LA COLLECTION
tableau inaugural
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

LA COLLECTION

tableau inaugural

Josée Bélisle

Manon Blanchette

Paulette Gagnon

Sandra Grant Marchand

Pierre Landry

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Ce catalogue a été réalisé à l'occasion de l'exposition
La Collection : tableau inaugural, présentée à partir du 28 mai 1992.

Coordonnatrice du projet **Paulette Gagnon**

Conservateurs **Josée Bélisle**
Manon Blanchette
Paulette Gagnon
Sandra Grant Marchand
Pierre Landry

Chargés de recherche **Yves Cadet**
Alain Depocas
Michel Huard
Louise Ismert
France Lévesque
Suzanne Tremblay

Coordination du manuscrit **Michel Huard**

Secrétariat **Carole Paul et**
Sophie David
Paulette Duquette
Marie Lourdes Laguerre
Danièle Patenaude
Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée **Chantal Charbonneau**

Révision **Paul Paiement**
Olivier Reguin
Jean-Yves Richard

Lecture d'épreuves **Olivier Reguin**

Conception graphique **Devant le jardin de Bertuch**

Impression **Métropole Litho Inc.**

© **Musée d'art contemporain de Montréal,** 1992
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2L 1Z8

Dépôt légal : 2e trimestre 1992
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN : 2-551-12850-1

Données de catalogage avant publication (Canada)

Musée d'art contemporain de Montréal

La collection : tableau inaugural

Catalogue d'une exposition qui se tiendra au Musée d'art contemporain de Montréal à partir du 28 mai 1992. Comprend des références bibliographiques et un index.

ISBN 2-551-12850-1

1. Art canadien - Québec (Province) - Expositions.
2. Art moderne - 20e siècle - Expositions.
3. Musée d'art contemporain de Montréal - Catalogues. I. Bélisle, Josée. II. Titre.

N6488.C3M6 1992 708.11'2428 C92-096469-9

Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière de Communications Canada et du Conseil des Arts du Canada

Page couverture :
Alfred Pellan
Calme obscur (détail), 1943-1947
Huile, silice, mâchefer sur toile marouflée sur contre-plaqué
208 x 167,3 cm
Collection : Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Denis Farley
© 1992 - Alfred Pellan

Remerciements

Cet ouvrage, qui permet au Musée de présenter sa collection, est le fruit d'un travail collectif. Véritable mémoire de la collection, il se veut un livre de référence et un reflet de la richesse de la création artistique contemporaine. Au delà d'un parcours d'exposition, c'est la découverte d'une collection unique qui se profile dans cette publication.

Qu'il nous soit permis d'exprimer notre reconnaissance à la Succession J. A. DeSève pour son appui et pour sa constante générosité. Nous adressons tout particulièrement nos remerciements aux artistes, aux galeries d'art qui les représentent et à tous les collectionneurs qui, tout au cours du laborieux travail de recherche, nous ont fourni les renseignements indispensables à la réalisation de cette publication. Soulignons aussi l'apport remarquable des chargés de recherche qui ont mené à bien la documentation des œuvres de ce catalogue. Leur participation enthousiaste fut une aide des plus précieuses. Nous tenons à mentionner le travail exceptionnel des secrétaires qui se sont acquittées de leur tâche de manière impeccable. Nous témoignons également notre reconnaissance aux spécialistes du service des archives, du laboratoire de restauration du Musée et du Centre de conservation du Québec qui ont su répondre avec diligence à toutes nos demandes tout au long de la réalisation de ce projet. Nous saluons la collaboration du personnel de la Médiathèque du Musée, qui a grandement facilité nos recherches, et le Service de l'édition, qui a mis en forme ce catalogue.

Enfin, nous désirons remercier vivement tous nos collègues du Musée qui, à divers degrés, nous ont manifesté leur soutien. Que tous et toutes trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Paulette Gagnon
Conservatrice en chef

Sommaire

3 Remerciements
Paulette Gagnon

13 *Persistance de la mémoire**
Marcel Brisebois

21 Mot de présentation
Manon Blanchette

25 *La Collection : tableau inaugural*
Josée Bélisle
Paulette Gagnon
Sandra Grant Marchand
Pierre Landry

29 Note au lecteur

Chapitre I
31 *Éclatement de la modernité au Québec : des expressions de la peinture*
Sandra Grant Marchand

37 John Lyman
41 Goodridge Roberts
42 Fritz Brandtner
43 Marian Scott
44 Prudence Heward
45 Louise Gadbois
46 Stanley Cosgrove
47 Jacques de Tonnancour
49 Mimi Parent
50 Alfred Pellan
57 Jean Dallaire

Chapitre II

61 *La matière chante*
Paulette Gagnon

67 Paul-Émile Borduas
75 Marcel Barbeau
77 Pierre Gauvreau
78 Jean-Paul Mousseau
80 Fernand Leduc
82 Marcelle Ferron
84 Jean-Paul Riopelle
87 Claude Gauvreau
92 Léon Bellefleur
94 Lise Gervais
95 Rita Letendre

Chapitre III

97 *Et puis les abstractions géométriques*
Josée Bélisle

103 Jauran (Rodolphe de Repentigny)
104 Jean-Paul Jérôme
105 Fernand Toupin
106 Louis Belzile
107 Fernand Leduc
108 Guido Molinari
110 Claude Tousignant
111 Jean-Paul Mousseau
112 Marcel Barbeau
114 Jean Goguen
115 Denis Juneau

Chapitre IV

117 *De la sculpture au Québec, les années d'affirmation*
Pierre Landry

123 Louis Archambault
124 Charles Daudelin
125 Robert Roussil
126 Armand Vaillancourt
127 Yves Trudeau
129 Ulysse Comtois
132 Ivanhoë Fortier
134 Françoise Sullivan
136 André Fournelle
137 Pierre Heyvaert
138 Serge Cournoyer
139 Serge Lemoyne
141 Jean Noël
142 Cozic
143 Jean-Marie Delavalle
144 Henry Saxe

Chapitre V

147 *D'autre part, en synchronie*
Manon Blanchette

153 Serge Poliakoff
154 Hans Hofmann
155 Max Ernst
156 Jean Arp
158 Pierre Alechinsky
159 Karel Appel
160 Jean Dubuffet
161 Carel Visser
162 Josef Albers
163 Pierre Soulages
165 Antoni Tàpies

Chapitre VI

169 *L'essor de l'estampe québécoise : quelques repères essentiels*
Josée Bélisle

175 Albert Dumouchel
187 Roland Giguère
188 Gérard Tremblay
189 Janine Leroux-Guillaume
190 Yves Gaucher
191 Richard Lacroix
192 Robert Savoie
193 Peter Daglish
194 Gilles Boisvert
195 Pierre Ayot
197 Michel Fortier
198 Tib Beament
199 Michel Leclair
200 Denis Forcier
201 Monique Charbonneau
202 Jennifer Dickson
203 Doreen Lindsay
204 Robert Wolfe
205 Francine Simonin
207 Pierre-Léon Tétreault
208 René Derouin

Chapitre VII

211 *D'ici et d'ailleurs, peinture abstraite et formalisme*
Pierre Landry

217 William Ronald
218 Jacques Hurtubise
219 Jack Bush
220 Joyce Wieland
221 Jean McEwen
222 Charles Gagnon
223 Yves Gaucher
225 Ron Martin
226 Kenneth Noland
227 Jules Olitski
228 Louis Cane
229 Larry Poons
230 Paterson Ewen

Chapitre VIII

233 *Densité du matériau, espaces incontournables*
Paulette Gagnon

239 Carl Andre
240 John McCracken
241 Royden Rabinowitch
242 Richard Long
243 Mario Merz
245 Jannis Kounellis
246 Richard Serra
247 Keith Sonnier
248 Robin Collyer
249 Barry Le Va
250 Bruce Nauman
251 Claude Mongrain
252 David Rabinowitch
253 Roland Poulin
255 Ulrich Rückriem
256 Anish Kapoor
257 Michel Goulet

Chapitre IX

261 *Entre l'objet et le projet*
Sandra Grant Marchand

265 Marcel Duchamp
267 Christo
268 Bill Vazan
269 Melvin Charney
271 Rober Racine
273 Joseph Kosuth
274 Mel Bochner
276 Giulio Paolini
278 Daniel Buren
279 Sherrie Levine
282 Robert Adrian X
283 Greg Curnoe
284 Pieter Laurens Mol
285 James Turrell
286 Pierre Boogaerts
287 Peter Gnass
289 Martha Townsend

Chapitre X

291 *Peinture des années 80*
Pierre Landry

295 Léopold Plotek
296 Louise Robert
297 Jim Dine
298 Richard Mill
299 Jocelyn Jean
300 Christian Kiopini
301 Louis Comtois
302 Joseph Branco

303 Guy Pellerin
304 James Brown
305 Jean-Charles Blais
306 Gérard Garouste
308 Sylvie Bouchard
309 Carol Wainio
310 Thomas Corriveau
311 Suzelle Levasseur
312 Raymond Lavoie
313 Joanne Tod

Chapitre XI
315 *La représentation et les codes culturels*
Paulette Gagnon

319 Robert Rauschenberg
320 Andy Warhol
322 Nam June Paik
324 Gilbert & George
326 Cindy Sherman
328 Jeff Wall
329 Richard Prince
331 Barbara Kruger
332 Shelagh Alexander
334 George Legrady
335 John Massey
336 General Idea
338 Robert Longo
339 Michael Snow
340 Roland Brener
341 Bill Woodrow
342 Haim Steinbach
343 Pierre Granche

Chapitre XII
345 *Les genres : évidences et détournements*
Josée Bélisle

351 Roy Lichtenstein
353 Luc Béland
354 Gathie Falk
355 Gilles Mihalcean
356 Michel Saulnier
358 Tony Cragg
359 Bertrand Lavier
360 Sylvain P. Cousineau
363 Philippe Favier
365 Françoise Boulet
366 Jocelyne Alloucherie
367 Eva Brandl
368 Clegg & Guttmann
369 Patrick Faigenbaum
370 Sorel Cohen
371 Serge Tousignant
372 Angela Grauerholz

Chapitre XIII

375 *Une éthique de l'esthétique, les dimensions du corps*
Manon Blanchette

383 Martha Fleming et Lyne Lapointe
385 Barbara Steinman
387 Christian Boltanski
388 Betty Goodwin
389 Michèle Waquant
390 Geneviève Cadieux
392 Raymonde April
395 Wyn Geleynse
396 Abramović/Ulay
397 Joey Morgan
399 Arnaud Maggs
400 Irene F. Whittome
401 David Moore
402 Andrew Dutkewych
403 Renée Van Halm
404 Pierre Dorion

Chapitre XIV

407 *Une photographie depuis 1940*
Sandra Grant Marchand

411 Ansel Adams
413 Minor White
414 Robert Bourdeau
415 Geoffrey James
421 Walker Evans
422 Lisette Model
423 Sam Tata
429 Gisèle Freund
430 Arnold Newman
431 Robert Mapplethorpe
432 Gabor Szilasi
437 Pierre Gaudard
442 Claire Beaugrand-Champagne
443 Normand Grégoire
444 William Klein
445 Robert Frank
447 Diane Arbus
449 Lee Friedlander
450 Duane Michals
451 Robert Walker
452 Charles Gagnon
455 Lynne Cohen
457 Michel Campeau
460 Serge Clément

Chapitre XV
465 *La Vidéo. Poétiser la matière et la troquer contre l'histoire*
Manon Blanchette

473 Pierre Falardeau, Julien Poulin
475 Dara Birnbaum
477 Kate Craig
478 Gathie Falk
479 Tanya Mars
480 Ewa Turska
481 General Idea
482 Klaus vom Bruch
483 Hank Bull, Eric Metcalfe
484 Elisabeth Chitty
485 Randy and Berenicci
486 Tom Sherman
487 Ulrike Rosenbach
488 Nan Hoover
489 Joan Jonas
490 Daniel M. Reeves
491 Dan Graham
492 François Girard
493 Jean-Pierre Boyer
494 Daniel Dion, Philippe Poloni
495 Paul Landon
496 Tom Dean
497 Michèle Waquant
498 Marcel Odenbach
500 Suzy Lake
501 Michael Morris, Vincent Trasov

503 Catalogue

517 Répertoire des œuvres de la collection

590 Droits de reproduction

591 Crédits photographiques

*Persistance de la mémoire**

« Le passé dut être accepté avec la naissance ; il ne saurait être sacré. »

Paul-Émile Borduas, *Refus global*, 1948

Le présent ne devrait jamais tenir un monologue souverain. Il doit sans cesse s'enrichir d'un dialogue fécond avec le passé qui le porte et l'avenir auquel il aspire. Une communauté sans mémoire et sans ambitions se dissipe et s'éparpille. Elle nie ses vérités propres. Son existence est superficielle, son avenir incertain. Toute vie humaine doit se justifier à ses propres yeux, mais une vie humaine sans souvenirs et sans désirs ne peut porter aucun témoignage sur sa valeur. Une communauté sans passé et sans avenir forme comme une ombre sans corps, comme un magma informe qui progresse à l'aveuglette, au hasard, sans précaution aucune. Pour qu'une communauté puisse saisir pleinement sa valeur et sa destinée, comme le rappelait Malraux, elle doit être « secouée par une revendication intérieure », elle doit s'animer

* Titre d'une toile de Paul-Émile Borduas de 1949, exposée pour la première fois du 14 au 26 mai de la même année au Studio des décorateurs Jacques et Guy Viau, à Montréal. Le titre complet de l'œuvre est *3.49* ou *Persistance de la mémoire* ou *La Colère de l'ancêtre*.

d'une volonté de faire de son héritage « non pas quelque chose d'hérité, mais quelque chose de conquis ».

