAY JONES, Tony**  
Wells, G.-B. 1942-1972  
Londres, G.-B.  
*Blackpool*, 1968  
épreuve sur papier aux sels d'argent 61/125  
négatif de 1968, tirage de 1975  
20,6 cm x 13,5 cm  
A 80 78 PH 1

**RAYMOND, Maurice**  
Montréal, Québec 1912  
*Nocturnales*, 1962  
gouache sur papier  
58 cm x 73,9 cm  
D 65 18 GO 1

*Diapures*, 1957  
sérigraphie 14/50  
50,7 cm x 66,5 cm  
A 65 53 G 10 (9)

**RAYNER, Gordon**  
Toronto, Ontario 1935  
*Sans titre*, 1974  
(album «The Artists Jazz Band»)  
lithographie, gouache et bois 6/100  
61 cm x 61 cm  
A 74 37 G 9 (8)

**RECHENBERG, Dieter**  
né en 1936  
*Abstract*, 1964  
encre sur papier  
63,8 cm x 93,8 cm  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 9 D 1

**REDDY, V. Krishna**  
Chittoor, Indes 1925  
*Germination*  
eau-forte e.a.  
50 cm x 66 cm  
A 65 107 G 1

**REDER, Bernard**  
*Flowers Above Town Spring*, 1952  
gravure sur bois avec cire  
84,6 cm x 68,6 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 45 G 1

**REPPEN, Jack**  
Toronto, Ontario 1933-1964  
*Ancienne porte*, 1963  
gesso et émail sur masonite  
152,5 cm x 125,3 cm  
A 65 105 P 1

**REUSCH, Kina**  
Canadienne  
*When in the Garden, I...*, 1982  
(album «Corridart 1976-»)   
sérigraphie 6/85  
65,5 cm x 50,5 cm  
A 82 28 E 12 (6)

**RHÉAUME, Jeanne**  
Montréal, Québec 1915  
*Nature morte*, c. 1958  
aquarelle  
68,5 cm x 99 cm  
A 76 36 A 1

**RIOPELLE, Jean-Paul**

Montréal, Québec 1923  
*13 à la mode*, 1959  
huile sur toile  
128,3 cm x 193,5 cm  
A 67 21 P 1

*Sans titre*, 1967  
15 lithographies 34/75  
40,2 cm x 79,8 cm  
A 67 58 G 15

*Sanguine*, 1967  
eau-forte 27/75  
45,4 cm x 57,1 cm  
A 67 59 G 1

*Trois heures du matin*, 1967  
eau-forte 28/75  
45,3 cm x 56,5 cm  
A 67 61 G 1

*Glauque*, 1967  
eau-forte 28/75  
45,6 cm x 57 cm  
A 67 62 G 1

*Pieta*, 1967  
eau-forte 44/75  
45,5 cm x 56,3 cm  
A 67 63 G 1

*Voeux*, 1967  
eau-forte 24/30  
45,8 cm x 57,2 cm  
A 67 64 G 1

*Ombre verte*, 1967  
eau-forte 41/75  
45,3 cm x 56,7 cm  
A 67 65 G 1

*Percée*, 1967  
eau-forte 68/75  
45,5 cm x 56 cm  
A 67 66 G 1

*Joute*, 1967  
eau-forte 45/75  
45,2 cm x 56,3 cm  
A 67 67 G 1

*Constructions chimériques*, 1967  
eau-forte 52/75  
45,5 cm x 57 cm  
A 67 68 G 1

*Feuilles I*, 1967  
lithographie 24/75  
89,9 cm x 62,3 cm  
A 67 75 G 1

*Feuilles II*, 1967  
lithographie 24/75  
80 cm x 105,1 cm  
A 67 76 G 1

*Feuilles III*, 1967  
lithographie 29/75  
80 cm x 104,8 cm  
A 67 77 G 1

*Feuilles IV*, 1967  
lithographie 21/75  
80 cm x 104,8 cm  
A 67 78 G 1

*Feuilles V*, 1967  
lithographie 23/75  
80 cm x 119,8 cm  
A 67 79 G 1

*Feuilles VI*, 1967  
lithographie 23/75  
80 cm x 120 cm  
A 67 80 G 1

*Feuilles VII*, 1967  
lithographie 49/75  
75,3 cm x 120 cm  
A 67 81 G 1

*Triptyque gris*, 1967  
lithographie 28/75  
75,5 cm x 119,7 cm  
A 67 82 G 1

*Triptyque orange*, 1967  
lithographie 17/75  
75,2 cm x 115,7 cm  
A 67 83 G 1

*Sphinx*, 1967  
lithographie 29/75  
59,8 cm x 76,3 cm  
A 67 84 G 1

*Jute I*, 1967  
lithographie 25/75  
80 cm x 104,8 cm  
A 67 85 G 1

*Jute II*, 1967  
lithographie 24/75  
80 cm x 104,8 cm  
A 67 86 G 1

*Jute III*, 1967  
lithographie 26/75  
80 cm x 105 cm  
A 67 87 G 1

*Jute IV*, 1967  
lithographie 22/75  
80 cm x 104,8 cm  
A 67 88 G 1

*Jute V*, 1967  
lithographie 20/75  
75,5 cm x 110 cm  
A 67 89 G 1

Affiche *Le Québec 1967*, 1967  
lithographie 99/150  
74,2 cm x 53,2 cm  
A 67 90 G 1

*Landing*, 1958  
huile sur toile  
200 cm x 375 cm  
A 68 56 P 1

*Sans titre*, 1962  
aquarelle sur papier  
45,6 cm x 56,6 cm  
A 71 125 A 1

*Feux-follets*, 1956  
huile sur toile  
55,5 cm x 46 cm  
A 71 126 P 1

*Sans titre*, 1950  
huile sur toile  
153 cm x 121,5 cm  
A 74 30 P 1

*Automne*, n.d.  
lithographie 16/75  
116 cm x 151,3 cm  
A 74 38 G 1

*L'érieux*, 1957  
huile sur toile  
128,2 cm x 193,5 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 51 P 1

*La joute*, 1974  
fontaine  
don des docteurs A.G. Légaré, C. Charest,  
A.H. Heir, A. Pagacz, M. Bovo, M. Lafortune,  
C. Vallée, P.C. Millette, H. Grégoire,  
S. Charlebois et H. Martin  
D 76 21 S 30

*Autre pôle*, 1961  
huile sur toile  
59,5 cm x 72 cm  
A 78 34 P 1

*Sans titre*, 1947-48  
encre sur papier  
51,5 cm x 66 cm  
A 78 141 D 1

*Sans titre*, 1948  
aquarelle sur papier  
24,3 cm x 31,4 cm  
A 79 77 A 1

**RISTVEDT, Milly**  
Kimberley, C.B. 1942  
*End of the Rainbow*, 1971  
acrylique sur toile  
183 cm x 183 cm  
A 72 23 P 1

**RITCHIE, J.E.**  
Montréal, Québec 1929  
*Couple*, n.d.  
encre sur papier  
A 66 78 D 1

*Sans titre*, 1966  
encre sur papier  
33,5 cm x 21,8 cm  
don de Gilles Hénault  
D 66 79 D 1

*La famille*, 1967  
bronze poli  
26,4 cm x 41 cm x 21 cm  
A 67 23 S 2 (1)

**ROBERT, Louise**  
Montréal, Québec 1941  
*Sans titre no 268*, 1975  
mine de plomb sur papier  
76 cm x 55,7 cm  
A 75 61 D 1

*No. 78-1*, 1978  
acrylique sur toile  
152,5 cm x 183 cm  
A 79 27 P 1

*No. 381*, 1980  
acrylique, mine de plomb  
et crayon à l'huile sur papier  
90,2 cm x 69,8 cm  
A 80 101 D 1

*No. 78-76*, 1983  
acrylique sur toile  
201 cm x 223,5 cm  
A 83 42 P 1

**ROBERTS, Goodridge**  
Barbade 1904  
*Laurentian Lake*, c. 1940-45  
huile sur toile  
59,3 cm x 77 cm  
A 66 37 P 1

*Trees near St-Alphonse*, 1939  
aquarelle sur papier  
38,7 cm x 51,2 cm  
A 71 127 A 1

*Whitecaps, Georgian Bay*, 1952  
huile sur toile marouflée sur carton  
30,2 cm x 40,3 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 109 P 1

**ROCHON, Francine**  
Montréal, Québec 1945  
*Alissen*, 1967  
ampoules électriques sur contreplaqué  
peint et programmeur  
118 cm x 221 cm x 12,5 cm  
A 69 15 MD 2

**RODCHENKO, Alexandre**  
St-Petersbourg, Russie 1891-1956 Moscou  
*Sans titre*, 1917  
encre et aquarelle sur papier  
28,5 cm x 21 cm  
A 79 99 D 1

*Construction*, 1920 (réalisée en 1976)  
bois  
48,5 cm x 58 cm x 58 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 81 2 S 1

**RODIN, Auguste**  
Paris, France 1840  
*Bourgeois de Calais, Jean D'Aire*, 1890  
(coulage de 1966)  
bronze 5/12  
190 cm x 90 cm x 100 cm  
don du Dr Max Stern  
D 81 39 S 1

**ROLLAND, Dominique**  
St-Verain, France 1954  
*À genoux*, 1978  
pierre de Montréal et bronze  
43 cm x 93 cm x 40,5 cm  
A 79 41 S 1

**RONALD, William**  
Stratford, Ontario 1926  
*Sans titre*, 1955  
encre sur papier  
46 cm x 61 cm  
A 66 18 D 1

*Sky*, 1955  
huile sur toile  
126 cm x 145 cm  
A 76 8 P 1

*Frank Sinatra*, 1978  
huile sur toile  
152,5 cm x 114,5 cm  
don de Stanley Bronstein  
D 82 58 P 1