Le musée est un des instruments de cette conquête. C'est un de ces lieux où se perpétue la mémoire collective, s'affirme l'identité, se joue une part du destin. Cependant, dans cette perspective, la muséification de l'art contemporain est une entreprise tout à fait originale. C'est-à-dire que le Musée d'art contemporain de Montréal fait effectivement un travail de mémorisation collective, mais que, par définition, il remplit cette tâche en s'intéressant plus spécifiquement à la création contemporaine. La muséification de cet art paraît d'autant plus étonnante que le Musée s'intéresse souvent aux œuvres récentes, créées par de jeunes artistes, et qu'il commandite et programme parfois des œuvres qui lui sont directement, voire exclusivement destinées. De cette façon, le Musée d'art contemporain de Montréal, comme ses équivalents de Chicago, de Bâle ou de Lyon, est devenu conservateur et, dans une certaine mesure, créateur de son présent, du temps artistique actuel.

Cela, on l'a souvent remarqué : si, dans le passé, le musée conservait des valeurs établies, et souvent établies hors de lui par d'autres instances, il est devenu de nos jours un des centres de décisions où naissent et se confirment les valeurs artistiques. Le Musée d'art contemporain de Montréal n'hésite même plus à revendiquer ce rôle, ou à tout le moins à l'assumer activement, un peu comme une mission, en véritable partenaire de l'art et des artistes d'aujourd'hui.

Cependant, cette activité de valorisation et de stimulation de la création contemporaine ne se fait jamais au détriment du travail tout aussi essentiel de conservation et de mémorisation de l'art du passé. C'est-à-dire que le Musée d'art contemporain de Montréal s'intéresse à la fois à la création actuelle et à celle qui l'a déjà été, au cours des 50 dernières années. Il se veut tout à la fois laboratoire et conservatoire, lieu d'expérimentation et lieu de préservation.

Cette entreprise est capitale pour l'institution et pour le Québec. En suscitant en même temps un questionnement sur les origines et sur le présent, en constituant aujourd'hui le patrimoine artistique de demain, le Musée assure à sa façon une mise en relation de la collectivité québécoise avec son actualité et avec son histoire. Dans un univers en constante revitalisation, il exerce la faculté de se souvenir activement.

La tâche de questionner et de revivifier l'héritage sans le dénaturer est un perpétuel recommencement. Pourtant, la collectivité québécoise vit bien souvent son rapport à l'histoire sur le mode amnésique. Notre devise nationale reconnaît l'importance du souvenir, mais au delà des pétitions de principe, le Québec rompt trop fréquemment les amarres avec un passé subi un peu comme une honte. Les Québécois et les Québécoises malmènent quotidiennement

la souvenance de leur existence d'autrefois. D'une certaine manière, la collectivité québécoise rejette sans cesse son héritage, vit et meurt sans testament, s'engage sans bagage vers un avenir incertain. Même pour un peuple avide de nouveautés, pour ainsi dire anxieux de devenir « postmoderne » avant les autres, cet oubli n'est pas la meilleure façon d'assurer sa perpétuation.

Car l'enracinement et la survivance historique sont affaire de souvenance active. La présence humaine au monde ne peut qu'être médiatisée par un dialogue éternellement recommencé, inépuisable, entre nos consciences, la nature, nos relations avec les autres et l'héritage du passé. Pour habiter le monde, pour le supporter, pour s'y reproduire, il faut faire preuve de conscience réflexive, prendre ses distances vis-à-vis de soi et des autres, vis-à-vis des événements eux-mêmes. Ce « lieu de l'homme », ce jeu complexe de « distance » et de « mémoire », cette entité insérée dans la vie, entre les choses et les êtres, comme le rappelle Fernand Dumont, « on a toujours cru que ce devait être la culture[1] ».

En délimitant un amas codifié de paroles, de signes et de gestes pour le plus grand nombre, c'est elle qui désigne l'expérience vécue de ceux qui s'accouplent au monde ; en jouant éternellement à l'intérieur d'un vaste dispositif de significations intersubjectives, c'est elle encore qui révèle le sens de l'univers, notre sens ; en balisant de repères l'histoire entière, en témoignant de la fermeté de nos intentions, c'est elle, enfin, qui assure notre continuité dans l'espace et dans le temps.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est donc un lieu où la culture peut et doit s'épanouir « comme distance et comme mémoire ». Le Musée ne nie pas le passé ; il l'intègre, le pense et le travaille. Surtout, il fait tout cela par ses propres moyens, uniques et nécessaires, c'est-à-dire en constituant une collection permanente et en lui redonnant perpétuellement vie, comme dans cette exposition qui lui est entièrement consacrée. La collection est la principale raison d'être du Musée. À la limite théorique, tous les services, sauf ceux qui gèrent la collection permanente de l'institution, pourraient disparaître sans que l'essence du Musée ne soit fondamentalement affectée. Par contre, sans ces services premiers, sans la collection, le Musée ne serait qu'un lieu d'exposition de plus, un autre relais de la diffusion des « produits » culturels, une « machine à exposer », une institution parmi d'autres. En constituant ce qui est devenu la plus importante collection d'art contemporain au Québec, le Musée s'est lui-même érigé en centre de survivance et d'épanouissement de la mémoire collective. Il est devenu un lieu où le passé ne s'anéantit pas dans le présent, mais où, tout au contraire, le passé est conservé dans l'espoir d'aider à penser le présent, dans l'espoir de favoriser l'émergence d'un meilleur avenir.

1. Fernand Dumont, *Le Lieu de l'homme, la culture comme distance et mémoire*, Montréal, Les Éditions HMH, collection Constantes, vol. 14, p. 9.

Cette collection existe avant tout pour constituer aujourd'hui le patrimoine artistique de demain et pour susciter un questionnement sur le sens du monde actuel et sur celui de la création artistique. C'est un instrument privilégié de conservation et d'analyse, un instrument de sauvegarde, d'étude et de présentation des œuvres d'autrefois, un support concret de connaissance du passé, un moyen direct d'élucidation des origines. En constituant et en exposant sa collection permanente, le Musée d'art contemporain de Montréal va à contre-courant de l'amnésie récurrente de la collectivité québécoise, contre cette sorte d'historiographie de la dislocation qui nous assaille et nous affecte, ne serait-ce que pour lui faire contre-poids. Le Musée cherche à sauver le passé culturel dans son exercice vivant. Il tente de préserver l'héritage artistique pour stimuler le présent. Avec l'exposition *La Collection : tableau inaugural*, le Musée met en lumière la continuité, revient sur les genèses, évoque à nouveau l'arrière-plan d'une longue durée.

En fait, pour bien comprendre cette institution et cette collection, il faudrait raviver notre mémoire collective et remonter au delà des années 60, au delà des riches bouillonnements des années 30, peut-être même jusqu'aux premiers balbutiements de notre modernité artistique, au tournant de la Première Guerre mondiale. Pour dire l'essentiel, on peut rappeler qu'au début des années 40, le Québec a amorcé une mutation profonde. Durant toute cette décennie, sous l'effet du second conflit mondial et par suite de transformations autogènes, notre société a pris un essor considérable et joui d'une grande vitalité. Sur le plan artistique en tout cas, les mutations étonnent encore par leur vigueur et par leur originalité.

Les seuls noms de John Lyman, d'Alfred Pellan et de Paul-Émile Borduas suffisent à caractériser ce temps révolutionnaire. Ces véritables coordonnées de notre société actuelle évoquent tout un monde d'initiatives, comme la fondation, en 1939, de cet ancêtre institutionnel du Musée que fut la Société d'art contemporain, ou encore la publication des manifestes explosifs *Refus global* et *Prisme d'yeux*, endossés par toute une génération d'artistes, dont les œuvres figurent d'ailleurs parmi les plus importantes de la collection du Musée.

En fait, c'est maintenant un lieu commun que de voir là, en germe, dans cette décennie du second conflit mondial, le monde et le Québec d'aujourd'hui. Le Musée n'échappe pas à la règle : ses origines essentielles sont là, elles aussi. Mieux encore, sa collection respecte les balises socio-temporelles et stylistiques fixées autour de cette période. Dans les faits, sauf exception significative — comme l'un des quatre *Bourgeois de Calais* sculptés par Auguste Rodin en 1890, une des plus anciennes pièces de la collection, léguée par le D[r] Max Stern — le Musée se limite à l'acquisition d'œuvre produites après 1939, soit après ce point tournant de l'histoire de l'art moderne au Québec en particulier.

La protection et l'enrichissement du patrimoine artistique se sont poursuivis au cours de la décennie suivante — notamment par la multiplication de galeries exclusivement consacrées à l'art contemporain. Puis, au début des années 60, selon le schéma habituel, la fondation d'institutions vient consacrer l'aboutissement d'un processus social de plus longue date. Bien sûr, avec la création du ministère des Affaires culturelles et la mise sur pied du Musée d'art contemporain de Montréal, en pleine « Révolution tranquille », l'État québécois renforce et consacre en partie une prise de conscience de l'identité collective, une volonté ferme de se révéler au monde extérieur et de s'ajuster à ses mouvements, à sa cadence. Pour l'État, le Musée est l'instrument privilégié de stimulation, de promotion, de conservation et de diffusion de la culture collective à Montréal, au Québec et partout ailleurs dans le monde. Mais cela ne change rien à l'affaire : bien que le gouvernement du Québec réponde à l'appel des créateurs et du public, même dans le contexte international de l'époque, il s'agit d'un geste audacieux dont on a encore raison de s'enorgueillir.

Cependant, il ne faudrait pas occulter l'essentiel : le Musée d'art contemporain de Montréal vient alors concrétiser un rêve commun aux propriétaires de galeries, aux amateurs et aux critiques d'art et, évidemment, aux artistes eux-mêmes. Au début des années 60, des intervenants influents comme Robert Élie, Jean-René Ostiguy, Guy Viau et Jean Simard ne manquent jamais d'aiguillonner les autorités qui pourraient permettre la réalisation du rêve de Musée, notamment par l'entremise du Conseil des Arts provincial.

Mais l'initiative déterminante est prise par le Dr Otto Bengle, grand amateur d'art contemporain et directeur de la Galerie 60. En décembre 1963, mis au courant des démarches en faveur de la création du Musée et sentant la conjoncture favorable, il réunit chez lui des artistes et leur propose d'amorcer le mouvement, par le biais de dons individuels d'œuvres d'art à l'État. Certains sont réticents; d'autres signent immédiatement un message adressé à M. Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles du Québec :

> « J'ai pris connaissance du projet de Musée que vous avez conçu pour Montréal. Je tiens à participer à cette création, et en conséquence, j'offre une toile de ...
>
> La livraison en sera effectuée à l'endroit que vous m'aurez indiqué, dès que je saurai de vous que ce projet est devenu chose concrète. »

Le docteur Bengle se rend à Paris pour y faire signer la même lettre à des artistes québécois établis là-bas, comme Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc, Marcelle Maltais, Marcelle Ferron, Edmund Alleyn. Après quelques semaines, la liste du docteur Bengle compte environ 75 artistes, qui acceptent tous de donner au moins une œuvre chacun. Le gouvernement réagit tout aussi favorablement, en quelques

semaines. Le ministre Lapalme débloque des fonds, active les dossiers et gagne la confiance des autorités provinciales et municipales. C'est le maire Drapeau lui-même qui offre d'installer les œuvres des artistes donateurs au Château Dufresne, où un premier musée est officiellement inauguré le 12 juillet 1965.

Reste que la constitution de la collection permanente a en quelque sorte précédé la création de l'institution ! La générosité des bienfaiteurs, comme celle des artistes et des collectionneurs, ne s'est jamais démentie. Ainsi, au mois de mai 1966, certains hommes d'affaires et des professionnels fondent l'association des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal. Deux mois plus tard, en juillet, durant l'exposition *Dons de la collection permanente*, le public peut déjà apprécier la participation concrète de cet organisme, des artistes et des collectionneurs.

Le Musée compte alors près de 700 œuvres obtenues par ce biais, dont certaines très importantes, comme des tableaux de Jim Dine ou de David Hockney et des sérigraphies de Warhol. En 1973, un don des Musées nationaux du Canada a même permis d'acquérir près d'une centaine d'œuvres et les archives du peintre Paul-Émile Borduas. Il s'agit du fonds le plus important sur cet artiste phare pour le Québec et pour l'institution.

Toutefois, en dernier ressort, ce sont les directions successives qui ont forgé le caractère et déterminé l'orientation de la collection. Dès le départ, le Musée s'est doté d'un comité consultatif dont le mandat est de recommander au Conseil l'acquisition d'œuvres, soit sous la forme de dons, soit par le biais de l'achat. Mais peu importe le moyen, l'objectif demeure le même : il s'agit de réunir des œuvres de qualité, des pièces significatives et décisives de notre histoire.

À force de choix judicieux et de dons généreux, la collection présente maintenant un échantillon assez diversifié des principales tendances de l'art des trente dernières années, bien qu'elle soit principalement composée d'œuvres d'artistes d'ici. Elle offre une perspective intéressante sur les principales étapes de l'art contemporain québécois dans les différentes disciplines où il s'est exprimé, des tableaux de Charles Gagnon aux dessins récents de Betty Goodwin. Au sein de cette collection, qui compte plus de 3 000 œuvres, il y a une nette prédominance des gravures sur les productions des autres disciplines de l'art actuel. Mais la photographie des pionniers du Bauhaus, la peinture des années 40 et 50 (celle de Pellan, de Borduas, de Riopelle, de McEwen), la sculpture de la décennie suivante et tous les nouveaux moyens d'expression occupent aussi une place importante.