**ROSENFELD, Ethel**

Pologne 1910

*L'esprit et la pierre*, 1964  
granit85,5 cm x 29 cm x 25 cm  
don d'Ethel Rosenfeld et de la galerie Martin  
D 65 35 S 1**ROSENQUIST, James**

Grand Forks, D.N., E.-U. 1933

*Oeillères de cheval*, 19724 gravures: lithographie, sérigraphie et collage  
11/85  
92,5 cm x 172,4 cm (chacune)  
A 74 34 G 4**ROUAULT, Georges**

Paris, France 1871-1958

*Autoportrait*, n.d.lithographie  
33,1 cm x 25,2 cm  
don d'Isabelle Rouault  
D 65 10 G 1*La crucifixion*, 1939vitrail  
104,2 cm x 78,8 cm  
A 65 76 V 1*Stella Verpertina*, 194712 planches couleurs et texte  
49,4 cm x 38,5 cm  
A 65 184 E 1*Divertissement*, 194315 lithographies et texte  
44 cm x 34,2 cm  
A 65 183 E 15**ROULEAU, Jacques**

Montréal, Québec 1934

*Charpente*, 1965encre sur carton  
53,3 cm x 68,2 cm  
don de Jacques Rouleau et de la galerie Martin  
D 65 37 D 1**ROUSSEAU, Denis**

Ottawa, Ontario 1951

*La terre de Miguasha*, n.d.techniques mixtes, bois peint, toile  
194 cm x 184 cm x 63 cm  
A 80 21 S**ROUSSEAU-VERMETTE, Mariette**

Trois-Pistoles, Qué. 1926

*Fleurs de la toundra*, 1967tapisserie de laine  
328 cm x 285 cm  
A 67 97 T 1**ROUSSEL, Paul**

No. 132

acrylique sur toile  
152,5 cm x 152,5 cm  
don de Trevor Peck  
D 70 9 P 1**ROUSSIL, Robert**

Montréal, Québec 1925

*Sculpture habitable*, 1965terre cuite  
49,9 cm x 34,5 cm x 32 cm  
don de l'artiste  
D 65 47 S 1*Sculpture habitable*, 1965terre cuite  
52,2 cm x 38,5 cm x 23 cm  
don de l'artiste  
D 65 48 S 1*Sculpture habitable*, 1964plâtre teinté  
84 cm x 63 cm x 61 cm  
don de l'artiste  
D 65 49 S 1*Sculpture habitable*, 1964plâtre blanc et grillage  
78 cm x 88 cm x 51,6 cm  
don de l'artiste  
D 65 50 S 1*Douze jours de la semaine*, 196412 gravures sur bois 1/10  
67 cm x 51 cm  
don de l'artiste  
D 65 51 G 12*Totem provençal*, 1958-75bois et résine  
505,5 cm x 213,2 cm x 155 cm  
A 65 73 S 1*Sans titre*, 1966eau-forte 10/13  
42 cm x 73,5 cm  
A 71 128 G 1*L'oiseau volant*, 1949bois d'orme  
48 cm x 37 cm x 21 cm  
A 76 18 S 1*Bois de balancier*, 1968bois d'orme  
180,3 cm x 100,3 cm x 40 cm  
don anonyme  
D 76 25 S 5*La chèvre*, 1961bronze  
61 cm x 34 cm x 25 cm  
A 79 42 S 1*L'envol d'une femme*, 1952bois d'orme  
87,8 cm x 16 cm x 16 cm  
A 79 123 S 1*Composition céramique verte*, n.d.céramique  
47,5 cm x 51 cm x 34 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 110 S 1**ROY, John**

Springfield, Mass., É.-U., 1930

*Segrid*, 1974sérigraphie 34/75  
51,7 cm x 51,2 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 5 G 1*Segrid*, 1973(album «Collection SDL») sérigraphie e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (6)**ROY-RICHARD, Hélène**

Cap-de-la-Madeleine, Qué. 1941

*L'emboîtement du temps*, 1981(album «La boîte») lithographie HC VII  
57 cm x 76,5 cm  
don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (8)**SAGER, Peter***Forms on table*, n.d.gravure sur linoleum 6/25  
42,9 cm x 30,4 cm  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 15 G 1**SANDER, August**

Herdorfesies, All. 1876

*Bauernmadchen Westerwald*, 1928épreuve noir et blanc d'après le cliché original  
30,4 cm x 23,8 cm  
A 78 94 PH 1**SANDERS, Benita**

Angleterre 1935

*Lakeshore*, 1964eau-forte e.a.  
53,2 cm x 51,2 cm  
A 65 112 G 1**SANTA, Claude**

Paris, France 1925

*Sans titre*, 1965cuivre soudé  
229,7 cm x 119,3 cm x 85 cm  
A 65 178 S 1**SAULNIER, Michel**

Rimouski, Québec 1956

*Diptyque*, 1983techniques mixtes  
70 cm x 73 cm (élément 2D)  
28 cm x 30 cm x 60 cm (élément 3D)  
A 83 43 MD 2**SAVOIE, Robert**

Québec, Québec 1939

*La côte nord*, 1964eau-forte 5/15  
45,1 cm x 31,6 cm  
A 65 94 G 1*Dharma*, 1964eau-forte 1/30  
64,7 cm x 49,8 cm  
A 65 95 G 1*Scarabées*, 1965eau-forte e.a.  
65 cm x 50 cm  
don de l'artiste  
D 64 113 G 1*Péribonka*, 1966linogravure H.C. 1  
65 cm x 50,3 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 23 G 1*M-8*, 1971sérigraphie sur plexiglas et moteur électrique  
89 cm x 89 cm x 7,9 cm  
A 72 28 G 1*Yakusa*, 1976eau-forte en couleurs 14/25  
65 cm x 50 cm  
don de la Banque provinciale du Canada  
D 77 10 G 1*Yamashiro*, 1978eau-forte 19/50  
91,3 cm x 75 cm  
A 80 35 G 1**SAXE, Henri**

Montréal, Québec 1937

*The Time Machine*eau-forte 6/11  
32,8 cm x 50 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 14 G 2 (1)*The Time Machine*eau-forte 1/11  
32,8 cm x 50 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 14 G 2 (2)*Black Strap*, 1963lithographie 2/9  
38,1 cm x 57 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 15 G 1*Ritual*, 1961lithographie e.a.  
63 cm x 87 cm  
don de la Fondation Gadoury et Robillard  
D 64 16 G 1*Ordazy*, 1964huile sur toile  
81,5 cm x 91,1 cm  
A 66 23 P 1*Doubleview*, 1965bois laminé et acrylique  
74 cm x 121,8 cm x 24 cm  
A 66 67 S 1*Parrylaxis*, 1968acier peint  
203,2 cm x 782,3 cm x 190,5 cm  
A 69 21 S 3*Parallélogramme*, 1965sérigraphie 1/3  
50 cm x 64,9 cm  
A 77 19 G 1*For Three Blocks*, 1976plaques d'acier avec recouvrement d'oxyde rouge,  
acier inoxydable  
167,5 cm x 110,6 cm x 22,8 cm  
A 77 40 S 1*Loulou*, 1963lithographie 7/9  
33 cm x 48 cm  
A 77 43 G 1*Sans titre*, 1963acrylique sur papier  
65 cm x 51 cm  
A 78 142 D 1**SCHAD, Christian**

Miesbach, All. 1894

*Sans titre*, 1915-17album de 6 gravures sur bois édité en 1971, XV/XX  
35 cm x 30 cm  
A 78 150 G 6**SCHLEE, Hans**

Koenigsfeld, All. 1928

*Birth of Venus*, 1969marbre  
57,2 cm x 52,5 cm x 21,3 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 44 S 1

**SCHNEIDER, Gérard**  
Sainte-Croix, Suisse 1896  
64 H, 1966  
huile sur toile  
220,5 cm x 149,9 cm  
don de Vallée Associés  
D 72 9 P 1

**SCHOFFER, Nicolas**  
Kalocsa, Hongrie 1912  
*Spatiodynamique*, 1953  
laiton et cuivre  
120,4 cm x 74 cm x 65,5 cm  
A 67 32 S 1

*Tour lumineuse*, 1972  
laiton et cuivre  
don anonyme  
D 83 2 S 1

**SCOTT, Louise**  
New York, É.-U. 1936  
*La Saint-Jean-Baptiste*, 1965  
huile sur masonite  
111,8 cm x 147,5 cm  
don de Roland Dumais  
D 65 166 P 1

**SCOTT, Marian**  
Montréal, Québec 1906  
*Sans titre*, 1966  
acrylique sur toile  
122,4 cm x 102 cm  
don de Marian Scott  
D 67 19 P 1

*Stained Glass Window*, c. 1956  
huile sur toile  
76 cm x 56 cm  
don du Dr et Mme Max Stern  
D 76 44 P 1

*Sumac*, 1937  
huile sur toile  
76,5 cm x 81,7 cm  
A 80 7 P 1

**SCRIVE, Philippe**  
Ville-Marie, Québec 1927  
*Sans titre*, 1966  
bois  
457 cm x 823 cm x 245 cm  
A 66 93 S 1

**SÉGUIN, Jean-Pierre**  
Montréal, Québec 1951  
*Autoportraits et plaisirs*, 1981  
(album «La boîte»)  
lithographie HC/VII  
57 cm x 76 cm  
don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (9)

*Sans titre*, 1981  
(album «Corridart 1976-»)  
sérigraphie 6/85  
65,5 cm x 50,5 cm  
A 82 28 E 12 (1)

**SEGY, Ladislas**  
Budapest, Hongrie 1904  
*Boîte no 445*, 1967  
contreplaqué et clous  
32,8 cm x 32,4 cm x 10,1 cm  
don de l'artiste  
D 67 6 MD 1

**SHADBOLT, Jack**  
Shoefwyness, Ang. 1909  
*Sketch for night garden*, 1959  
gouache sur papier  
58 cm x 78,4 cm  
A 64 3 GO 1

*Begetting Green*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
50,8 cm x 38,2 cm  
don de l'Université Simon Fraser, Vancouver  
D 68 55 G 13 (10)

*Transformation*, 1974  
encre, crayon acrylique sur carton  
(3 éléments)  
151,5 cm x 101,5 cm (chacun)  
A 75 5 P 3

**SHARP, Vincent**  
Toronto, Ontario 1937  
*Tempus Edax Rerum*, 1979  
album de 12 épreuves sur papier aux sels d'argent,  
poème de Henry King 6/25  
20,2 cm x 20,2 cm  
A 79 101 PH 12

**SIMONIN, Francine**  
Lausanne, Suisse 1936  
*Aire de femme I et II*, 1977  
12 gravures sur bois sur coton à fromage (6 rectos  
et 6 versos) e.a.  
52 cm x 66 cm (chaque élément)  
A 79 78 G 12

*D'arcs de cycle la dérive*, 1979  
eau-forte et poème de Nicole Brossard 22/75  
33 cm x 25,5 cm  
A 80 36 G 1

**SINGIER, Gustave**  
Warneton, Belg. 1909  
*Néréides matinales*, 1968  
huile sur toile  
130,5 cm x 97 cm  
don de Guy de Repentigny  
D 74 36 P 1

**SISKIND, Aaron**  
New York, É.-U. 1903  
*Kentucky 4*, 1951  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
35,1 cm x 28,1 cm  
A 79 188 PH 1

**SKLAVOS, Yérassimor**  
Sklavata, Grèce 1927  
*Lumière*, 1964  
marbre canadien  
72,8 cm x 34,7 cm x 20 cm  
A 64 1 S 1

**SLATKOFF, Robert**  
Montréal, Québec 1938  
*NCII souliers*, 1977  
épreuve couleur 2/15  
27,5 cm x 33,5 cm  
A 79 91 PH 1

**SMITH, Gord**  
Montréal, Québec 1937  
*A figure*, 1963  
fer soudé  
113,3 cm x 23,5 cm x 21,5 cm  
A 64 26 S 1

*Sans titre*, 1965  
acier cortène  
311 cm x 428 cm x 125 cm  
A 65 179 S 1

**SMITH, Gordon**  
Brighton, Ang. 1919  
*Sans titre*, 1966  
sérigraphie 7/10  
49,3 cm x 54 cm  
A 67 16 G 1

*Sans titre*, 1966  
sérigraphie 7/10  
49,5 cm x 54 cm  
A 67 17 G 1

*Special Green*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
38,1 cm x 50,8 cm  
don de l'université Simon Fraser, Vancouver  
D 68 55 G 13 (11)

**SMITH, Joel**  
*The Red Queen*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
50,8 cm x 38,1 cm  
don de l'Université Simon Fraser, Vancouver  
D 68 55 G 13 (12)

**SMITH, Jori**  
Montréal, Québec 1907  
*Sister of Vitaline*, 1952  
huile sur carton  
60,3 cm x 47,7 cm  
don du Dr Max Stern  
D 75 53 P 1

*Girl in Flowered Blouse*, 1952  
huile sur panneau  
60,3 cm x 47,7 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 111 P 1

**SMITH, W. Eugene**  
Wichita, Kans., É.-U. 1918  
*Woman with Pipe*, c. 1954  
(de la série «Dr Schweitzer, an African Place»)  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
35,4 cm x 18 cm  
A 80 116 PH 1

**SNOW, Michael**  
Toronto, Ontario 1929  
*Sans titre*, 1973  
(album «The Artists Jazz Band»)  
sérigraphie, 6/100  
61 cm x 61 cm  
A 74 37 G 9 (9)

*1956*, a *Videoprint*, 1974  
lithographie et sérigraphie 6/100  
55,5 cm x 71,5 cm  
A 74 63 G 1

*Headline (Sketch for News)*, 1959  
fusain sur papier  
31,1 cm x 38,1 cm  
A 76 4 D 1

*Sans titre*, 1979  
lithographie offset, plage, crayon bille  
25,5 cm x 75 cm  
A 80 117 G 1

**SONNIER, Keith**  
Louisiane, É.-U. 1941  
*La salle*, 1980  
métal, verre, néon, ruban adhésif  
235 cm x 295 cm x 216 cm  
A 80 109 S 3

**SORENSEN, David**  
Vancouver, C.-B. 1937  
*Shorn Tilt*, 1976  
acrylique sur toile  
128,5 cm x 171,8 cm  
don de Guy de Repentigny  
D 81 41 P 1

**SOTO, Jesu Raphael**  
Ciudad Bolívar, Ven. 1923  
*Vibration*, 1967  
acrylique sur bois, métal peint, nylon et aluminium  
156 cm x 107 cm x 41,8 cm  
A 68 54 MD 2

*Sans titre*, n.d.  
sérigraphie 138/145  
69 cm x 49 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 79 8 G 1

*Gran Amarillo*, 1971  
bois peint à l'acrylique et métal  
153,8 cm x 153,8 cm  
don de Peter Molson  
D 79 104 MD 1

*Composition jaune, blanc, bleu*, 1968  
acrylique sur panneau de bois, tiges métalliques,  
nylon  
72 cm x 72 cm  
don anonyme  
D 83 1 MD 1

**SOUCY, François**  
Montréal, Québec 1929  
*Sans titre*, 1966  
bois laminé et peint  
53,2 cm x 111 cm x 68,8 cm  
A 68 61 S 1

*Parabolique ovale*, 1966  
collage sur papier  
33,9 cm x 33,3 cm  
don de la galerie du Siècle  
D 68 62 C 1

**SOULAGES, Pierre**  
Rodez, France 1919  
*5 février 1964*, 1964  
huile sur toile  
236,5 cm x 300,5 cm  
A 68 66 P 1

*Sans titre*, n.d.  
eau-forte  
A 74 60 G 1

*Sans titre*, n.d.  
eau-forte 4/90  
95,2 cm x 94,1 cm  
A 76 14 G 1

**SPITERIS, Jeanne**  
Smyrne, Grèce 1929  
*Sans titre*, 1965  
344,5 cm x 120 cm x 69,8 cm  
A 65 180 S 1

*Forme humaine*, 1964  
bronze  
46,8 cm x 20,3 cm x 12,2 cm  
A 65 126 S 1

*Étude*, 1964  
encre  
50,2 cm x 35,2 cm  
A 65 127 D 1

**STAHLY, François**  
Constance, All. 1911  
*Les gémeaux*, 1960  
bois d'acajou  
700 cm  
A 67 1 S 1

**STAMOS, Théodoros**  
New York, É.-U. 1922  
*Lemon Yellow Sun Box*, 1966  
huile sur toile  
121,6 cm x 182,9 cm  
don de John G. Mc Connell  
D 68 59 P 1

**STAZEWSKY, Henryk**  
Varsovie, Pologne 1884  
*Sans titre*, 1977  
(d'après un tableau de 1930)  
sérigraphie 96/100  
70,4 cm x 79 cm  
A 81 61 G 1

**STEICHEN, Edward**  
Luxembourg 1879  
*The Cheruit Gown*, 1927  
épreuve noir et blanc, original  
25,3 cm x 20,5 cm  
A 78 95 PH 1

**STEINER, Ralph**  
Cleveland, É.-U. 1899  
*Garage in Sunlight, Alhambra*, 1965  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1979  
25,3 cm x 20,1 cm  
A 79 189 PH 1

**STEINHOUSE, Tobie**  
Montréal, Québec 1925  
*Roses-vertes de midi*, 1966  
huile sur toile  
86,5 cm x 137 cm  
A 66 32 P 1

*Love for Three Oranges*, non datée  
eau-forte e.a.  
60,5 cm x 50 cm  
A 66 50 G 1

**STELLA, Frank**  
Malden, Mass., É.-U. 1936  
*Los Alamitos*, 1972  
sérigraphie 30/75  
51,3 cm x 203,3 cm  
A 72 18 G 1

*Wolfboro*, 1974  
lithographie et sérigraphie 38/100  
56,5 cm x 43,9 cm  
A 74 43 G 1

*Union*, 1974  
lithographie et sérigraphie 38/100  
43,7 cm x 56,5 cm  
A 74 43 G 1

**STERBAK, Yana**  
Prague, Tchéc. 1955  
*Enveloppe*, 1980  
fer coulé  
27,8 cm x 13 cm x 12,6 cm  
A 82 76 S 7

*Deux rubans à mesurer*, 1979  
rubans à mesurer et colle  
20 cm x 8,1 cm de diam. (chacun)  
A 82 77 S 2

**STIEGLITZ, Alfred**  
Hoboken, N.J., É.-U. 1864  
*Granny Sewing*, 1908  
épreuve noir et blanc, original  
17,8 cm x 14,1 cm  
A 78 96 PH 1

**ST-PIERRE, Marcel**  
Montréal, Québec 1947  
*Peur bleue, peur rouge, peur blanche; maillons de notre chaîne*, 1979  
acrylique sur tissu  
A 79 119 P 4

**STRAND, Paul**  
New York, É.-U. 1890  
*Photography, New York (Shadow)*, 1916  
photogravure tirée de Camera Work, 1917 49/50  
20,3 cm x 28,2 cm  
A 78 97 P 1

**SUDEK, Josef**  
Kolin, Tchéc. 1896  
*Josef Sudek*, n.d.  
album de 13 épreuves sur papier aux sels d'argent  
accompagnées d'un texte de Peter Tausk  
30,4 cm x 24 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 82 22 PH 12

**SULLIVAN, Françoise**  
Montréal, Québec 1925  
*Chute en rouge*, 1966  
acier peint  
212,5 cm x 140 cm x 45 cm  
A 67 13 S 1

*Aeris Ludus*, 1967  
acier peint et plastique  
305 cm x 549 cm x 152,4 cm  
don de l'artiste  
D 77 15 S 1