De plus, l'insistance sur la création nationale ne se fait pas au détriment des œuvres étrangères. En fait, ces œuvres, représentatives des étapes majeures de l'art moderne et de l'art contemporain, sont peu nombreuses mais très bien choisies. Le Musée s'efforce d'acquérir des

productions européennes et surtout américaines et canadiennes qui ont eu une influence certaine sur les créateurs d'ici. On retrouve donc dans la collection des œuvres cubistes de Picasso, des tableaux de l'abstraction lyrique de l'école de Paris (de Soulages, de Dubuffet, etc.) ou des pièces du Pop Art américain (celles de Lichtenstein ou de Rauschenberg, par exemple).

D'ailleurs, 90 pour 100 des artistes que le Québec a produits sont encore vivants. Avec le Musée d'art contemporain de Montréal, avec sa collection permanente, la collectivité québécoise assume sa responsabilité à leur égard, comme le souhaitaient Borduas et ses amis, il y a 40 ans. C'est ce que d'autres de ses contemporains, réunis par le docteur Bengle, avaient obtenu, et c'est ce que d'autres artistes à travers le monde sont en train d'obtenir, avec la création de musées d'art contemporain en Allemagne, en Espagne, en France, en Italie ou aux États-Unis. Même les pays qui conservent un patrimoine ancien reconnaissent l'importance de faire musée avec ce qui se crée actuellement. Le Musée d'art contemporain de Montréal, qui était à l'avant-garde de ce mouvement, ne peut plus reculer : la collectivité québécoise n'en a pas le loisir !

Le Musée joue un rôle de médiateur entre la création contemporaine et les publics. Il est un véritable agent de démocratisation de l'art. Ce n'est pas un lieu abstrait, déraciné, en retrait des débats et des rumeurs de la Cité : c'est un lieu de réflexion sur notre condition présente, un lieu où les hommes et les femmes d'aujourd'hui peuvent se donner et s'abandonner aux œuvres qui traitent d'eux-mêmes et d'elles-mêmes, de leur actualité et de leurs racines. Et cela reste vrai, même si cette institution, ici comme ailleurs, a parfois la réputation d'être obscure, difficile d'approche, voire hermétique.

Dans ce contexte, l'emménagement du Musée dans le nouvel édifice au centre-ville de Montréal prend encore plus d'importance. Ce rapprochement est l'occasion, pour l'institution, d'affirmer haut et fort cette volonté démocratique, ce désir de convergence entre les arts, les œuvres et leurs publics. D'autant plus que ce nouvel édifice est concrètement adapté à la présentation des œuvres contemporaines, parfois imposantes, nécessitant souvent un espace dépouillé. Mieux encore, près de la moitié des surfaces d'exposition du nouveau Musée sont exclusivement réservées à la présentation d'œuvres de la collection permanente.

Tout ce travail est capital pour une culture comme la nôtre. Tout au long de son histoire de peuple menacé, le Québec s'est doté de lieux de beauté et de culte à la mesure de ses capacités limitées. Maintenant que les données socio-économiques relativisent cette menace, le Québec doit absolument poursuivre et enrichir cette œuvre. Il faut constituer l'héritage, rassembler, conserver et exposer la production des artistes d'aujourd'hui. Si le Musée d'art contemporain de Montréal ne le fait pas, personne ne le fera à sa place. Sauf quelques

collectionneurs privés, d'ici et d'ailleurs, qui répéteront l'histoire des impressionnistes dont les œuvres, boudées par les musées français à l'époque, sont maintenant éparpillées un peu partout dans le monde.

Cette tâche essentielle est d'ailleurs clairement définie dans les statuts mêmes du Musée d'art contemporain de Montréal. Depuis sa transformation en Société d'État en 1983, l'institution s'est vu clairement confier la tâche de « promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation ». Le Musée exerce tous les pouvoirs que la Loi lui confère depuis novembre 1984.

En ce sens, le Musée d'art contemporain de Montréal est vraiment une institution nationale, une façon pour le Québec d'affirmer son identité et son originalité, une manière de proposer au monde sa propre capacité créatrice. Le Musée en appelle de l'exemple de l'artiste, de la vie créatrice du peintre, du poète ou du romancier. Parce que l'art et l'œuvre sont trop souvent dénigrés par une sociologie et une histoire borgnes, incapables de voir qu'ils puisent, en toute innocence, selon le mot de Merleau-Ponty, « à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir ». Le Musée renvoie à l'art comme symbole culturel « de distance et de mémoire », comme moyen d'interroger l'histoire, et par là même, il devient un véritable pivot d'action sociale.

On ne vieillit pas sainement en s'acharnant contre son existence d'antan. Le passé est le moment de l'identité personnelle et collective. Le passé c'est, littéralement, ce qui est advenu de tous et de chacun et, dans un certain sens, c'est la limite inexorable à la liberté de devenir. Chaque individu, comme toute collectivité, vit de mémoire et d'oubli. L'un ne va pas sans l'autre. Le passé coexiste avec le présent. S'il méprise sa dimension historique, l'humain se renie lui-même, travestit son fondement, repart à zéro, comme l'animal. « L'Homme n'est pas un éternel Adam », disait Ortega. Le Québec doit renouer avec sa mémoire, reprendre contact avec le souvenir de ce qu'il était vraiment. Avec le Musée, la collectivité québécoise peut dégager le sens des créations artistiques d'hier et d'aujourd'hui, en comprendre la portée, les situer, pour le présent et pour la postérité.

À travers des expositions comme *La Collection : tableau inaugural*, le Québec peut interroger son passé, mettre en lumière des pans artistiques d'une richesse exceptionnelle. Surtout, il peut éclairer d'un jour nouveau ses origines et reprendre confiance en un passé qui lui pèse parfois, par manque de données sur sa valeur et sur son originalité propres.

Marcel Brisebois
Directeur

Mot de présentation

Pendant près de deux des cinq années que dura mon mandat de conservateur en chef, toute l'équipe de la conservation du Musée d'art contemporain de Montréal s'est mobilisée autour d'un seul objectif général : celui de présenter ce que les Québécois sont comme peuple à travers leur art. À cela se greffait l'idée de la présentation d'une muséologie actuelle dont la programmation d'ouverture se voulait un reflet. Or, la collection d'œuvres révèle cette identité culturelle et muséologique de manière tout à fait exceptionnelle, car il me semble qu'au cours de ses années d'existence, le Musée n'a jamais failli à sa mission sociale, à son rôle de mémoire du Québec et de lieu privilégié d'apprentissage. Avec des moyens financiers limités, il a sélectionné et acquis les œuvres les plus percutantes tantôt dans leur forme, tantôt dans leur propos. Selon l'orientation de la pensée artistique de l'heure, il s'est transformé en lieu polyvalent tout en

resserrant, en coulisse, la méthode de traitement des œuvres de la collection.

Ce Musée en mutation par la force des choses, mais aussi par la force de l'art, n'a cependant jamais perdu de vue son rôle de critique. Des critères de justesse et de pertinence de la recherche, de rigueur dans l'énoncé plastique, l'ont toujours guidé dans la constitution de cette collection nationale. De plus, afin d'éviter le piège du parti pris, il a ouvert au grand jour son processus analytique. Nombreux sont ainsi ceux qui, depuis la naissance de sa collection, ont pu participer à cette réflexion sur les fonctions de l'art dans notre société et sur la responsabilité institutionnelle à l'égard de celle-ci. Des comités consultatifs ont eu et ont encore aujourd'hui ce mandat. Lorsqu'une œuvre résiste à cette épreuve de taille où les passions se choquent au profit d'un équilibre qui, sans être objectif, permet du moins de tenir compte de toutes les avenues possibles, cette œuvre donc devient la fierté du musée, son prolongement, bref une partie de lui-même.

Quel rêve enfin que de pouvoir faire le point sur des choix esthétiques lors de l'événement unique qu'est l'ouverture d'un nouvel édifice muséologique. Car, si ce temps d'étude est entrepris depuis fort longtemps, l'ouverture du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal se veut le dévoilement logique d'une histoire en devenir. Pour certains, cette histoire débute aujourd'hui. Pour tous ceux, et ils sont nombreux, qui ont œuvré dans l'ombre à la réalisation de cet événement, il s'agit d'un point culminant certainement, présage d'un travail muséologique nouveau.

Par ailleurs, en atteignant sa maturité, le Musée concourt également à forger une identité collective. C'est en effet dans l'histoire que nous puisons les réponses à notre présent et à notre avenir. Or, exposer aujourd'hui la plus importante collection d'œuvres d'art québécoises datant de 1939 à nos jours peut avoir de multiples retentissements sociaux, politiques, ou purement esthétiques. Je vois là un des rôles primordiaux d'une institution comme le Musée d'art contemporain, où des artistes doivent pouvoir trouver une tribune pour leur art, un lieu de réalisation de rêves où l'expression de leur idéal se déploie.

De plus, pour la première fois de manière si exhaustive, les préoccupations de l'art de plusieurs décennies sont appréhendées dans un seul temps, exception faite de l'art actuel. Ce dernier, étant donné ses contingences de format, a forcé les conservateurs à adopter un mode de présentation en plusieurs volets. Malgré cela, la stratégie de présentation vise à donner une notion d'ensemble des plus complètes et, en conséquence, mise sur les pièces maîtresses pour traduire adéquatement la majorité des problématiques. C'est à travers ce parcours chronologique et thématique que croît le sentiment d'une identité québécoise bien spécifique. Par contre, la découverte de cette spécificité n'exclut aucunement la reconnaissance de la

« différence », celle-ci se manifestant comme « évidence » par la juxtaposition d'œuvres venues d'ailleurs.

Enfin, les choix des regroupements thématiques, ainsi que celui des œuvres, ont été faits en équipe. L'idée première était de multiplier les forces et les compétences de chacun des spécialistes-conservateurs. Toute la collection a ainsi été passée en revue. Chacune des œuvres a été discutée un peu comme s'il s'agissait d'y poser un regard neuf, modifié par l'histoire. Il va sans dire que la tâche n'a pas été facile, car bien que les nouvelles salles du Musée triplent l'espace d'exposition, il fallait encore tenir compte des limites de celle-ci et de l'équilibre de la présentation. Lorsque les choix furent définitivement arrêtés, la recherche et l'analyse théorique et historique commencèrent. Le catalogue de l'exposition constitue, selon moi, un ouvrage scientifique unique par l'ampleur et la profondeur de la recherche, un défi brillamment relevé par l'équipe des conservateurs et des chargés de recherche qui ont travaillé au projet. Seule leur collaboration étroite, mue par la conviction du bien-fondé de cet ouvrage, en a assuré la réussite. Pour leur passion de l'art et pour leur courage devant la tâche à réaliser, je tiens ici à les remercier.

Manon Blanchette
Conseiller culturel
Ambassade du Canada à Paris

La Collection : tableau inaugural

À la fois riche et singulière, la collection du Musée d'art contemporain de Montréal compte quelque 3 300 œuvres. L'exposition *La Collection : tableau inaugural* en présente une part significative, et elle met en relief les principaux axes de son développement. Elle en propose également des orientations de lecture diversifiées et fait en somme le point sur le rôle prépondérant qu'il convient d'attribuer à la collection au sein du Musée, et en particulier sur l'importance qu'elle est appelée à prendre dans ses nouveaux lieux.

À partir d'un examen attentif de chacune des œuvres, une réflexion s'est amorcée sur celles qui nous paraissaient marquer les temps forts de la collection sur le plan historique et dans le contexte actuel. De là découle notre choix de 320 œuvres, établi en assumant les risques inhérents à un tel exercice. La perspective dégagée attire donc l'attention sur certaines œuvres,

retenues pour leurs qualités formelles et pour la pertinence de leur propos. En mettant en évidence certaines figures qui marquent une époque et certaines œuvres qui transcendent le temps, nous choisissons des exemples éloquents qui délimitent les balises à l'intérieur desquelles évolue la plastique contemporaine. Ainsi les œuvres se réfèrent l'une à l'autre dans divers regroupements dont la cohésion procède d'abord du sens et de la singularité de chacune.

Notre parti pris de réunir ces œuvres choisies en des corpus distincts s'est imposé afin de définir de manière plus étroite la particularité de la collection du Musée, principalement axée sur l'art québécois et par ailleurs ouverte aux tendances internationales. De 1939 à aujourd'hui, un parcours d'œuvres québécoises est ainsi ponctué, dans une perspective synchronique, d'œuvres canadiennes, européennes et américaines. Plus spécifiquement, l'articulation des divers regroupements s'est élaborée suivant deux voies privilégiées de remise en contexte des œuvres : une approche historique, d'une part, et thématique, d'autre part. La sélection de chacune des œuvres a orienté notre regard sur la trame de l'histoire de l'art contemporain au Québec et nous a incités à comparer nos acquis à ceux d'une activité artistique menée ailleurs. Notre réflexion sur quelques-uns des moments significatifs du développement des arts visuels au Québec depuis les années 40 s'est donc liée à un rappel concis de plusieurs des productions les plus déterminantes de l'art international. La conjonction de ces points de vue s'est effectuée en fonction de la nature même de la collection du Musée, constituée au fil des ans, depuis sa fondation en 1964, et au travers de ce qu'elle recèle d'éléments probants d'une connaissance sans cesse approfondie de l'art contemporain. Dans un second temps, nous avons établi des recoupements entre des démarches plus actuelles et esquissé des scénarios proposant des angles d'étude spécifiques. Ces derniers regroupements ont donné lieu à un champ d'interprétation à la fois plus subjectif et plus mouvant.