*Spirale*, 1969  
plexiglas  
66,2 cm x 43,2 cm x 33 cm  
A 77 59 S 1

*Danse dans la neige*, 1948-1977  
album de 17 photographies de Maurice Perron,  
une sérigraphie de Jean-Paul Riopelle et un texte  
de Françoise Sullivan 44/50  
39 cm x 39 cm  
A 78 102 E 18

*Tondo*, 1981  
acrylique sur toile et plastique  
129 cm x 130 cm  
A 81 49 P 1

*Marche circulaire*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
106,5 cm x 51 cm  
A 81 50 PH 1

*Ombre*, 1979  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
28,3 cm x 35,8 cm  
A 81 54 PH 8

*Labyrinthe*, 1981  
(album «Corridart 1976-»)  
sérigraphie 6/85  
50,5 cm x 65,5 cm  
A 82 28 E 12 (3)

**SUZOR-COTE, Aurèle de Foy**  
Arthabaska, Qué. 1869  
*Tête de femme*, 1899  
crayon sur papier  
36,2 cm x 29,4 cm  
A 77 37 D 1

**SWARTZMAN, Roslyn**  
Montréal, Québec 1931  
*Homage to the Gods*, c. 1964  
eau-forte 4/30  
56,2 cm x 38,1 cm  
A 65 165 G 1

*Duet*, n.d.  
eau-forte 5/35  
68,3 cm x 54 cm  
A 66 53 G 1

**SYKORA, Zdenek**  
Louny, Tchéc. 1920  
*Brown-White Structure*, 1973  
(album «Collection SDL»)  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (7)

**SYLCOR, Jean**  
France 1932  
*Le survenant*, 1965  
eau-forte et pointe sèche 1/30  
66,3 cm x 51,4 cm  
A 66 11 G 1

*La guerre de Troie*, 1965  
eau-forte 10/30  
64,5 cm x 50 cm  
A 66 12 G 1

**SZILASI, Gabor**  
Budapest, Hongrie 1928  
*Intérieur chez M. et Mme Houde, Lotbinière*, 1977  
épreuve couleur  
35 cm x 27 cm  
A 79 174 PH 1

*Madame Alexis (Marie) Tremblay, Ile-aux-Coudres, Québec*, 1970  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1980  
35,4 cm x 28 cm  
A 80 102 PH 1

*Scott Wright Brampton, Ontario*, 1979  
portrait: épreuve sur papier aux sels d'argent  
23 cm x 22,7 cm  
intérieur: épreuve couleur  
23 cm x 29 cm  
A 80 103 PH 2

*Andor Pasgtor, Montréal*, 1979  
portrait: épreuve sur papier aux sels d'argent  
29 cm x 22,7 cm  
intérieur: épreuve couleur  
29 cm x 22,7 cm  
A 80 104 PH 2

*Raymond Pharand, Montréal*, 1979  
portrait: épreuve sur papier aux sels d'argent  
29 cm x 22,7 cm  
intérieur: épreuve couleur  
29 cm x 22,7 cm  
A 80 105 PH 2

*Marie-Rose et André Houde, Lotbinière*, 1978  
portrait: épreuve sur papier aux sels d'argent  
22,7 cm x 22,7 cm  
intérieur: épreuve couleur  
22,7 cm x 22,7 cm  
A 80 106 PH 2

*John Max, Montréal*, 1979  
portrait: impression sur papier aux sels d'argent  
23 cm x 22,7 cm  
intérieur: épreuve couleur  
23 cm x 29 cm  
A 80 107 PH 2

**TAKEDA, Shingo**  
Japon 1944  
*À travers les ténèbres I*, 1974  
crayon sur papier  
79 cm x 106,4 cm  
don de la Japan Art Festival Association  
D 74 48 D 1

**TAL-COAT, Pierre**  
Clohars, France 1905  
*L'âge de fer no. 1*, n.d.  
lithographie 65/200  
39,7 cm x 55,8 cm  
A 67 91 G 1

*Écrit sur le rocher*, n.d.  
lithographie 80/200  
38,8 cm x 58 cm  
A 67 92 G 1

**TANABE, Takao**  
Prince-Rupert, C.-B. 1926  
*Souvenir*, 1962  
papiers collés et huile sur masonite  
60,2 cm x 121 cm  
A 65 110 P 1

*Envelope Sketch*, 1967  
(album «Centennial Suite»)  
sérigraphie 5/50  
38,2 cm x 50,8 cm  
don de l'Université Simon Fraser, Vancouver  
D 68 55 G 13 (13)

**TAPIES, Antoni**

Barcelone, Esp. 1923  
*Vellut Granate*, 1963  
huile et feutre collé sur toile  
161,5 cm x 161,5 cm  
A 64 44 P 1

*Lithografia no. 21*, 1962

lithographie 43/50  
56,5 cm x 76 cm  
A 66 13 G 1

*Deux taches symétriques*, n.d.

lithographie 36/75  
74 cm x 102 cm  
A 74 39 G 1

*Verticales en bas*, 1968

lithographie 66/75  
79,5 cm x 120 cm  
don de John Heward  
D 78 7 G 1

*Sans titre*

lithographie 8/100  
95,5 cm x 62 cm  
don du Ministre de la culture de la Catalogne  
D 82 49 G 1

**TATA, Sam**

Shanghai, Chine 1911  
*Henry W. Jones, artiste, Montréal*, 1977  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
16 cm x 24 cm  
A 79 175 PH 1

**TATLINE, Vladimir**

Kharkov, Russie 1885-1953 Moscou  
*Collection of Materials*, 1914  
(reconstruction de 1980)  
plâtre, bois, métal, plastique, fil de fer  
66,4 cm x 51,3 cm x 18 cm  
A 81 62 MD 1

**TAYLOR, Audrey**

Toronto, Ontario 1903  
*The Owl Boy*, 1963  
fer et bois  
43,5 cm x 32 cm x 24 cm  
A 65 129 S 1

*Le coq*, 1963

bronze  
35 cm x 30 cm x 12,2 cm  
don de l'artiste  
D 78 114 S 1

**TETREAULT, Pierre-Léon**

Granby, Québec 1947  
*O cette demeure en ce pays du soleil levant*, 1974  
sérigraphie e.a. 4/10  
51,2 cm x 66 cm  
A 74 45 G 1

*Pour une poétique de l'espace*, 1976

lithographie 21/66  
56 cm x 76 cm  
A 78 143 G 1

*Planche d'essai calligraphique*, 1978

bois gravé 1/2  
76,6 cm x 56,3 cm  
A 80 37 G 1

*Cible d'écriture comme froterie d'aventure*, 1979

bois gravé 21/23  
76,3 cm x 56,3 cm  
A 80 38 G 1

*Blanc mange en couleurs*, 1982

acrylique et huile sur carton et papier  
123 cm x 139 cm  
A 82 37 CO 1

**THARRATS, Juan-José**

Gérone, Esp. 1918  
*Nullius in Verba*, 1961  
huile et émail sur toile  
65,4 cm x 81,3 cm  
A 65 167 P 1

**THÉROUX, André**

Québec  
*Sérigraphies 70*, 1970  
5 sérigraphies 35/100  
67,4 cm x 52,3 cm  
A 75 12 G 5

**THIBAUT, Gilbert**

Montréal, Québec 1931  
*Ombre oxydée*, 1964  
encre et vernis sur papier  
27 cm x 28,4 cm  
don de l'artiste  
D 65 17 D 1

**THIBERT, Ronald**

St-Edouard, Québec 1942  
*Paysage*, 1978  
feuilles d'acier soudées et oxydées  
42,5 cm x 269 cm x 493 cm  
A 79 43 S 6

*Harasse et Harace*, 1981

(album «La boîte»)  
eau-forte HC VII  
56,5 cm x 76,5 cm  
don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
D 80 50 E 15 (10)

**THIBODEAU, Jean-Claude**

Québec  
*Drôles d'oiseau*, 1981  
(album «Corridat 1976-»)  
sérigraphie 6/85  
50,3 cm x 65,5 cm  
A 82 28 E 12 (12)

**THOMPSON, Michael**

Montréal, Québec 1954  
*Eastend Winter*, 1977  
acrylique sur bois pressé  
115,5 cm x 133 cm  
A 79 120 P 1

**TINGUELY, Jan**

Bâle, Suisse 1925  
*Sans titre*, n.d.  
eau-forte 171/300  
48,5 cm x 66 cm  
A 78 68 G 1

**TISARI, Christian**

France 1941  
*78P17*, 1978  
pastel sur papier  
60,8 cm x 86,3 cm  
A 80 39 PA 1

**TITUS-CARMEL, Gérard**

Paris, France 1942  
*Ligoté/maintenu*, 1975  
pointe sèche et aquarelle 63/100  
56 cm x 76 cm  
A 77 29 G 1

**TOBEY, Mark**

Centerville, Wisc., 1890-1976 Bâle, Suisse  
*Message d'une étoile du désert*, 1972  
aquarelle 32/96  
69,7 cm x 90,3 cm  
A 74 32 G 1

**TOMCZAK, Kim**

Victoria, C.-B. 1952  
*Paradise Lost*, 1981  
vidéogramme couleur, son  
22 min., U-Matic (3/4")  
produit par Western Front Video  
A 84 40 VID 1

**TONNANCOUR, Jacques de**

Montréal, Québec 1917  
*Le givre*, 1965  
huile et collage sur bois pressé  
122,4 cm x 101,9 cm  
A 66 33 P 1

*Le grand nu au divan rayé*, 1944

huile sur toile  
71 cm x 89 cm  
A 66 34 P 1

*L'hiver I*, 1966

huile et collage sur toile  
100 cm x 100 cm  
A 71 71 P 1

**TOUNISSOUX, Françoise**

France 1947  
*Septembre 1978*, 1978  
acrylique sur toile  
183 cm x 183 cm  
A 79 28 P 1

**TOUPIN, Fernand**

Montréal, Québec 1930  
*Blanc-sablon*, 1964  
acrylique sur toile  
91,6 cm x 83,2 cm  
A 65 99 P 1

*Cortège chimérique*, 1964

acrylique sur toile  
152,4 cm x 330,2 cm  
don de Gilles Corbeil  
D 66 14 P 1

*Sans titre*, 1970  
lithographie 31/100  
75,5 cm x 55 cm  
A 71 12 G 1

*Sans titre*, 1970  
lithographie 33/100  
75,8 cm x 55,3 cm  
A 71 13 G 1

*Sans titre*, 1970  
gouache  
33,5 cm x 27,1 cm  
A 71 14 GO 1

*Germinal*, 1971  
acrylique sur toile  
284,5 cm x 442 cm  
don de M. et Mme Guy de Repentigny  
D 71 29 P 1

*Échourie*, 1954  
huile sur bois  
50,5 cm x 40 cm  
A 77 21 P 1

*Aire avec ocre*, 1955  
huile sur bois  
66 cm x 45 cm  
A 77 22 P 1

*Aire avec arcs réciproques*, 1956  
huile sur bois  
46 cm x 28 cm  
A 77 23 P 1

*Aire avec cercle*, 1956  
huile sur bois  
50,5 cm x 29,5 cm  
A 77 24 P 1

*Aire au bleu et rouge no 4*, 1956  
huile sur bois  
60 cm x 72 cm  
A 77 25 P 1

*Contact 114*, 1957  
huile sur masonite  
59,5 cm x 75,5 cm  
A 77 26 P 1

*Sans titre*, 1962  
huile sur toile  
72,3 cm x 59 cm  
don de Georges Delrue  
D 83 33 P 1

**TOUSIGNANT, Claude**

Montréal, Québec 1932  
*Gong '64*, 1966  
acrylique sur toile  
164 cm (diam.)  
A 67 3 P 1

*Accélérateur chromatique 48*, 1967  
acrylique sur toile  
122,2 cm (diam.)  
A 71 129 P 1

*Sans titre*, 1961  
encre sur papier  
69,7 cm x 105,3 cm  
A 71 130 D 1

*Le gong chinois*, 1962  
huile sur toile  
106,7 cm x 127 cm  
A 71 131 P 1

*Sans titre*, 1958  
aquarelle sur papier  
27,3 cm x 36,5 cm  
A 71 132 A 1

*Sans titre*, 1961  
encre sur papier  
63,5 cm x 105 cm  
A 71 133 D 1

*Sans titre*, 1971  
14 sérigraphies 25/25  
66,2 cm x 52,3 cm  
A 73 11 G 14

*Sulfo-séléénide*, 1973  
acrylique sur toile, multiple 2/8  
30,5 cm (diam.)  
A 73 12 P 2

*Octique*, 1969  
acrylique sur toile  
8 éléments  
335,6 cm x 61,6 cm (chacun)  
don de l'artiste  
D 75 35 P 8

*Sans titre*, 1960  
huile sur toile  
60 cm x 53,5 cm  
don anonyme  
D 75 56 P 1

*Sans titre*, 1963  
acrylique sur carton  
57 cm x 72,4 cm  
A 79 29 P 1

*Non-lieu 4*, 1980  
acrylique sur toile  
259 cm (diam.)  
A 80 87 P 2

**TOUSIGNANT, Serge**

Montréal, Québec 1942  
*Noces des cumulus*, 1963  
pointe sèche et aquarelle 9/10  
50,5 cm x 33 cm  
A 65 90 G 1

*Transition*, 1963  
eau-forte 3/9  
56,1 cm x 37,8 cm  
A 65 91 G 1

*Tsé et Tsé*, 1965  
sérigraphie 7/13  
65,5 cm x 50,2 cm  
A 65 92 G 1

*Sans titre*, 1964  
papier collé, huile et encre sur carton  
51,7 cm x 76,4 cm  
A 65 128 P 1

*Gémiation*, 1967  
acier peint et acier inoxydable  
53,3 cm x 110,8 cm x 61 cm  
A 67 38 S 1

*Circuit carré*, 1967  
sérigraphie pliée et collée sur papier orange 4/100  
66,1 cm x 50,9 cm  
A 68 38 G 1

*Circuit ouvert*, 1967  
sérigraphie pliée et collée sur papier noir 4/100  
66,2 cm x 51,1 cm  
A 68 39 G 1

*Quelque part en mer entre Lisbonne  
et Southampton*, 1972  
(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
photographie polaroid 28/50  
76,2 cm x 56,2 cm  
don des Presses de l'U.Q.A.M.  
D 73 1 G 13 (11)

*Dessin de neige et de temps no. 6*, 1977  
épreuves sur papier aux sels d'argent  
107 cm x 78,5 cm  
A 79 92 PH 1

*Géométrisation solaire triangulaire,  
16 variations*, 1979  
16 épreuves en couleur collées sur carton  
111,5 cm x 144,3 cm  
A 80 40 PH 16

*Géométrisation solaire carrée, 4 variations*, 1979  
(série «4 x 16 x 20»)  
épreuve couleur 6/30  
40,5 cm x 50,8 cm  
A 81 14 PH 4 (3)

*Neuf coins d'atelier*, 1973  
impression xérographique  
49,3 cm x 64,8 cm  
A 81 29 G 1

*Ruban gommé sur un coin d'atelier,  
4 points de vision*, 1974  
impression xérographique  
63,2 cm x 64,2 cm  
A 81 31 G 1

**TOWN, Harold**

Toronto, Ontario 1924  
*No Op no 3*, 1964  
huile sur toile  
206,4 cm x 163 cm  
A 66 43 P 1

*Love Where the Nights Are Long*, 1962  
1 eau-forte et 14 lithographies 151/199  
poèmes de I. Layton  
47,5 cm x 32 cm  
A 67 14 E 15

**TREMBLAY, Denys**

Chicoutimi, Qué. 1952  
*Le cégep*, 1977  
moule en fibre de verre, résine de polyester,  
support métallique motorisé  
214 cm x 244 cm x 244 cm  
A 79 44 S 1

*Ceci n'est pas une oeuvre d'art mais une  
trajectoire d'une enveloppe de courrier interne*,  
1981  
(album «La boîte»)  
sérigraphie, enveloppe de papier HC VII  
76 cm x 56,5 cm  
don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (11)

**TREMBLAY, Gérard**

Les Eboulements, Qué. 1928  
*Sans titre*, 1956  
(album de gravures de 1956-58)  
sérigraphie 14/50  
A 65 53 G 10 (10)

*Cosmo nôtres no 6*, 1965  
pastel à l'huile sur papier  
45,8 cm x 57 cm  
A 65 130 PA 1

*Cosmo nôtres no 8*, 1964  
pastel à l'huile sur papier  
43,2 cm x 41,7 cm  
A 65 131 PA 1

*Les migrants*, 1964  
pastel à l'huile sur papier  
60,9 cm x 62,9 cm  
don de M. et Mme Marcel Mandeville  
D 66 15 PA 1

*Les semaines*, 1968  
(3 albums, 21 gravures)  
aquarelle, gravure tirée à sec et zinc V/20  
40,3 cm x 29,4 cm  
A 68 58 E 22

*Les fleuricoles*, 1957  
huile sur toile  
66 cm x 46,2 cm  
A 71 134 P 1

*Le soleil tourne carré*, 1971  
(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
sérigraphie 28/50  
76 cm x 56,3 cm  
don des Presses de l'Université  
du Québec à Montréal  
D 73 1 G 13 (12)

*La foire*, 1950  
encre et huile sur papier  
12,1 cm x 35 cm  
A 79 79 D 1

*Le bateau à voir*, 1951  
encre sur papier  
18,5 cm x 29,4 cm  
A 79 80 D 1

*Fruits amers*, 1954  
encre et aquarelle sur papier  
30,5 cm x 37,9 cm  
A 79 81 D 1

**TREMBLAY, Jean-Jacques**

Providence, R.I., E.-U. 1926  
*La robe bleue*, 1979  
acrylique sur masonite  
91,7 cm x 91,7 cm  
A 80 8 P 1

**TREZE, Anne**

Riza, U.R.S.S. 1936  
*Discours en vers*, 1966  
linogravure H.C. 1  
65,5 cm x 51 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 24 G 1

*Douce obsession*, 1966  
linogravure H.C. 1  
don de la Guilde graphique  
D 68 25 G 1

**TROY, Cecil**

Canada 1935  
*Abstract*, 1962  
matériaux divers  
67,5 cm x 56,5 cm  
don de la collection Douglas M. Duncan  
D 74 10 MD 1

**TRUDEAU, Yves**

Montréal, Québec 1930  
*Homme révolté no 412*, 1963  
bois et fer soudé  
89,6 cm x 52 cm x 51,5 cm  
don de l'artiste  
D 65 11 S 1

*Sans titre*, 1964  
bronze  
78,8 cm x 36 cm x 21,5 cm  
A 65 23 S 1

*Cosmonaute no 2*, 1965  
acier cortène et bois  
396,2 cm x 121,9 cm x 121,9 cm  
A 65 181 S 1

*Le chariot des dieux*, 1966  
bronze  
33 cm x 45,9 cm x 36,3 cm  
A 66 68 S 1

*Mur fermé et ouvert, no 44*, 1976  
bronze 3/6  
44,1 cm x 62 cm x 16,8 cm  
A 82 7 S 1

**TUTTLE, Richard**

Rahway, N.J., E.-U. 1941  
*Sans titre*, 1972  
lithographie  
78,4 cm x 115 cm  
don de John Heward  
D 84 53 G 2

**UBAC, Raoul**

Malmédy, Belg. 1910  
*Sans titre*, 1963  
eau-forte 10/12  
47,5 cm x 36,8 cm  
A 64 32 G 1