Au delà de leurs qualités intrinsèques, les œuvres se modèlent et résistent à la fois aux diverses formes de diffusion qu'elles connaissent. Dans bien des cas, l'appréciation d'une œuvre est également tributaire des différentes expositions et des commentaires (critiques, essais théoriques, textes de catalogue) dont elle a fait l'objet. C'est pourquoi nous avons jugé essentiel d'accompagner la présentation de ces œuvres de notices donnant la liste la plus complète possible des expositions et commentaires les concernant. Une importante recherche a donc été menée afin de repérer et de compiler de façon rigoureuse les données relatives aux œuvres sélectionnées — cette entreprise se prévalant d'office des fonctions de recherche et d'interprétation propre à l'institution muséale.

Chacun des 15 groupements d'œuvres constituant l'exposition *La Collection : tableau inaugural* trouve naturellement et précisément écho dans un chapitre particulier du catalogue. Cette correspondance essentielle articule les résultats

de la recherche fondamentale et véhicule la réflexion théorique et critique sur les œuvres, le contexte de leur création et la résonnance des pratiques artistiques ainsi confrontées. C'est véritablement au fil de ces 15 chapitres que s'établissent les arguments et le propos de l'exposition inaugurale. Les textes d'introduction aux différents chapitres circonscrivent les problématiques des corpus et ancrent la spécificité explicative des quelque 250 notices.

Le catalogue rend compte simultanément de tous les segments dont il est indissociable, alors que la présentation en salles procédera nécessairement par roulement, notamment en ce qui a trait aux propositions les plus actuelles. Ce catalogue d'exposition, dans lequel le répertoire des œuvres a été mis à jour et colligé, devient aussi le nouveau catalogue de la collection du Musée, le précédent ayant été publié en 1985 à l'occasion du 20e anniversaire de l'institution. En ce sens, la nouvelle publication assume à dessein une double vocation : accompagner le projet d'une exposition majeure de la collection et réactualiser la description de la collection muséale.

À travers des approches plurielles, le catalogue et l'exposition *La Collection : tableau inaugural* constituent un outil de connaissance, tracent le tableau d'une époque de mutations et établissent des liens qui suggèrent des perceptions nouvelles.

Josée Bélisle
Paulette Gagnon
Sandra Grant Marchand
Pierre Landry

Note au lecteur

Chacun des 15 chapitres de cet ouvrage est composé d'un texte d'introduction et de notices à propos des œuvres ou séries d'œuvres. La notice type comprend des renseignements biographiques sur l'artiste et une fiche technique de l'œuvre; elle répertorie les expositions dont l'œuvre a fait partie et elle présente une bibliographie s'y rapportant spécifiquement. Un texte analytique relie l'œuvre ou les œuvres présentées au travail de l'artiste.

Les informations biographiques comportent : le prénom et le nom de l'artiste, ou l'appellation du groupe d'artistes; la date et le lieu de naissance de chacun (ville et pays ou ville et province pour le Canada); le lieu où vit et travaille l'artiste; le lieu de décès, le cas échéant.

La fiche technique de l'œuvre inclut : le titre, suivi de la date de réalisation; les matériaux, le médium, le support, la technique, selon le cas; le suivi du tirage, pour les multiples (le support des estampes est le papier, sauf indication contraire); les dimensions (hauteur, largeur et profondeur, dans l'ordre); le producteur pour les vidéogrammes et les films; le numéro d'accession attribué par le Musée; le type d'acquisition (achat, don ou legs) et la date d'entrée dans la collection; la source de l'acquisition.

Dans les limites des recherches effectuées au cours des deux dernières années, l'entrée « expositions » énumère par ordre chronologique inversé les expositions où l'œuvre a été présentée. Dans le cas des multiples, des films et des vidéogrammes (pour ces derniers le terme « exposition » est remplacé par « présentation »), nous avons considéré uniquement les expositions de la copie ou du tirage conservé au Musée. Ici, chaque article inclut dans l'ordre : le titre de l'exposition; l'institution qui l'accueille; la ville; le pays ou la province canadienne; les dates extrêmes de la manifestation.

Les références bibliographiques sont également présentées par ordre chronologique inversé, et pour chaque année, par ordre alphabétique d'auteurs. Les références sont sélectionnées selon les critères suivants : lorsque l'œuvre est citée, reproduite, lorsque le texte porte sur une exposition solo incluant l'œuvre, et lorsque la description de la démarche de l'artiste est étroitement liée à l'œuvre quand celle-ci participe à une exposition de groupe.

Éclatement de la modernité au Québec : des expressions de la peinture

À la fondation du Musée d'art contemporain en 1964, la modernité avait acquis ses titres de noblesse au Québec depuis déjà un quart de siècle. Une époque dite « moderne » s'était fermement installée au cœur des arts visuels, et d'aucuns considèrent la création de la Société d'art contemporain[1] en 1939 être son point d'ancrage.

Dans la chronologie des événements artistiques qui ont instauré au Québec leur empreinte de rupture par rapport à une tradition, dans les années qui ont suivi la crise économique de la fin des années 20, plusieurs parmi ceux-ci ont présagé les transformations profondes de la société québécoise et de sa culture, telle qu'elle se définirait en s'affirmant au fil des années subséquentes. Qu'on pense ici aux luttes d'un John Lyman, et cela dès 1931 à son retour d'Europe, pour la reconnaissance de l'art moderne international dans un milieu culturel encore imprégné d'un régionalisme à saveur nationaliste[2], aux écrits de plus en plus nombreux à partir des années 30 en faveur d'un « art vivant[3] », libéré des contraintes idéologiques réactionnaires, aux regroupements d'artistes autour de l'idée d'un art non académique, voué à la libre expression de la pensée[4], au retour au Québec d'Alfred Pellan en 1940, et à ses répercussions éclatantes et fondamentales sur le milieu artistique québécois[5], aux querelles acerbes entre les tenants d'un académisme absolu et ceux pour qui l'académisme signifiait la mort de l'art[6], et enfin aux manifestes tels *Prisme d'yeux* et *Refus global,* écrits polémiques de défense de la liberté totale de l'expression artistique[7]. De tels événements ont irrémédiablement inscrit au cœur de l'activité artistique québécoise des changements radicaux qui ont permis enfin d'y identifier l'éclatement de la modernité. Car qu'en est-il de la modernité, sinon qu'elle est signe des bouleversements de mentalités et de pratiques au regard de la tradition, alors

même que des projets artistiques nous révèlent certaines des conditions liées à son existence et à son développement ?

Dès les années 30, au Québec, la remise en question des valeurs artistiques du passé s'est traduite par une volonté nouvelle d'expression et une conception moderne de l'œuvre d'art en tant que production subjective et signifiante. Ces facteurs ont contribué à l'éclosion, au sein de la figuration, de propositions formelles jusque-là inédites dans les arts plastiques au Québec et qui iront jusqu'à la formulation de l'abstraction picturale des années 40. Il faut remonter cependant à James Wilson Morrice pour trouver la source de ce renouvellement du langage pictural[8] et entrevoir, dès lors, les indices d'une ouverture sur l'art international, qui auront façonné au cours des années la définition d'une tranche historique « moderne » proprement québécoise. Si cette dernière était effectivement embryonnaire pendant les premières décennies du XX[e] siècle[9], c'est toutefois dans les années 30 et 40 qu'elle s'est pleinement affirmée.

Les parcours et les soubresauts de la modernité au Québec sont en définitive les jalons d'une pensée qui s'est révélée au travers de multiples expressions[10], et ce sont ces aspects diversifiés de création, dans leurs spécificités, qui manifestent le mieux le caractère propre de notre modernité. Certains discours sur la modernité énoncent des distinctions de ses caractéristiques selon les traits dévolus aux époques et aux contextes dans lesquels elle prend naissance[11]. Ainsi, la modernité culturelle du Québec se distingue-t-elle de celle qui a vu le jour ailleurs, aux États-Unis par exemple, où les effets de la grande dépression et la tentative de redressement économique ont donné lieu pendant les années 30 à un art socialement engagé[12], teinté de nationalisme, qui ne s'est ouvert que plus tard aux influences internationales, avec l'arrivée, en raison de la guerre, de nombreux artistes européens. En Europe cependant, les forces d'une altération vive des valeurs avaient opéré depuis longtemps, et de façon radicale, avec l'éclosion des mouvements dada en 1916 et surréaliste en 1921. Au Québec, la modernité artistique prenait forme en se différenciant également, et de façon probante, de ce qui est communément appelé « le modernisme au Canada » et auquel on associe la peinture d'idéologie fondamentalement nationaliste du Groupe des sept[13], récupérée en 1933 par la formation du Groupe des peintres canadiens[14]. En somme, la modernité du Québec ne pouvait revêtir précisément ni la géographie ni la temporalité des modernités étrangères au passé récent ou lointain. Elle ne pouvait, non plus, se développer uniquement en contrepoint de ces expressions modernes diverses. Si elle en a partagé des caractéristiques, c'est que ses auteurs y ont trouvé des résonances de leurs propres questionnements. La période sur laquelle nous nous penchons succinctement dans ce chapitre ainsi que l'expression strictement picturale qui a fait l'objet de notre choix d'œuvres offrent des exemples des recoupements qui définissent les points d'attache à la tradition avant-gardiste européenne[15].

La peinture de cette période révèle avant tout des éléments d'emprunt singularisés par une pratique artistique en voie d'acquérir son autonomie.

Au Québec, l'ouverture marquée aux tendances internationales de l'art durant ces années 30 et 40 a été symptomatique de ce qu'il a été convenu d'appeler le « rattrapage culturel[16]» par rapport à la modernité européenne qui avait pris naissance à la fin du siècle dernier. Des artistes québécois ont émergé, qui ont participé davantage de cette idéologie[17] et qui ont instauré de fait un art de rupture[18] dans le tissu de l'académisme dominant. On ne peut passer sous silence en effet l'objectif de Lyman lors de la fondation de la Société d'art contemporain en 1939, objectif d'une importance capitale puisqu'il consacrait l'émergence d'un projet collectif voué à la création artistique affranchie du joug aliénant du provincialisme. On ne peut également que réaffirmer l'apport essentiel des expositions individuelles de Pellan à Québec et à Montréal en 1940[19], à la « ruine de l'idéologie de conservation dont l'académisme était le reflet esthétique[20].» Paul-Émile Borduas participa étroitement, au début des années 40, de cette idéologie de rattrapage[21], et ses buts rejoignirent alors ceux de Pellan, pour s'en éloigner radicalement par la suite. La défense d'un « art vivant » en accord avec la pensée contemporaine était devenue une préoccupation partagée par les tenants d'une pratique artistique nouvelle, libératrice et créative.

Plus d'une génération d'artistes a œuvré dans ce sens. Parmi ceux-ci, plusieurs ont apporté une contribution marquante à l'art du Québec et du Canada, alors que d'autres ont soutenu et poursuivi, sur ces terrains élargis, des possibilités inusitées de création. Il n'est pas de notre propos de comparer ces acquis : qu'il suffise de noter en quoi des artistes de cette période, dont les œuvres figurent dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, auront introduit au Québec un art moderne et authentique. Au fil d'un choix d'œuvres extraites de la collection permanente, ces références — sous forme de notices — suggèrent sans doute l'enchevêtrement des connaissances propre à une collection muséale plus qu'elles ne reprennent, de façon exhaustive, une histoire de l'art[22].

Les artistes dont il est question dans ce chapitre sont nécessairement réunis d'une façon précaire, puisqu'ils ont partagé un moment de notre histoire auquel bien d'autres ont également participé, et si ces derniers devaient aussi y figurer, il faudrait encore justifier les absents. D'une manière ponctuelle donc, il est question plus précisément des réalisations de quelques artistes associés au noyau d'activités qui se déployait à Montréal, en ce qu'elles nous renseignent sur les particularités de l'art d'une époque. La sélection des œuvres, échelonnées de 1935 jusqu'à 1955, témoigne à sa manière, fragmentée et partielle, du développement significatif de l'expression picturale au Québec durant

cette période — changement amorcé au début du siècle, faut-il encore le souligner — par rapport au style académique alors transmis dans l'enseignement des beaux-arts et en opposition à la tendance dominante de l'école paysagiste canadienne que représentait le Groupe des sept.

Face à la sclérose des institutions clérico-sociales québécoises, une nouvelle façon de peindre s'est imposée à ces artistes dans la nécessité d'une ouverture aux tendances internationales de l'art. Dans la mesure où ils pressentirent un besoin inéluctable de liberté de création, ils se tournèrent vers l'Europe le plus souvent et y trouvèrent les sources d'un art radicalement différent. Leurs expressions picturales, qui se sont inscrites ici dans le prolongement de l'impressionnisme, ont évolué en assimilant ces influences. Le postimpressionnisme, le fauvisme surtout, mais aussi manifestement le cubisme, et dans une certaine mesure l'expressionnisme et l'abstraction, ne purent autrement exercer leur empreinte qu'en révélant des manières proprement picturales aux artistes pour qui la subjectivité était devenue une valeur primordiale. Le sujet, renouvelé et intime, ne devait plus correspondre aux thématiques d'un régionalisme étroit, encore moins aux objectifs d'un nationalisme canadien. Une approche moderniste prenait le pas sur la figuration, accentuant progressivement les composantes formelles des représentations, jusqu'à l'épuration complète dans les compositions abstraites des années 40.

Au cours de ces années, un autre mouvement de l'école de Paris, le surréalisme, devait tardivement[23] imprimer sa marque sur les expressions de peinture et de dessin au Québec. Conjuguant dans son œuvre du début des années 40, à son retour d'Europe, les éléments stylistiques des courants européens de l'entre-deux-guerres, et évidemment enrichi des idées véhiculées par cette avant-garde, Pellan devint le représentant singulier par lequel l'attitude surréaliste de libération de l'imagination et des pouvoirs évocateurs de l'inconscient eut une emprise immédiate sur les artistes québécois en quête de leurs possibilités expressives. À l'occasion de la rétrospective Pellan en 1940, Borduas lui-même aurait eu un contact direct avec des œuvres proposant les idiomes plastiques du langage surréaliste. Sans être pour autant « enrégimenté »[24] dans la position d'André Breton et de ses disciples, et même diamétralement opposé au surréalisme orthodoxe, Pellan chercha toutefois dans la voie de l'imagerie surréaliste, de ses éléments figuratifs, poétiques ou symboliques, incongrus et fantaisistes, les sources d'un langage plastique à la dérive des seuls impératifs de la raison. Son art eut une influence prépondérante en ce qu'il révélait, au cœur d'une société en quête de sa modernité culturelle, l'irréductible rupture des valeurs artistiques anciennes dans leurs canons académiques et leurs credos officiels. Le manifeste *Prisme d'yeux* fait foi de la volonté de Pellan, et des artistes réunis autour de lui, de se rallier « à la plus ancienne esthétique, à la plus éprouvée, à la plus contemporaine aujourd'hui comme à l'époque des cavernes; celle qui ouvre toutes les voies, souvent

opposées, mais également possibles et vraies comme le jour et la nuit, le feu et l'eau... Donc la plus révolutionnaire[25]!»

Les combats individuels et collectifs pour la modernité au cours des années 30 et 40 furent menés dans l'effervescence des attitudes réflexives qui ont été source de changements au sein des pratiques artistiques. Les fondements d'un art, au développement historique distinctif, furent élaborés sans doute à travers les influences parfois contradictoires des courants européens, mais essentiellement par la seule exploration subjective et consciente des moyens picturaux, au diapason des exigences d'une définition culturelle.

Sandra Grant Marchand

NOTES

1. La Société d'art contemporain fut fondée par John Lyman dans le but de créer un regroupement d'artistes, d'amateurs d'art et de critiques ouverts aux tendances modernes et réunis par une même volonté de contrecarrer les esthétiques académiques, celle du Groupe des sept en particulier.

2. Surtout par son action au sein de la Société d'art contemporain et ses écrits dans *The Montrealer* (1936-1942). Voir Louise Dompierre, *John Lyman 1886-1967*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1986, 234 p.; Christopher Varley, *La Société d'art contemporain - Montréal 1939-1948*, Edmonton, The Edmonton Art Gallery, 1980, 96 p.; *Inédits de John Lyman*, choix de textes et annotations d'Hedwidge Asselin, Montréal, ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1980, 243 p.

3. Maurice Gagnon établit la distinction essentielle entre l'art académique et l'art vivant : «L'art vivant resplendit comme la vie, est la vie même. L'art académique manque de l'essentiel : un foyer organisateur. (...) L'art académique s'achève avec l'intelligence ; l'art vivant se parfait par l'harmonieux équilibre de l'intelligence et de la sensibilité. Il exprime le tout humain. (...) Le métier pour l'académique est une fin en soi ; pour le peintre vivant, il n'est qu'un moyen.» Dans *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, p. 30. De plus, il cite les journaux et revues de l'époque qui ont aidé par leurs «considérations constructives» à «l'évolution de cette peinture» d'art vivant : «*La Presse* a eu Pierre Daniel et Paul Joyal ; *Le Canada* a Henri Girard, Marcel Parizeau et Gilles Hénault ; *Le Jour*, Charles Doyon ; *Le Quartier latin*, J. de Tonnancour ; *Le Devoir* eut Éloi de Grandmont. Les revues *Amérique française*, *La Nouvelle Relève*, *Gants du ciel* reçoivent une abondante collaboration. John Lyman, notre meilleur critique, écrit pour des périodiques anglais ainsi que Robert Ayre.» *Ibid.*, p. 39. Voir à ce sujet Esther Trépanier, «L'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)», dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-112. Maurice Gagnon mentionne justement aussi «des publications d'esprit nouveau» telles que la collection Art vivant avec des auteurs comme Robert Élie, Jacques de Tonnancour, Paul Dumas, John Lyman, Gilles Hénault, Marcel Parizeau, François Hertel et lui-même. *Op. cit.*, p. 39.

4. L'Atelier, fondé par John Lyman en 1931, est une école qui poursuivra ses activités jusqu'au printemps 1933. Voir Christopher Varley, *op. cit.*, p. 9 ; le Groupe de l'Est (Eastern Group of Painters), formé par Lyman en 1938, une association d'artistes non académiques, *ibid.*, p. 11 ; la Société d'art contemporain (Contemporary Arts Society, dénommée C.A.S.), créée en 1939 par un groupe d'artistes autour de Lyman, *ibid.*, p. 11.

5. Notamment chez la critique de l'époque qui formule, à propos de l'exposition Pellan à l'Art Association of Montreal en octobre 1940, «les grandes lignes d'un discours positif sur l'art abstrait». François-Marc Gagnon, «Origine de l'art abstrait au Québec», dans *Conférences*, ministère des Affaires culturelles : Musée d'art contemporain, 1979, p. 95-100. Voir aussi, à ce sujet, François-Marc Gagnon, «Le sens du mot "abstraction" dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec», dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 118-122.

6. L'action marquante d'animation, au sein de la Société d'art contemporain, et d'enseignement du père Marie-Alain Couturier au début des années 40 connut une opposition à l'École des beaux-arts, alors dirigée par Charles Maillard. L'Exposition des Indépendants de 1941, organisée par le père Couturier, suscita une controverse entre les artistes participants et Maillard, défenseur de l'enseignement académique. De même, une polémique virulente s'engagea entre Pellan et Maillard autour de l'académisme dogmatique prôné par l'École, polémique qui s'acheva avec la démission du directeur en 1945. Voir André Jasmin, «Le climat du milieu artistique dans les années 40», dans conférences J.A. de Sève, *Peinture canadienne-française* (débats), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 10-11 et p. 19.

7. Le mouvement *Prisme d'yeux* est constitué autour de Pellan dans le but, dit-il, de «réunir les jeunes, de créer une émulation et de contrebalancer le mouvement de Borduas». Dans le texte du manifeste, rédigé par Jacques de Tonnancour et publié en janvier 1948, on peut lire : «Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté.» Cité par Germain Lefebvre dans *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 112. Le manifeste *Refus global* du groupe des Automatistes est rédigé en grande partie par Borduas en 1947 et publié en août 1948. Un extrait se lit ainsi : «Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.» Cité par Guy Robert dans *Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 282.

8. Maurice Gagnon écrit en 1945 au sujet de Morrice : il «est notre premier peintre d'esprit vivant et d'envergure (...) Il pousse la peinture dans son domaine propre ...», *op. cit.*, p. 75-76 ; André Jasmin écrit : «Durant ces périodes plutôt mornes d'avant-guerre, un des rares peintres ayant produit des œuvres de qualité fut James Morrice, ami de John Lyman, tous deux faisant partie d'un même milieu.», *op. cit.*, p. 17 ; Fernande Saint-Martin écrit dans l'introduction du catalogue

Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976, p. 12 : « La diversité d'ailleurs des trajets que développent ceux qu'on a appelés "les pionniers de l'art abstrait au Québec", et dont plusieurs ont fait partie de la Société d'art contemporain, renvoie certes à l'influence primordiale de l'œuvre de Morrice, telle que l'a reprise et élargie Lyman, à Brandtner ainsi qu'aux premiers développements de Pellan. » François-Marc Gagnon note que « c'est grâce à Morrice que les peintres québécois se sont ouverts au langage pictural contemporain. Pour la première fois, le sujet à traiter passait au second plan et la peinture elle-même devenait son propre projet. (...) John Lyman, qui lui consacrera un petit livre dans la collection L'Art vivant, dirigée par Maurice Gagnon, rétablira l'importance de Morrice en en faisant le précurseur de l'art moderne au Québec », dans *Histoire du Québec contemporain : de la Confédération à la crise (1867-1929)*, Boréal Express, 1979, p. 639. Enfin, Jean-René Ostiguy souligne : « ... Morrice demeure celui des précurseurs qui ose le plus. Après 1910, il se hausse rapidement au niveau des disciples et amis d'Henri Matisse. » Dans *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, p. 21.

9. Voir Jean-René Ostiguy, *op. cit.*

10. Pour une analyse des expressions manifestes de la modernité, entre autres dans la poésie, la narrativité romanesque, la critique d'art, le théâtre et la musique, voir Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *op. cit.*

11. Voir Jean Baudrillard, « Modernité », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1985, p. 424-426.

12. Au sujet de l'état des arts aux États-Unis suite à la dépression économique de 1929, voir Barbara Rose, « Les Années 1930 : réaction et rébellion », dans *L'Art américain depuis 1900*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, p. 118-156.

13. Maurice Gagnon voit dans le Groupe des sept, de Toronto, des *« intentions de modernisme »*. Selon lui, « ils furent des modernes avortés. Leur action est tout extérieure, elle ne baigne pas dans l'humain et n'aborde pas le problème pictural dans son essence. » *Op. cit.*, p. 73.

14. « ... organisme national qui offre aux jeunes artistes de tout le pays l'occasion d'exposer leurs œuvres. (...) le Groupe des peintres canadiens est consciemment reconnu comme une expansion du Groupe des sept... » Voir Charles C. Hill, « Évolution du Groupe des peintres canadiens », *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 89.

15. Pour une distinction entre les notions de modernité et d'avant-garde, voir les points de vue de Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts : critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, p. 63-73 ; et d'Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 47-49.

16. L'expression est empruntée à l'anthropologue Marcel Rioux. François-Marc Gagnon écrit : « On peut situer l'avènement de notre milieu à la culture contemporaine vers la fin des années 30 et le début des années 40. (...) Il semble en effet tout à fait caractéristique de la mentalité de notre élite culturelle des années 40 de s'être sentie immensément en retard sur le reste du monde, culturellement parlant. Quand nos peintres en étaient encore à l'académisme et au régionalisme, l'école de Paris avait été le théâtre de plusieurs bouleversements (...) On vit donc nos peintres franchir dans des périodes parfois fort courtes, des étapes remarquables. (...) Rattraper la culture européenne impliquait la condamnation de l'idéologie immédiatement antérieure, l'idéologie de conservation. » Dans « Mimétisme en peinture contemporaine au Québec », *Peinture canadienne-française* (débats), *op. cit.*, p. 40-41.

17. Voir l'article signé Nicole Boily et François-Marc Gagnon, « L'Enracinement de l'art au Québec. Problématique des années 1920 à 1945 », *Critère*, nº 10, janv. 1974, p. 121-143.

18. Antoine Compagnon affirme au sujet de la tradition moderne qu'elle « serait faite de ruptures ». *op. cit.*, p. 7-9.

19. La rétrospective Pellan est présentée au Musée de la Province de Québec du 12 juin au 7 juillet 1940 et à l'Art Association (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal) du 9 au 27 octobre de la même année.

20. François-Marc Gagnon, « Pellan, Borduas and the Automatistes, Men and Ideas in Québec », *ArtsCanada*, déc. 1972-janv. 1973, p. 49. Notre traduction. L'original anglais se lit ainsi : « ... The ruin of an ideology of conservation of which academism was the aesthetic reflection. »

21. Au sujet de l'opposition entre l'idéologie de rattrapage à laquelle Pellan demeura fidèle et celle de contestation à laquelle se rallièrent Borduas et son groupe, voir François-Marc Gagnon, « Pellan, Borduas and the Automatistes, Men and Ideas in Québec », *op. cit.*, p. 48-55.

22. Jean Clair déplore : « Ce à quoi l'on a depuis 20 ans assisté, c'est à une uniformisation vertigineuse du sens des collections, comme si l'histoire de l'art moderne était, comme la République, "une et indivisible" et qu'il fallût impérativement s'y conformer. » *Op. cit.*, p. 105.

23. Pendant la guerre, des artistes surréalistes européens se sont exilés en Amérique tandis que des artistes québécois, installés en France, durent revenir au pays. Ces déplacements créèrent un climat d'échanges dans les milieux artistiques et littéraires. Voir à ce sujet André-G. Bourassa, « De la peinture à la poésie » dans *Surréalisme et littérature québécoise*, Éditions l'Étincelle, Montréal, 1977, p. 57-102.

24. Le terme est celui que Pellan utilise lui-même, entre autres, dans *Voir Pellan*, film réalisé par Louis Portugais, Office national du film, 18 min 52 s couleur. Entrevue du 29 avril 1969.

25. Cité dans Germain Lefebvre, *op. cit.*, p. 112.

JOHN LYMAN

Biddeford, Maine, États-Unis, 29 septembre 1886 - Kingsley, Barbade, 26 mai 1967.

1 **Nu au tapis cramoisi**, vers 1935

Huile sur panneau de bois
45,7 x 38,1 cm
A 71 116 P 1
Achat : 23 septembre 1971
Source : M^me^ Gisèle Lortie et M. Gérard Lortie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

John Lyman, 1886-1967, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University Kingston (Ont.), 26 sept.-23 nov. 1986 [itinéraire : Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.), 20 déc. 1986-21 févr. 1987; Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 13 mars-19 avril 1987; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 10 mai-14 juin 1987; London Regional Art Gallery, London (Ont.), 5 juill.-16 août 1987; Musée du Québec, Québec (QC), 6 sept.-18 oct. 1987; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 19 nov. 1987-14 févr. 1988].