*Les limites*, n.d.  
lithographie 14/75  
38 cm x 28 cm  
A 67 72 G 1

*Torse*, n.d.  
lithographie 25/90  
38,5 cm x 28,4 cm  
A 67 73 G 1

**UDALTSOVA, Nadezhda A.**

Orel, Russie 1886-1961 Moscou  
*Sans titre*, 1917  
gouache sur papier  
26,3 cm x 19 cm  
A 81 63 G 1

**UELSMANN, Jerry N.**

Détroit, Mich., E.-U. 1934  
*Hothouse and Eye*, 1975  
photomontage en noir et blanc  
33,5 cm x 24,9 cm  
A 79 190 PH 1

**ULRICH, Normand**

Montréal, Québec 1949  
*Les sept péchés capitaux*, 1973-77  
7 sérigraphies e.a. 3/10  
101,5 cm x 66 cm (chacune)  
A 78 69 G 7

**UPTON, Richard**

*Salamovka Landscape*, 1974  
affiche 214/300  
81,5 cm x 90 cm  
don de l'artiste  
D 75 2 G 1

**YACHON, John**

Etats-Unis 1914-1975  
*Porch Scene*, 1938  
photographie noir et blanc, épreuve d'époque  
33,7 cm x 24,8 cm  
A 78 98 PH 1

**VAILLANCOURT, Armand**

Black Lake, Qué. 1932  
*Sans titre*, 1962  
chêne brûlé  
72,5 cm x 47 cm x 23 cm  
A 65 25 S 1

*Sans titre*, 1963  
chêne brûlé  
213,2 cm x 58,4 cm x 58,4 cm  
don de l'artiste  
D 65 75 S 1

*Sans titre*, 1966  
bronze  
44,7 cm x 119 cm x 14 cm  
A 66 71 S 1

*Sans titre*, 1966  
bronze  
38,4 cm x 33 cm x 23,8 cm  
A 67 48 S 1

*Hommage au tiers monde*, 1966

fonte  
79,2 cm x 215 cm x 158 cm  
A 75 33 S 1

*Bois brûlé*, 1964

chêne brûlé  
182 cm x 18,5 cm x 18,5 cm  
A 76 17 S 1

*Justice aux Indiens d'Amérique*, 1957

bois de pin, socle en acier  
365,8 cm x 20,3 cm  
A 78 43 S 1

*Sans titre*, 1956

bois  
170 cm x 29,5 cm x 15 cm  
A 81 45 S 1

**VALCOURT, Christiane**

St-Hughes, Québec 1953  
*Quand j'étions p'tit*, 1977  
6 sérigraphies et textes de R. Duguay 7/15  
50,7 cm x 40,7 cm  
A 79 82 E 6

**VAN DONGEN, Kees**

Delfshaven, Holl. 1877-1968 Monaco  
*Le Crachin, Normandie*, n.d.  
huile sur toile  
46,1 cm x 65 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 101 P 1

*Jeune fille, Marcelle*, n.d.

huile sur toile  
55,7 cm x 38,5 cm  
don du Dr Max Stern  
D 83 102 P 1

**VAN HALM, Renée**

Amsterdam, Holl. 1949  
*The Second Curtain*, 1981  
bois, gypse, peinture  
244 cm x 122 cm x 152,5 cm  
A 84 21 I

**VANIER, Bernard**

Québec 1927  
*Déroulement*, 1963  
huile sur toile  
81 cm x 115,8 cm  
don de l'artiste  
D 65 52 P 1

**VASARELY, Victor**

Pecs, Hongrie 1908  
*Kroa*, 1966  
aluminium poli et peint  
25,5 cm x 25,5 cm x 29,5 cm  
A 67 22 S 1

*Mya*, 1965

tempera sur panneau de bois  
76 cm x 76 cm  
don de Pierre Molson  
D 78 122 P 1

*Zett*, 1966

acrylique sur toile  
170 cm x 170 cm  
A 67 29 P 1

**VAZAN, Bill**

Toronto, Ontario 1933  
*La baie James*, 1971-72  
acrylique sur toile  
165 cm x 134,8 cm  
A 72 20 P 1

*Sphère visuelle du pont Jacques-Cartier*, 1975

156 épreuves en noir et blanc montées sur toile  
548 cm x 336 cm (ensemble)  
A 77 6 PH 156

*Sphère visuelle, lac Clair, Rawdon*, 1971-72

photographie noir et blanc  
65,4 cm x 39,4 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 77 12 PH 1

*Snow-Walk with Two Eyes*, 1975

(album «Workshop»)  
sérigraphie 5/35  
66,5 cm x 50,8 cm  
A 78 76 G 12 (10)

*Visual Sphere Rotating from my Zenith to Nadir*

*and Back to Zenith Positions*, 1975  
photographies collées sur carton  
35,5 cm x 28 cm  
don de l'artiste  
D 78 121 PH 61

*Flat Approach*, 1979

(série «4 x 16 x 20»)  
épreuve couleur 6/30  
50,8 cm x 40,5 cm  
A 81 14 PH 4 (4)

*Holding the Globe*, 1971-74

épreuve couleur  
100,3 cm x 75 cm  
A 81 15 PH 1

*Pressure/Presence*, 1978-79

épreuve couleur  
100,3 cm x 75 cm  
A 81 16 PH 1

*Source de l'Égypte*, 1978-82

(album «Corridart 1976-»)  
sérigraphie 6/85  
65,5 cm x 50,5 cm  
A 82 28 E 12 (10)

**VELDE, Bram van**

Zoeterwoude, Holl. 1895  
*Composition with Green*, 1968  
lithographie 69/300  
66 cm x 49,4 cm  
A 71 16 G 1

*Composition*, 1966

lithographie e.a.  
72,2 cm x 53,2 cm  
A 71 17 G 1

*Composition*, 1970

lithographie 6/80  
67,5 cm x 50,1 cm  
A 75 14 G 1

*Sans titre*, 1974

lithographie 1/100  
90,8 cm x 65,2 cm  
A 76 11 G 1

**VELICKOVIC, Vladimir**

Belgrade, Youg. 1935  
*Rat no 6*, 1973  
sérigraphie 22/150  
75 cm x 75 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 84 8 G 1

**VENOR, Robert**

Montréal, Québec 1931  
*The Love Scape*, 1972  
acrylique sur toile  
139,2 cm x 140 cm  
A 72 25 P 1

**VERDREN, Marcel-Henri**

Bruxelles, Belg. 1933  
*Vivaldi*, 1963  
eau-forte 12/30  
65,5 cm x 50 cm  
A 65 100 G 1

**VERHAEGEN, Dirk**

Belgique  
*Transformations*, 1978  
8 sérigraphies 4/40  
18 cm x 18 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 79 9 G 8

*Oeuvre gravitationnelle*, 1982

laque sablée sur masonite  
17,8 cm x 17,8 cm (chaque élément)  
A 82 45 P 7

**VERREAU, Gisèle**

Québec 1932  
*Inscriptions*, 1978  
gravures et poèmes de Robert Mélançon  
40,7 cm x 30,5 cm  
A 80 41 G 18

**VEZINA, Christiane**

Montréal, Québec 1950  
*Plateau Mont-Royal*, 1976-77  
8 sérigraphies et 8 textes 9/10  
58 cm x 78,5 cm  
A 78 70 E 8

**VIDAL, Jean-Pierre**

Québec  
*La boîte à bois*, 1981  
(album «La boîte»)  
sérigraphie HC VII  
76,5 cm x 56,5 cm  
don de l'Université du Québec  
à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (13)

*Si Dédale m'était conté/Du filet des buts*, 1981

(album «La boîte»)  
texte sérigraphié HC VII  
57 cm x 76,5 cm  
don de l'Université du Québec  
à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (12)

**VILADECAUS, Joan-Pere**

Espagne 1948  
*Sans titre*  
lithographie 21/100  
78 cm x 64,5 cm  
don du Ministre de la culture de la Catalogne  
D 82 48 G 1

**VILALLONGA, Jesus Carlos**

Santa Coloma de Farnes, Esp. 1927  
*A Jordi Bonet*, 1980  
huile sur panneau  
76 cm x 101,5 cm  
don du Dr Max Stern  
D 82 20 P 1

**VILDER, Roger**

Beyrouth, Liban 1938  
*Pulsation no. 2*, 1967  
acrylique sur papier collé,  
engrenages de laiton,  
moteur  
77,9 cm x 77,9 cm x 24,5 cm  
A 67 36 MD 1

*Sans titre*, 1976

aluminium anodisé (2 plaques)  
61 cm x 46 cm (chacune)  
A 76 39 G 2

*Cyclic Progression I*, 1976

lithographie 31/31  
65,5 cm x 50,2 cm  
A 78 71 G 1

*Sans titre*, 1976

gravure en relief 2/7  
50 cm x 65,7 cm  
A 78 72 G 1

*Sans titre*, 1976

lithographie 3/31  
65,5 cm x 50,2 cm  
A 78 73 G 1

*Sans titre*, 1976

lithographie 4/15  
65,5 cm x 50,2 cm  
A 78 74 G 1

*Variation on 9 squares*, 1973

(album «Collection SDL»)  
sérigraphie e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (8)

*Sans titre*, 1977

relief mural en acier peint  
40,6 cm x 40,6 cm (chaque élément)  
A 79 124 S 20

*1 + 1 no 7*, 1974

sérigraphie 30/100 et texte de Pierre Restany  
35,5 cm x 28 cm  
don de Miljenko Horvat  
D 84 5 E 2

**VILLENEUVE, Arthur**

Chicoutimi, Qué. 1910  
*No 976*, 1965  
encre et huile sur toile  
76,5 cm x 101,5 cm  
A 65 168 P 1

**VILLENEUVE, Rodrigue**

Québec  
*Laquelle des deux Berma étaient la vraie*, 1981  
(album «La boîte»)  
texte sérigraphié HC VII  
56,5 cm x 76,5 cm  
don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (14)