Œuvres québécoises de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Collection Gisèle et Gérard Lortie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 3 mars-16 avril 1972.

John Lyman and Louis Archambault, Galerie Dominion, Montréal (QC), 23 avril-3 mai 1947.

The Development of Painting in Canada, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), mars 1945 [itinéraire : The Art Gallery of Toronto, Toronto (Ont.), janv. 1945; The Art Association of Montréal, Montréal (QC), févr. 1945; Musée de la Province de Québec, Québec (QC), avril 1945].

John Lyman, 1913-1943, Galerie Dominion, Montréal (QC), 18 mars-1^er^ avril 1944.

Exhibition of Works by John G. Lyman, McGill University Faculty Club Musical and Art Exhibition, Montréal (QC), 2 avril 1939.

Exhibition of Paintings by John Lyman, W. Scott and Sons, Montréal (QC), 6-20 févr. 1937.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Guilbert, Charles. — « John Lyman : acide esthétique ». — Voir. — Vol. 2, n^o^ 12 (14/20 janv. 1988). — P. 9

Lepage, Jocelyne. — « John Lyman, gentleman painter ». — La Presse. — (16 janv. 1988). — P. E-10. — Œuvre reproduite

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — John Lyman 1886-1967 : je vis par les yeux - John Lyman 1886-1967 : I live by my eyes. — [Texte : Lucette Bouchard]. — Montréal : MACM, 1987. — [8] p. — Œuvre reproduite p. [3]. — Feuillet éducatif

1986 Dompierre, Louise. — John Lyman, 1886-1967. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1986. — 234 p. — Œuvre reproduite p. 153. — Mention de l'œuvre p. 70, 86

1982 Roussan, Jacques de. — Le nu dans l'art au Québec. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1982. — 223 p. — Œuvre reproduite p. 56

1947 Doyon, Charles. — « Expositions : John Lyman ». — Le Clairon. — (9 mai 1947). — P. 5

1944 Bielev, Zoe. — « Lyman ». — Standard. — (12 août 1944). — P. 19. — Œuvre reproduite

Dumas, Paul. — Lyman. — Montréal : L'Arbre, 1944. — 33 p., 20 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche 17. — Mention de l'oeuvre p. 25. — Il existe également une édition en fac-similé publiée par les Éditions Art Global, Montréal, 1983

Grandmont, Éloi de. — « La peinture : l'exposition Lyman ». — Le Devoir. — (21 mars 1944). — P. 4

Joyal, Paul. — « John Lyman à la Dominion Gallery ». — La Presse. — (18 mars 1944). — P. 61

Sylvestre, Guy. — « John Lyman ». — Le Droit. — (25 mars 1944)

Sylvestre, Guy. — « John Lyman ». — Le Droit. — (22 avril 1944). — P. 2

« Un John Lyman ». — La Patrie. — (21 mars 1944). — P. 7

JOHN LYMAN

Biddeford, Maine, États-Unis, 29 septembre 1886 - Kingsley, Barbade, 26 mai 1967.

(2) **Sortie de bain**, vers 1940

Huile sur toile
91,4 x 56 cm
D 75 52 P 1
Don : 17 décembre 1975
Source : Dr Max Stern, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

John Lyman, Galerie Dominion, Montréal (QC), sept.-15 nov. 1963.

BIBLIOGRAPHIE

1982 Roussan, Jacques de. — Le nu dans l'art au Québec. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1982. — 223 p. — Œuvre reproduite p. 57

1976 Ireland, Jock. — « Quebec art is 'on its head' in three generation show ». — The Gazette. — (July 10, 1976). — P. 36

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Trois générations d'art québécois : 1940-1950-1960. — [Introduction : Fernande Saint-Martin]. — Montréal : MAC, 1976. — 135 p. — Œuvre reproduite p. 23

JOHN LYMAN

Biddeford, Maine, États-Unis, 29 septembre 1886 - Kingsley, Barbade, 26 mai 1967.

(3) **Sun Bathing I**, 1955

Huile sur toile
64,7 x 80,8 cm
D 64 25 P 1
Don : 11 décembre 1964
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

John Lyman, 1886-1967, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.), 26 sept.-23 nov. 1986 [itinéraire : Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.), 20 déc. 1986-21 févr. 1987; Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 13 mars-19 avril 1987; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 10 mai-14 juin 1987; London Regional Art Gallery, London (Ont.), 5 juill.-16 août 1987; Musée du Québec, Québec (QC), 6 sept.-18 oct. 1987; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 19 nov. 1987-14 févr. 1988].

De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 sept.-3 oct. 1976 [itinéraire : Bibliothèque centrale de prêt du Saguenay-Lac-Saint-Jean, Alma (QC), 4-25 oct. 1976; Musée d'archéologie de l'Est du Québec, Rivière-du-Loup (QC), 17 nov.-10 déc. 1976; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine (QC), 19 déc. 1976-15 janv. 1977; Galerie d'art du cégep de Matane, Matane (QC), 19 janv.-11 févr. 1977; Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 17 avril-2 mai 1977; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer (QC), 12 mai-6 juin 1977; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 17 juin-30 juill. 1977; Commission culturelle de la Ville d'Amos, Amos (QC), 8-31 août 1977; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 6 sept.-3 oct. 1977; Comité des expositions artistiques, Rouyn-Noranda (QC), 13 oct.-1er nov. 1977; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières (QC), 9 nov.-1er déc. 1977; Comité culturel de Disraeli, Disraeli (QC), 8-29 déc. 1977; La Société des arts de Chicoutimi, Chicoutimi (QC), 5-26 janv. 1978; Écoles polyvalentes de Paspébiac et de Carleton, Paspébiac et Carleton (QC), 31 janv.-23 févr. 1978; Centre social municipal de La Tuque, La Tuque (QC), 4-19 mars 1978; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 4-28 avril 1978; Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 3-24 mai 1978; Comité culturel de Chandler, Chandler (QC), 1er-22 juin 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 7-30 juill. 1978; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 10-23 août 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt (QC), 1er-20 sept. 1978; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 9-27 oct. 1978; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 4-30 nov. 1978; Maison André-Benjamin-Papineau, Laval (QC), 13 déc. 1978-3 janv. 1979; École polyvalente d'Amqui, Amqui (QC), 17 janv.-9 févr. 1979; École polyvalente de Sainte-Anne-des-Monts, Sainte-Anne-des-Monts (QC), 1er-15 mars 1979; Musée d'histoire et de traditions populaires, Gaspé (QC), 22 mars-15 avril 1979; École polyvalente de Matane, Matane (QC), 16 avril-4 mai 1979; Service culturel de la Délégation générale du Québec, Paris, France, févr.-20 mars 1980].

La Collection permanente 1965-1975, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-20 juill. 1975.

Dons : collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 juin-17 juill. 1966.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Duncan, Ann. — « Montrealer made unique powerful contribution to 20th century Canadian art ». — The Gazette. — (Jan. 9, 1988). — P. B-1. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « John Lyman, gentleman painter ». — La Presse. — (16 janv. 1988). — P. E-10. — Œuvre reproduite

1986 Dompierre, Louise. — John Lyman, 1886-1967. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1986. — 234 p. — Œuvre reproduite p. 186. — Mention de l'œuvre p. 88

1978 Hovington, Raphaël. — « Les peintres québécois posent des questions ». — Le Nordic. — (22 nov. 1978). — P. 34. — Œuvre reproduite p. 34

Smythe, Robert. — « Touring exhibition : bringing art to the heart of Quebec ». — The Citizen. — (July 15, 1978)

1976 Toupin, Gilles. — « Deux premières au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (11 sept. 1976). — P. C-24. — Œuvre reproduite

N*u au tapis cramoisi* est exposée en 1937 à la galerie montréalaise W. Scott and Sons. Cette huile sur bois, qui a été datée autour de 1935, présente les caractéristiques formelles qui ont émergé dans l'œuvre de Lyman de façon particulière dans les portraits de nus. « Motif de choix, la forme humaine (...) lui apparaît à la fois comme une architecture compacte et une matière étonnamment plastique[1].» Ici, la configuration du corps, pour ainsi dire sculpté dans la matière lumineuse, s'articule dans les plans colorés à la surface du tableau.

Une orchestration de « formes colorées[2]» retient l'attention dans cette œuvre pourtant éminemment figurative où le caractère anecdotique de la représentation semble évacué. « Pour arriver à la forme, il faut dépouiller les formes de tous les accidents », notera Lyman plus tard, en 1958[3]. La recherche de l'épuration des caractéristiques propres à la peinture — la forme, la couleur, la composition — est une préoccupation constante de Lyman, et *Nu au tapis cramoisi*, exécuté dès le milieu des années 30, en est un exemple probant : la structure franche de l'ensemble, les effets de couleur en plan, la qualité sculpturale des formes deviennent les éléments picturaux qui contribuent à affranchir l'image de la seule voie conventionnelle de la ressemblance au modèle. « Le sujet apparent est toujours, dans une certaine mesure, un prétexte imposé (...). Le sujet réel se cache quelque part derrière le sujet apparent. C'est en ce sens que l'on dit que chaque artiste n'a qu'un sujet. Ce sujet ne peut se révéler que dans sa façon de peindre[4].»

L'œuvre *Sortie de bain*, titrée également *Nude* et datée vers 1940, fait partie des portraits dans lesquels Lyman a investi sa subjectivité de peintre. À l'instar de l'esthétique des Fauves dont Lyman s'est imprégné surtout au contact de Matisse, le style pictural développé ici est fondé sur « l'expression de ce que nous sentons vraiment[5].» Les formes et les couleurs peintes sur toile révèlent davantage une relation émotive au réel qu'un rapport strictement rationnel. Sans être expressionniste, l'ensemble dégage une certaine qualité instinctive dans la manière de peindre. D'une palette atténuée, les couleurs se juxtaposent en une douce luminosité qui balaie les tons chauds et froids du tableau. Les formes simplifiées, étalées en plans distincts, composent un espace pictural à la limite de l'espace illusionniste. Les traits d'ombre et de lumière qui circonscrivent les masses colorées, par ailleurs brossées de coups de pinceau sur la totalité de leur surface, structurent les modelés de la représentation figurative. L'illusion de profondeur est maintenue par l'organisation de ces éléments référentiels et leur traitement par la couleur, tandis que l'impression retenue est celle d'une quasi-bidimensionnalité.

Sun Bathing I, une œuvre plus tardive de 1955, résume à elle seule l'utilisation qu'a faite Lyman des éléments d'emprunt au style des Fauves, mais aussi, et de façon éloquente, l'originalité du vocabulaire plastique qu'il a développé et son attachement à une imagerie correspondant à sa sensibilité profonde. Une seconde version intitulée, *Sun Bathing II*, d'une composition très similaire, quoique dans un coloris différent, fait partie de la collection du Musée du Québec. Dans cette huile sur toile dominent les harmonies contrastantes de couleurs qui scandent l'ensemble nettement défini par une perspective linéaire. L'opulence des formes, disposées en croix au centre du tableau, affirme par ailleurs l'audace de la composition et rappelle les libertés expressives de Lyman que seuls lui permettaient la véritable connaissance des propriétés formelles de la peinture et son désir de transgresser les contingences du réel. « Quand nous parlons peinture, nous tournons toujours autour du sujet et parlons surtout de ce qu'elle n'est pas, alors qu'un Matisse c'est toute la peinture et une peinture aussi pure qu'il en exista jamais[6]...» Ainsi Lyman déclare-t-il son intention, une intention de peintre, essentiellement.

S.G.M.

NOTES

1. Paul Dumas, *Lyman*, Montréal, L'Arbre, 1944, Édition en fac-similé publiée par les Éditions Art Global, Montréal, 1983, p. 24.
2. *Ibid.*, p. 15.
3. Extrait du scénario *Profils et paysages : je vis par les yeux* du 22 août 1958, produit par Fernand Dansereau et réalisé par Léonard Forest. Ce scénario est disponible dans la série de trois microfilms sur John Lyman de la Bibliothèque nationale du Québec. Cité dans Louise Dompierre, *John Lyman, 1886-1967*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1986, p. 72.
4. John Lyman, « Art Whither Canadian Painting - The Calendar », *The Montrealer*, Feb. 1st 1940, p 21. Cité dans le livre de Louise Dompierre, *op. cit.*, p. 56.
5. Paul Dumas, Lyman, *op. cit.*, p. 30.
6. *Ibid.*, p. 31.

GOODRIDGE ROBERTS

Barbade, 24 septembre 1904 -
Montréal (Québec), 28 janvier 1974.

(4) Flowers on Indian Cloths, 1949

Huile sur panneau de bois
81,3 x 63,5 cm
D 88 131 P 1
Don : 16 décembre 1988
Source : Fondation Max et Iris Stern, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Glenbow Art Gallery, Calgary (Alb.), 15 janv.-21 févr. 1972.

Goodridge Roberts : une exposition rétrospective = A Retrospective Exhibition, exposition organisée et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.) [itinéraire : Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 14 août-7 sept. 1969 ; Musée de la Confédération, Charlottetown (Î.-P.-É.), 5-26 oct. 1969 ; Art Gallery of Hamilton (Ont.), 9-30 nov., 1969 ; Musée du Québec, Québec (QC), 14 déc. 1969-4 janv. 1970 ; London Public Library and Art Museum, London (Ont.), 18 janv.-8 févr. 1970 ; Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 13 mars-12 avril 1970].

BIBLIOGRAPHIE

1970 Ayre, Robert. — « This is Goodridge Roberts country [...] ». — The Montreal Star. — (Mar. 28, 1970). — P. 1

1969 Ayre, Robert. — « A lesson in botching ». — The Montreal Star. — (Aug. 23, 1969)

Borcoman, James. — Goodridge Roberts : une exposition rétrospective = a retrospective exhibition. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1969. — 200 p. — Œuvre reproduite p. 106

Dumas, Paul. — « L'art de William Goodridge Roberts ». — L'Information médicale et paramédicale. — (16 sept. 1969)

1969 Duval, Paul. — « Lifetime's work proves artist's talent ». — The Spectator. — (Nov. 15, 1969). — P. 26

Heywood, Irene. — The Gazette. — (Sept. 6, 1969)

Robillard, Yves. — « Roberts : entre la peinture pure et la lourdeur des choses ». — La Presse. — (23 août 1969)

Parallèlement à ses paysages aux espaces vastes et aériens, Goodridge Roberts produit en 1949, année suivant sa signature du manifeste *Prisme d'yeux*, une scène d'intérieur aux effets d'un espace proprement pictural : *Flowers on Indian Cloths*. Le traitement quasi expressionniste des formes construites à coups de pinceau furtifs, dans des empâtements prononcés, affirme l'importance du travail de la surface peinte. La luminosité du coloris que John Lyman ne manqua pas d'admirer chez Roberts, et ce dès 1932, en citant sa « rare faculté de "voir" la couleur[1] », cet éclat typiquement fauve est produit ici tantôt par le jeu des tons contrastants, tantôt par l'étalement nerveux des touches chromatiques. Les rapports entre les éléments figuratifs sont ceux-là mêmes des liens formels entre volume, lumière, masse, plan, puisant là aux sources cézanniennes. « ... je n'ai toujours peint que poussé par cet intérêt constant pour tout ce qui m'entoure. Pourtant, j'ai appris avec les années que cet intérêt peut naître, aussi bien, de l'acte même de peindre[2]... » En ces termes, Roberts pose la tension sous-jacente à sa pratique artistique, celle de la recherche d'un langage visuel pur pouvant traduire l'essence des choses.

S.G.M.

NOTES

1. Cité dans Charles C. Hill, *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1957, p. 126.

2. Goodridge Roberts, « From This Point I Looked Out », *Queen's Quaterly*, vol. LX, n° 3, Queen's University, 1953. (Cité dans « Je me sens pris de frayeur comme en face d'un mystère... », *La Presse*, 23 août 1969).

FRITZ BRANDTNER

Dantzig, Prusse (Allemagne), 1896 -
Montréal (Québec), 7 novembre 1969.

(5) **Composition**, 1936

Gouache et encre sur papier
35,6 x 50,3 cm
D 90 43 GO 1
Don : 20 décembre 1990
Source : Dr Joseph Stratford, Montréal (QC)

EXPOSITION

Fritz Brandtner, Galerie Kastel, Montréal (QC), 1987.

Composition, gouache et encre sur papier réalisée par Fritz Brandtner en 1936, est une abstraction constituée essentiellement d'un enchevêtrement de signes graphiques se détachant sur une surface. Des lignes serpentines s'emboîtent et se confondent au sein des figures plus strictement géométriques qui occupent le champ pictural. Les configurations linéaires, sinueuses ou rectilignes, se répartissent par ailleurs de façon à créer des zones cubiques librement dessinées. Reflétant en quelque sorte les procédés cubistes des Picasso et Léger, mais aussi empreinte des structures propres aux constructivistes russes, cette œuvre de Brandtner inscrit en son cœur les origines propres de cet artiste allemand, dont la connaissance des esthétiques européennes de l'époque fut décisive. La dynamique des volumes éclatés, scandés des contrastes des rouges griffonnés, des noirs opaques et des blancs, donne rythme et mouvement à cette orchestration rigoureuse qui n'est pas sans rappeler la schématisation propre aux œuvres participant de l'idéologie du Bauhaus.

S.G.M.

MARIAN SCOTT

Née à Montréal (Québec), le 26 juin 1906.
Vit et travaille à Montréal.

6 **Sumac**, 1937

Huile sur toile
76,5 x 81,7 cm
A 80 7 P 1
Achat : 31 janvier 1980
Source : Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal (QC)

EXPOSITION

Marian Scott, Galerie Dominion, Montréal (QC), 24 févr.-10 mars 1954.

BIBLIOGRAPHIE

1954 « Marian Scott's work at Dominion Gallery ». — The Gazette. — (1954)

Ayre, Robert. — « Two exhibitions : Scott, Neumann ». — The Montreal Star. — (Feb. 27, 1954)

Associée de près aux artistes non académiques de Montréal durant les années 30, Marian Scott se manifeste très tôt au sein de leurs premières activités d'expositions de groupe, dont celle de 1937 au Montreal Arts Club qui réunissait, autour de John Lyman, onze artistes. Déjà, elle réalise des œuvres affirmant sa volonté de rompre avec les canons de la peinture traditionnelle. L'esthétique postimpressionniste européenne qu'elle a sans doute côtoyée en Angleterre durant ses études au Slade School of Art en 1928, mais qu'elle a aussi connue au contact des tenants de l'art vivant au Québec, imprègne une œuvre telle *Sumac* qu'elle aurait exécutée en plusieurs versions. Au-delà de la représentation très coloriste qui signale une filiation à la manière picturale des artistes fauves, cette huile sur toile se caractérise par une interprétation subjective des formes naturelles qui, du reste, rattache Marian Scott aux préoccupations formalistes des artistes de l'avant-garde de l'époque. Puisant aux sources du monde visible, ici l'exploitation du thème de la flore, Marian Scott en réduit la représentation figurative aux seuls éléments compositionnels du tableau qui traduisent chez elle l'ordre vital des choses : une symphonie rythmée de lignes et de couleurs dans un dépouillement de formes aux effets d'une abstraction.

S.G.M.

PRUDENCE HEWARD

Montréal (Québec), 2 juillet 1896 -
Los Angeles, Californie, États-Unis, 19 mars 1947.

(7) **Pensive Girl**, 1944

Huile sur toile
51 x 43,5 cm
D 88 121 P 1
Don : 16 décembre 1988
Source : Fondation Max et Iris Stern, Montréal (QC)

EXPOSITION

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Chez Prudence Heward, la volonté affirmée de documenter le réel qui l'entoure se lie avec les exigences d'un art ouvert aux expressions nouvelles de la peinture durant les années 30 et 40. Une œuvre telle que *Pensive Girl* de 1944 résume à elle seule la dualité qui marque nombre de ses portraits, depuis les premières huiles des années 20 jusqu'aux derniers tableaux des années 40 : dualité du sujet, d'abord, où la figure féminine s'inscrit dans un paysage, où l'une et l'autre représentations revêtent la même importance, se côtoyant et se fondant dans un même espace pictural. Ici, le traitement du fond par touches qui balaient la surface dans des tons sourds contraste avec le rendu éclatant de l'avant-plan : l'un et l'autre se répondent dans un va-et-vient visuel entre le flou et la netteté, entre le camaïeu aux teintes sombres et le camaïeu aux couleurs vives. Structurée par la couleur, la composition s'articule ainsi à partir des éléments figuratifs prédominants et distincts que sont le personnage et le paysage. Il est à noter également la dualité du mode expressif qui, d'une part, emploie les qualités du coloris et du trait pour diluer la forme et, d'autre part, s'appuie sur un souci de réalisme pour la contenir : d'où l'opposition entre l'aspect chatoyant du paysage et la configuration franchement statique de la jeune fille imprégnée d'une émotion retenue.

S.G.M.

LOUISE GADBOIS

Montréal (Québec), 27 novembre 1896 - 10 août 1985.

(8) **Femme en jaune**, 1941

Huile sur toile
63,7 x 50,7 cm
D 89 42 P 1
Don : 15 décembre 1989
Source : Dr Huguette Rémy, Montréal (QC)

EXPOSITION

Louise Gadbois : rétrospective 1932-1982, Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), 8-27 mars 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1983 Brunet-Weinmann, Monique. — « Gadbois, la femme et l'œuvre ». — Louise Gadbois : rétrospective 1932-1982. — Montréal : Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, 1983. — P. 3-48. — Œuvre reproduite p. 32. — Mention de l'œuvre p. 12

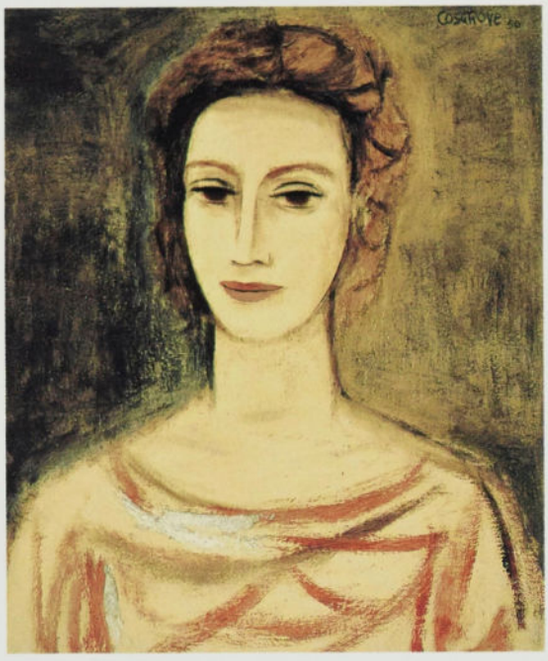
Daigneault, Gilles. — « Louise Gadbois : une bien (trop) grande sagesse ». — Le Devoir. — (12 mars 1983). — P. 27

Duquette, Jean-Pierre. — « Louise Gadbois "revisited" ». — Voix et Images. — Vol. IX, nº 1 (automne 1983). — P. 167-169

N., D. — « Rétrospective Louise Gadbois : 50 ans de fidélité à soi-même ». — L'UQAM Hebdo. — Vol. IX, nº 22 (14 mars 1983). — P. 24

La représentation figurative intitulée *Femme en jaune* de Louise Gadbois révèle déjà en 1941 la clarté d'une composition construite par l'agencement des plans dans l'espace du tableau. Rien n'y figure qui ne serve essentiellement à structurer l'ensemble : les masses de couleur simplifiées se découpent dans la transparence matérielle de la surface et la franche juxtaposition des tons. Les valeurs parfois saturées alternent avec celles qui sont plus atténuées, comme le ferait une répétition de motifs décoratifs, même abstraits. Tout l'assemblage formel des éléments de la toile y confère une bidimensionnalité nouvelle, non étrangère à une conception moderniste de l'espace pictural. Les détails réalistes se greffent toutefois à la représentation dans la force de leur qualité expressive. Louise Gadbois demeure ici une portraitiste qui a su dessiner et peindre ce qui se dévoilait de la réalité intérieure de cette « femme en jaune », et la rigueur dont elle fait preuve dans l'organisation des composantes du tableau est un exemple de ses préoccupations au diapason des artistes non académiques de son époque.

S.G.M.



STANLEY COSGROVE

Né à Montréal (Québec), le 23 décembre 1911.
Vit et travaille à Montréal.

(9) **Young Girl**, 1950

Huile sur panneau de bois
43 x 35,5 cm
D 88 118 P 1
Don : le 16 décembre 1988
Source : Fondation Max et Iris Stern, Montréal (QC)

EXPOSITION

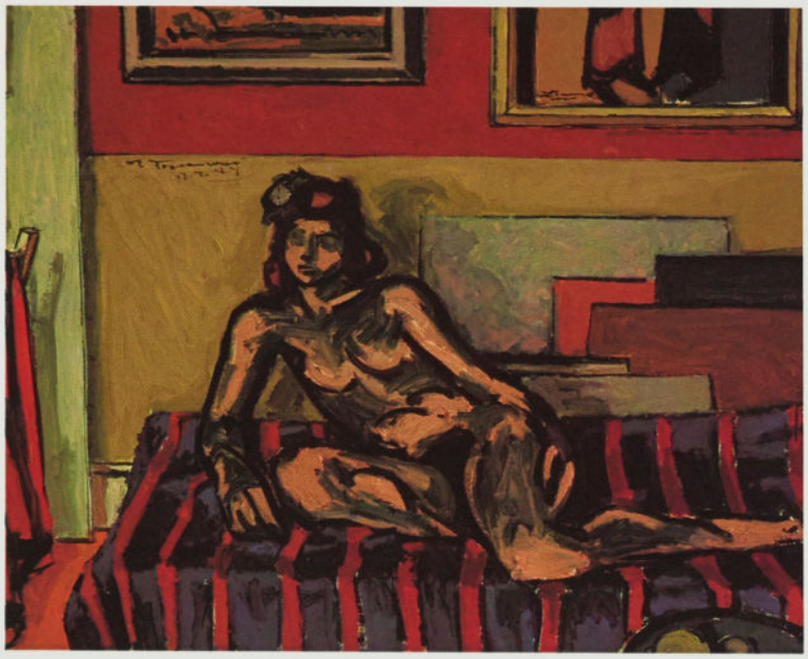
Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Les thèmes de prédilection de Stanley Cosgrove (le paysage, la nature morte, le portrait) lui offrent la possibilité de s'engager dans une étude inexhaustible des composantes picturales que sont la ligne et la couleur. L'artiste dira tardivement, en 1983 : « Ma recherche à moi ne consiste pas à changer de sujets, mais à combiner à l'infini les couleurs et les géométries. C'est un travail presque scientifique[1]. » L'huile sur panneau de 1950, intitulée *Young Girl*, n'est pas manifestement différente des portraits exécutés par Cosgrove à d'autres périodes de sa production. La figure féminine est ici tout autant construite par le dessin et comme sculptée de marbre, dans une masse à peine pénétrée de sillons d'ombre et de lumière. La vigueur du trait, qui tantôt campe l'expression avec netteté, tantôt esquisse la chevelure ou le drapé avec hardiesse, caractérise la façon dont le dessin s'illustre par les valeurs chromatiques : là où la ligne est incisive, la valeur est saturée, là où le tracé est plus immédiat et nerveux, le ton est atténué. Choisissant un registre de couleurs délibérément réduit, Cosgrove concentre et précise son exploration des possibilités infinies inhérentes à l'acte même de peindre.