*Lorsque le corps à tel point se détache*, 1981

(album «La boîte»)  
texte sérigraphié HC VII  
76,5 cm x 56,5 cm  
don de l'Université du Québec à Chicoutimi  
D 82 50 E 15 (15)

**VINCENT, Félix**

Miribel, France 1946  
*Le Saint-Vincent*, 1976  
 huile sur toile  
 91,2 cm x 60,7 cm  
 A 80 9 P 1

**VISSER, Carel**

Hollande 1928  
*Double forme*, 1958  
 acier soudé  
 69 cm x 49 cm x 45 cm  
 A 80 63 S 1

*Sans titre*, 1955-59  
 encre sur papier  
 65 cm x 50 cm  
 A 80 65 D 1

**VITTORIO**

Zara, Yougoslavie 1932  
*Programme du répertoire national (Musées nationaux du Canada)*, n.d.  
 sérigraphie  
 95,8 cm x 61,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 3 AF 1

*Chez la grand'mère italienne*, n.d.  
 sérigraphie  
 81,2 cm x 58,8 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 4 AF 1

*The Father*, n.d.  
 sérigraphie  
 96 cm x 60,6 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 5 AF 1

*Don Juan in Hell*, n.d.  
 sérigraphie  
 96,5 cm x 63,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 6 AF 1

*The Ride Across Lake Constance*, n.d.  
 sérigraphie  
 91,3 cm x 63,7 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 7 AF 1

*Centre des arts visuels: cours d'été*, n.d.  
 sérigraphie  
 92,4 cm x 62,4 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 8 AF 1

*L'heure est grève*, n.d.  
 sérigraphie  
 96,7 cm x 63,8 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 9 AF 1

*La fondation canadienne des maladies du rein*, n.d.  
 sérigraphie  
 88,9 cm x 57,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 10 AF 1

*And David Came to Canam*, 1967  
 sérigraphie  
 88,6 cm x 63,4 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 11 AF 1

*Censure et érotisme*, 1967  
 sérigraphie  
 88,8 cm x 63,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 12 AF 1

*Exposition internationale d'art pornographique*, 1967  
 impression en offset  
 88,8 cm x 63,3 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 13 AF 1

*Supercop*, 1969  
 sérigraphie  
 96,6 cm x 63,6 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 14 AF 1

*Congrès annuel de l'A.A.P.Q.*, 1969  
 sérigraphie  
 87,9 cm x 63,6 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 15 AF 1

*Voyou, voyant, voyeur*, 1973  
 sérigraphie  
 82,3 cm x 58,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 16 AF 1

*Centaur Theatre*, 1973  
 sérigraphie  
 82,6 cm x 58,8 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 17 AF 1

*Centaur Theatre*, 1973  
 sérigraphie  
 83,9 cm x 58,6 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 18 AF 1

*Centaur Theatre*, 1973  
 sérigraphie  
 83,9 cm x 58,6 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 19 AF 1

*Centaur Theatre*, 1973  
 sérigraphie  
 83,9 cm x 58,6 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 20 AF 1

*Vittorio/Affiches*, 1976  
 impression en offset  
 60,9 cm x 60,9 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 21 AF 1

*Vittorio*, 1976  
 sérigraphie  
 89,4 cm x 63,1 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 22 AF 1

*Tartuffe, CNA*, 1977  
 sérigraphie  
 97 cm x 63,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 23 AF 1

*The Snatcher*, 1977  
 sérigraphie  
 96,4 cm x 63,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 24 AF 1

*Vittorio, Paul Waggoner Gallery, Chicago*, 1978  
 impression en offset  
 48,2 cm x 61 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 25 AF 1

*Vittorio, Swen Parson Gallery, Dekalb*, 1979  
 impression en offset  
 76,7 cm x 56,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 26 AF 1

*O Kanada*, 1982  
 sérigraphie 11/35  
 89 cm x 80,5 cm  
 don de l'artiste  
 D 83 27 AF 1

*The Killdeer*, 1975  
 sérigraphie HC  
 91,5 cm x 63,9 cm  
 A 83 44 AF 1

*Viva Pedro*, 1976  
 sérigraphie 5/75  
 98 cm x 66,2 cm  
 A 83 45 AF 1

*Tabarnaque osti cailisse cibouère crisse calvaire*, 1976  
 sérigraphie 8/75  
 86,3 cm x 63,3 cm  
 A 83 46 AF 1

*Women's Lib*, 1976  
 sérigraphie 6/75  
 86 cm x 63,4 cm  
 A 83 47 AF 1

*Montréal 1976*, 1976  
 sérigraphie e.a. 1/10  
 86,2 cm x 63,5 cm  
 A 83 48 AF 1

*Montréal 1976*, 1976  
 sérigraphie 3/75  
 86 cm x 63,2 cm  
 A 83 49 AF 1

*Montréal 1976*, 1976  
 sérigraphie 5/75  
 86,3 cm x 63,2 cm  
 A 83 50 AF 1

*Adieu Montréal*, 1976  
 sérigraphie 37/75  
 86,5 cm x 63,2 cm  
 A 83 51 AF 1

*Vittorio, affiches récentes, galerie Gilles Corbell*, 1976  
 sérigraphie 8/75  
 86 cm x 63 cm  
 A 83 52 AF 1

*Happy Anniversary Baby*, 1976  
 sérigraphie 3/75  
 98,1 cm x 66,2 cm  
 A 83 53 AF 1

*Exposition du 10e anniversaire/ Centre national des arts*, 1979  
 sérigraphie HC  
 88,5 cm x 57,9 cm  
 A 83 54 AF 1

*Molière's Don Juan*, 1980  
 sérigraphie HC  
 100,5 cm x 66,4 cm  
 A 83 55 AF 1

*L'odyssée de la Pacific, film d'Arrabal*, 1980  
 sérigraphie e.a. 11/15  
 101,8 cm x 66 cm  
 A 83 56 AF 1

*The National Ballet of Canada Newcomers*, 1980  
 sérigraphie e.a. 11/15  
 101,6 cm x 66,4 cm  
 A 83 57 AF 1

*AAF Good Sam Award*, 1980  
 sérigraphie e.a. 9/10  
 102 cm x 66,5 cm  
 A 83 58 AF 1

*Form and purpose*, 1980  
 sérigraphie HC  
 101,7 cm x 66 cm  
 A 83 59 AF 1

**VOM BRUCH, Klaus**  
 Cologne, R.F.A. 1952  
*Mounted Propaganda*, 1981  
 vidéogramme couleur, son  
 18 min., U-Matic (3/4")  
 produit par Western Front Video  
 A 84 33 VID 1

**VON DEM BUSSCHE, Wolf**  
 Pforzheim, All. 1934  
*Foley Square*, 1967  
 épreuve sur papier aux sels d'argent 25/90  
 tirage de 1980  
 50,5 cm x 61 cm  
 A 80 80 PH 1

**VOSTELL, Wolf**  
 Leverkusen, All. 1932  
*Sans titre*, 1973  
 lithographie 29/50  
 70 cm x 56,5 cm  
 don de Miljenko Horvat  
 D 84 9 G 1

**VOYER, Monique**  
 Magog, Québec 1928  
*Faïlle embrasée*, 1965  
 huile et toile collée sur toile  
 71,2 cm x 91 cm  
 don de l'artiste  
 D 65 40 P 1

*Le joueur de ballon*, 1965  
 huile sur toile  
 61,2 cm x 57 cm  
 A 66 24 P 1

**WAINIO, Carol**  
 Sarnia, Ont. 1955  
*Plural Possibilities*, 1982  
 acrylique sur masonite  
 122 cm x 244 cm  
 A 84 59 P 1

**WAINWRIGHT, Barry**  
 Chilliwack, C.-B. 1935  
*Scorpio*, 1966  
 eau-forte HC 1  
 don de la Guilde graphique  
 D 68 26 G 1

*Passing Shapes in a Day-Dream*, 1966  
eau-forte HC 1  
65 cm x 49,8 cm  
don de la Guilde graphique  
D 68 27 G 1

**WALES, Shirley**  
Montréal, Québec 1931  
*House of Fire*, 1961  
eau-forte 44/50  
64 cm x 50,4 cm  
A 65 60 G 1

**WALKER, Robert**  
Montréal, Québec 1945  
*Suzy Lake at Two Bucks*, 1975  
(album «Workshop»)  
sérigraphie et photographie 5/35  
66,5 cm x 50,8 cm  
A 78 76 G 12 (11)

*Toronto*, 1978 (*Blue Thunderbird*), 1978  
photographie (cibachrome)  
40 cm x 50 cm  
A 79 93 PH 1

**WALLOT, Jacques Albert**  
Québec 1938  
*Sans titre*, 1977-78  
20 sérigraphies sur carton Mayfair montées sur  
masonite (couplées dos à dos et tenues par bâtons  
de bois)  
121,6 cm x 36 cm (chaque ensemble)  
A 80 42 G 10

**WARGIN, Petry**  
Montréal, Québec 1931  
*Les heures tombent*, 1963  
huile sur papier marouflé sur contreplaqué  
46,3 cm x 60,9 cm  
A 65 57 P 1

**WARHOL, Andy**  
Pittsburgh, É.-U. 1930  
*Mao Tse Tung*, 1972  
4 sérigraphies 129/250 (2) 66/250 (2)  
91,5 cm x 91,5 cm  
A 74 33 G 4

*Electric Chair*, 1963  
sérigraphie sur toile  
63,5 cm x 88 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 81 3 P 1

**WATTS, Todd A.**  
New York, É.-U. 1949  
*Truck Hoboken Ferry Ramp*, 1973  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
tirage de 1980  
27,3 cm x 34,5 cm  
A 80 81 PH 1

**WEBER, Roland**  
Tunis, Tunisie, 1921  
*Autoportrait*, 1978  
cibachrome  
35 cm x 24 cm  
A 79 176 PH 1

**WEEGEE**  
Autriche 1900-1968, New York, É.-U.  
*Heatspell (Children Sleeping on the Fire Escape,  
Lower East Side, N.Y.C.)*  
épreuve d'époque en noir et blanc  
35,4 cm x 28,2 cm  
A 78 99 PH 1

**WEININGER, Andreas**  
Karms, Hongrie 1899  
*Sans titre*, 1923  
aquarelle sur papier  
21 cm x 21 cm  
A 65 169 A 1

**WENGER, Edwin**  
Suisse 1919  
*No 59*, 1964  
eau-forte 8/60  
64,4 cm x 49,6 cm  
A 65 170 G 1

*No 58*, 1964  
eau-forte 15/60  
64,8 cm x 50 cm  
A 65 171 G 1

**WESSEL, Henry**  
Teaneck, N.J., É.-U. 1942  
*Sans titre*, 1974  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
épreuve de 1976  
27,8 cm x 35,5 cm  
A 80 82 PH 1

**WESTERLUND, Mia**  
New York, É.-U. 1942  
*Sans titre*, 1975  
huile, craies colorées et graphite sur papier  
251,5 cm x 28 cm  
don de Mme Marisa Zavalloni  
D 82 59 D 1

**WESTON, Brett**  
Los Angeles, Cal., É.-U. 1911  
*Nude*, 1975  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
34,2 cm x 26,1 cm  
A 79 191 PH 1

**WESTON, Edward**  
Highland Park, Ill., É.-U. 1886-1958 Cal.  
*Excusado, Mexico*, 1926  
épreuve noir et blanc au chlorobromure  
24 cm x 18,9 cm  
A 78 100 PH 1

**WHITE, Clarence H.**  
Ohio, É.-U. 1871-1925 Mexico, Mex.  
*John Beatty Jr et sa soeur Elizabeth*, 1903  
photogravure, épreuve originale  
29 cm x 20,9 cm  
A 78 101 PH 1

**WHITE, Minor**  
Minneapolis, Minn., É.-U. 1908-1976 Boston  
*Ritual Stones, Notom, Utah*, 1963  
épreuve de 1980 de Michael Hoffman  
34,7 cm x 27,5 cm  
A 80 118 PH 1

**WHITTOME, Irène**  
Vancouver, C.-B. 1942  
*Screen Doors for T*, 1971  
3 eaux-fortes e.a.  
52,4 cm x 68,8 cm (chacune)  
A 72 30 G 1

*W.M. No 10*, 1976  
(album «Workshop»)  
épreuve sur papier aux sels d'argent 5/35  
45,8 cm x 60,9 cm  
A 78 76 G 12 (12)

*Annexe au musée blanc (altar)*, 1975-76  
papier moulé, fils de cuivre, bois, cire, toile, corde  
9 totems (244 cm chacun)  
1 plate-forme (274,3 cm x 274,3 cm)  
A 81 18 MD 13

**WILSON, York**  
Toronto, Ontario 1907  
*Toccata en orange*, 1964  
gouache et papier collé sur papier  
63,5 cm x 41,7 cm  
A 65 74 GO 1

**WINOGRAND, Garry**  
New York, É.-U. 1928  
*Sans titre*, 1965  
(série «The Animals»)  
épreuve sur papier aux sels d'argent  
épreuve contemporaine  
27,9 cm x 35,3 cm  
A 80 51 PH 1

**WOLFE, Robert**  
Montréal, Québec 1935  
*L'entaille bleue-noire*, 1962  
huile sur masonite  
101,5 cm x 76 cm  
don de l'artiste  
D 65 5 P 1

*Sans titre*, 1962  
encre  
22,3 cm x 31 cm  
don de l'artiste  
D 65 6 D 1

*Sans titre*, 1962  
encre  
18 cm x 24,7 cm  
don de l'artiste  
D 65 7 D 1

*Sans titre*, 1962  
encre  
24 cm x 31,4 cm  
don de l'artiste  
D 65 8 D 1

*Plus loin*, 1963  
huile sur masonite  
75,5 cm x 61,5 cm  
A 65 9 P 1

*Hommage à la S.P.U.*, 1971  
linogravure et collage 10/19  
66 cm x 50,8 cm  
A 72 37 G 1

*Grande réserve*, 1971  
linogravure 12/20  
66,2 cm x 50,7 cm  
A 72 38 G 1

*Une soutane inutile*, 1971  
sérigraphie 13/15  
89 cm x 58,5 cm  
A 72 39 G 1

*Présence du noir*, 1976  
acrylique sur toile  
50,9 cm x 66,1 cm  
A 76 49 P 1

*Sans titre*, 1971  
(album «Hommage à Albert Dumouchel»)  
sérigraphie 28/50  
76,5 cm x 56,5 cm  
don des Presses de l'Université du Québec  
à Montréal  
D 73 1 G 13 (13)

*Taureau déguisé*, 1965  
huile sur toile  
101,5 cm x 75,5 cm  
don de Georges Delrue  
D 83 32 P 1

*Mine à gazou*, 1975  
sérigraphie 12/25  
72,5 cm x 57,5 cm  
A 78 75 G 1

**WOODROW, Bill**  
Henly, Angl. 1948  
*Parrot Fashion*, 1983  
capot de voiture et moteur hors-bord peints  
214 cm x 214 cm x 122 cm  
A 84 71 MD 2

**YAMAI, Ikuro**  
Japon 1943  
*Passage-diffusion 1*, 1974  
plastique et fer  
75 cm x 75 cm x 75 cm  
don de la Japan Art Festival Association  
D 74 51 S 1

**YVARAL, Jean-Pierre**  
Paris, France 1934  
*Interférences A*, 1967-70  
acrylique sur bois, élastiques et métal peint  
123 cm x 123 cm x 33,1 cm  
A 67 33 MD 1

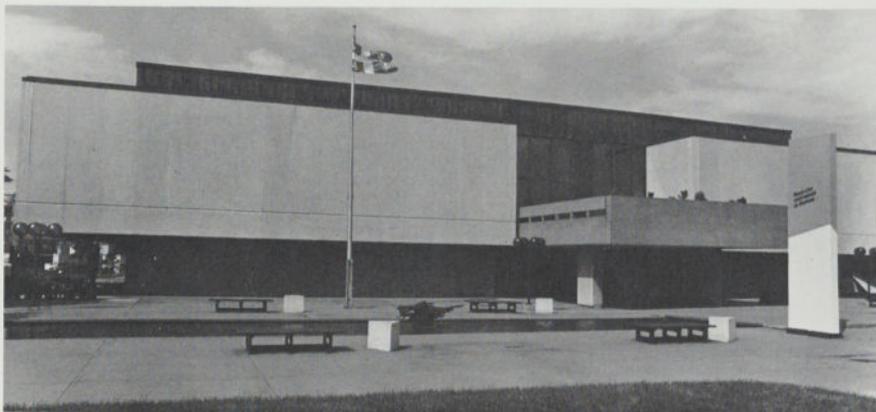
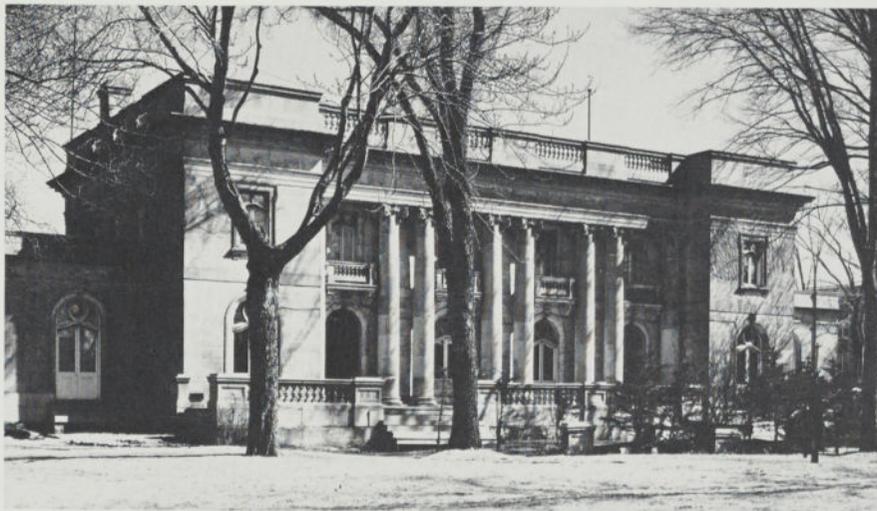
**ZADKINE, Ossip**  
Smolinsk, Russie 1890-1967 Paris  
*Hommage à Rodin*, 1967  
(album «Hommage à Rodin»)  
lithographie 51/120  
75,7 cm x 55,5 cm  
A 67 7 G 5 (5)

**ZAJEC, Edward**  
Italie 1938  
*S.M. 38381*, 1973  
(album «Collection SDL»)  
sérigraphie e.a.  
57 cm x 57 cm  
don de la galerie Gilles Gheerbrant  
D 78 117 E 9 (9)

**ZAO WOU-KI**  
Pékin, Chine 1921  
*Sans titre*, 1958  
lithographie 73/120  
50 cm x 65,7 cm  
A 65 172 G 1

*Sans titre*, 1956  
lithographie 16/60  
49,5 cm x 65,2 cm  
A 66 16 G 1





Première localisation du Musée d'art contemporain au Château Dufresne, à l'angle de la rue Sherbrooke et du boulevard Pie IX, 1964-68.

Édifice actuel du Musée d'art contemporain à la Cité du Havre, depuis 1968.

Aménagement futur du Musée d'art contemporain de Montréal à l'angle des rues Sainte-Catherine et Jeanne-Mance. Jodoin, Lamarre, Pratte & Associés: Gabriel Charbonneau.