S.G.M.

NOTE

1. Régis Tremblay, « Le vrai Cosgrove, entre l'art et l'argent », *Le Soleil*, 17 sept. 1983, p. E-3.



JACQUES DE TONNANCOUR

Né à Montréal (Québec), 3 janvier 1917.
Vit et travaille à Montréal.

(10) **Le Grand Nu au divan rayé**, 1944

Huile sur toile
71,5 x 89 cm
A 66 34 P 1
Achat : 3 juin 1966
Source : Dr Jules Brahy, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Mondes de Jacques de Tonnancour, Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), 6-24 mars 1985.

De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 sept.-3 oct. 1976 [itinéraire : Bibliothèque centrale de prêt du Saguenay-Lac-Saint-Jean, Alma (QC), 4-25 oct. 1976; Musée d'archéologie de l'Est du Québec, Rivière-du-Loup (QC), 17 nov.-10 déc. 1976; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine (QC), 19 déc. 1976-15 janv. 1977; Galerie d'art du cégep de Matane, Matane (QC), 19 janv.-11 févr. 1977; Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 17 avril-2 mai 1977; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer (QC), 12 mai-6 juin 1977; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 17 juin-30 juill. 1977; Commission culturelle de la Ville d'Amos, Amos (QC), 8-31 août 1977; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 6 sept.-3 oct. 1977; Comité des expositions artistiques, Rouyn-Noranda (QC), 13 oct.-1er nov. 1977; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières (QC), 9 nov.-1er déc. 1977; Comité culturel de Disraeli, Disraeli (QC), 8-29 déc. 1977; La Société des arts de Chicoutimi, Chicoutimi (QC), 5-26 janv. 1978; Écoles polyvalentes de Paspébiac et de Carleton, Paspébiac et Carleton (QC), 31 janv.-23 févr. 1978; Centre social municipal de La Tuque, La Tuque (QC), 4-19 mars 1978; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 4-28 avril 1978; Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 3-24 mai 1978; Comité culturel de Chandler, Chandler (QC), 1er-22 juin 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 7-30 juill. 1978; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 10-23 août 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt (QC), 1er-20 sept. 1978; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 9-27 oct. 1978; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 4-30 nov. 1978; Maison André-Benjamin-Papineau, Laval (QC), 13 déc. 1978-3 janv. 1979; École polyvalente d'Amqui, Amqui (QC), 17 janv.-9 févr. 1979; École polyvalente de Sainte-Anne-des-Monts, Sainte-Anne-des-Monts (QC), 1er-15 mars 1979; Musée d'histoire et de traditions populaires, Gaspé (QC), 22 mars-15 avril 1979; École polyvalente de Matane, Matane (QC), 16 avril-4 mai 1979; Service culturel de la Délégation générale du Québec, Paris, France, févr.-20 mars 1980].

Les Petits Formats de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 août-1er sept. 1974.

Jacques de Tonnancour, exposition organisée par le Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1er-27 nov. 1966; Musée du Québec, Québec (QC), 7 déc. 1966-9 janv. 1967.

Acquisitions 1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-19 mars 1967.

Jacques G. de Tonnancour, Galerie Parizeau, Montréal (QC), 17-31 mars 1945.

BIBLIOGRAPHIE

1985 « À la Galerie de l'UQAM : "Les mondes de Jacques de Tonnancour" ». — L'UQAM Hebdo. — (18 mars 1985). — P. 4

Daigneault, Gilles. — « De Tonnancour : un honnête homme du vingtième siècle ». — Le Devoir. — (16 mars 1985). — P. 21, 35

Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal. — Les mondes de Jacques de Tonnancour. — [Montréal : la Galerie], 1985. — 35 p. — Œuvre reproduite p. 13

Lepage, Jocelyne. — « Jacques de Tonnancour, photographe entomologiste ». — La Presse. — (16 mars 1985). — P. F-1

Sabbath, Lawrence. — « Exhibit an impressive look at eclectic artist : Jacques de Tonnancour's varied visions have left their mark on the Canadian scene ». — The Gazette. — (Mar. 16, 1985). — P. H-13

1978 Gaudet, Éliane. — « Le Musée d'art contemporain de Montréal se balade... ». — Le Droit. — (15 juill. 1978). — P. 14. — Œuvre reproduite

Hovington, Raphaël. — « Les peintres québécois posent des questions ». — Le Nordic. — (22 nov. 1978)

1978 Smythe, Robert. — « Touring exhibition : bringing art to the heart of Quebec ». — The Citizen. — (July 15, 1978)

1976 Blouin, Anne-Marie. — « De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois ». — De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — P. [6-9]. — Œuvre reproduite p. [13]

1973 Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Montréal : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 98

1968 Hénault, Gilles. — « Le Musée d'art contemporain de Montréal : un espace habitable à l'échelle de l'homme ». — Vie des Arts. — N° 51 (été 1968). — P. [12-19]. — Œuvre reproduite p. [17]

1967 Montbizon, Réa. — « Jacques de Tonnancour ». — Vie des Arts. — N° 46 (printemps 1967). — P. 46-49

Québec (Province). Ministère des Affaires culturelles. — Collections des musées d'État du Québec. — Québec : MAC, 1967. — [136] p. — Œuvre reproduite p. [91]

1966 « The arts : out of the cage ». — Time. — Vol. 88, n° 21. — (Nov. 18, 1966). — P. 17-18

Daigneault, Claude. — « De Tonnancour : l'art et le sensible ». — Le Soleil. — (10 déc. 1966). — P. 8

Lamy, Laurent. — « L'épreuve de la rétrospective pour Jacques de Tonnancour ». — Le Devoir. — (12 nov. 1966). — P. 15

Montbizon, Réa. — « De Tonnancour retrospective ». — The Gazette. — (Nov. 12, 1966). — P. 20

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jacques de Tonnancour. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1966. — [16] p. — Œuvre reproduite p. [7]

Tisseyre, Michelle. — « De Tonnancour sait résister aux modes ». — Photo-Journal. — (Semaine du 16 au 23 nov. 1966)

1945 « Art of de Tonnancour at Galerie Parizeau ». — The Gazette. — (Mar. 17, 1945). — P. 3

« Laurentian country draws de Tonnancour ». — The Gazette. — (Mar. 24, 1945). — P. 3

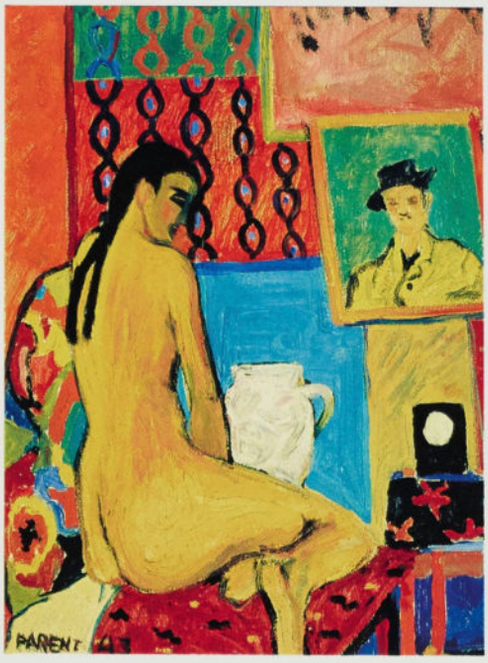
Ce que l'on nomme fréquemment les manières de peindre de Jacques de Tonnancour, ses premiers tableaux empreints de l'influence de Matisse et de Picasso, ses paysages laurentiens stylisés de la fin des années 50, ses abstractions subséquentes consacrant la rupture des liens avec le fauvisme et le cubisme, mais aussi avec l'école paysagiste canadienne, ses collages-reliefs essentiellement graphiques, ses peintures-écritures et ses peintures de fossiles plus tardives, toutes ces nombreuses facettes d'un même œuvre ne font que rappeler la qualité de recherche et d'invention inhérente à une production picturale qui s'échelonne ainsi, depuis la fin des années 30 jusqu'au début des années 80, sur plusieurs périodes. L'œuvre de 1944, intitulée *Le Grand Nu au divan rayé*, est réalisée à l'époque de l'activité intense d'écriture, de peinture et de dessin de ce jeune artiste de 27 ans, ouvert à la modernité européenne, mais également perméable aux idées des maîtres de son entourage, Goodridge Roberts[1] surtout. De Tonnancour dira en entrevue, en 1966 : « Même lorsque je peignais comme un figuratif, je pensais à la peinture d'une façon abstraite[2].» Le Grand Nu au divan rayé affirme en effet, à travers l'importante influence matissienne dans le tracé accentué et le coloris lumineux, une interprétation subjective du réel transposé en un vocabulaire formel simplifié : des plans de couleurs contrastantes dominent la composition, alors que la ligne, contenue ou expressive, circonscrit chaque forme.

S.G.M

NOTES

1. De Tonnancour publia en 1944 une monographie sur Goodridge Roberts, aux Éditions de l'Arbre, Montréal. Elle fut rééditée en 1983 aux éditions Art Global.

2. Tiré d'une entrevue de J. de Tonnancour, réalisée par Claude Daigneault : « De Tonnancour : l'art et le sensible », *Le Soleil*, 10 déc. 1966, p. 8.



MIMI PARENT

Née à Outremont (Québec), 8 septembre 1924.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(11) **Nu au portrait d'homme**, 1943

Huile sur carton
40 x 29,5 cm
D 88 128 P 1
Don : 16 décembre 1988
Source : Fondation Max et Iris Stern, Montréal (QC)

EXPOSITION

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1982 Roussan, Jacques de. — Le nu dans l'art au Québec. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1982. — 223 p. — Œuvre reproduite et mention de l'œuvre p. 141

«Peintre robuste, peintre de la couleur[1]», dira de Mimi Parent son maître avoué Alfred Pellan. Œuvre de jeunesse réalisée durant ses années de formation à l'École des beaux-arts de Montréal, *Nu au portrait d'homme* de 1943 rassemble les qualités mêmes qui auraient pu inspirer le commentaire de Pellan. Sans plus préciser le terme « robuste », voilà certes un tableau qui, par la complexité de sa construction et la violence de ses couleurs, dégage une impression de force stylistique et d'affirmation d'un langage plastique. Participant d'ores et déjà à la volonté de reconnaissance d'une peinture moderne au Québec, Mimi Parent, qui signera quelques années plus tard le manifeste *Prisme d'yeux*, n'hésite pas à confronter les plans de couleurs contrastantes, à simplifier audacieusement les formes, à juxtaposer le motif décoratif et les tons librement brossés, à contrecarrer en somme les effets d'un rendu fidèle. La femme assise, maladroite et vue de dos, devant le portrait d'homme en représentation frontale, est un élément figuratif parmi d'autres — le divan-lit, la potiche, le poste de radio — qui composent la surface picturale en autant de pures masses colorées, jouant de leur agencement. Les lignes, noires ou de couleur, courbes ou rectilignes, qui circonscrivent ou délimitent les zones de couleur, accentuent et définissent la dynamique visuelle au sein de l'ensemble.

S.G.M

NOTE

1. Cité dans « Montreal Painter Would Rouse Canadian Artists », *The Ottawa Citizen*, Oct. 4, 1947.

ALFRED PELLAN

Québec (Québec), 16 mai 1906 -
Laval (Québec), 31 octobre 1988.

(12) **Sous terre**, 1938

Huile sur toile
33 x 55 cm
A 71 124 P 1
Achat : 23 septembre 1971
Source : M^me^ Gisèle Lortie et M. Gérard Lortie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Exposition Pellan, Fortin, Gagnon, Maison des arts de Laval, Laval (QC), 18 nov. 1988-15 janv. 1989.

L'art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas, Musée du Québec, Québec (QC), 19 mai-14 août 1988.

De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 sept.-3 oct. 1976 [itinéraire : Bibliothèque centrale de prêt du Saguenay-Lac-Saint-Jean, Alma (QC), 4-25 oct. 1976; Musée d'archéologie de l'Est du Québec, Rivière-du-Loup (QC), 17 nov.-10 déc. 1976; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine (QC), 19 déc. 1976-15 janv. 1977; Galerie d'art du cégep de Matane, Matane (QC), 19 janv.-11 févr. 1977; Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 17 avril-2 mai 1977; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer (QC), 12 mai-6 juin 1977; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 17 juin-30 juill. 1977; Commission culturelle de la Ville d'Amos, Amos (QC), 8-31 août 1977; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 6 sept.-3 oct. 1977; Comité des expositions artistiques, Rouyn-Noranda (QC), 13 oct.-1^er^ nov. 1977; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières (QC), 9 nov.-1^er^ déc. 1977; Comité culturel de Disraeli, Disraeli (QC), 8-29 déc. 1977; La Société des arts de Chicoutimi, Chicoutimi (QC), 5-26 janv. 1978; Écoles polyvalentes de Paspébiac et de Carleton, Paspébiac et Carleton (QC), 31 janv.-23 févr. 1978; Centre social municipal de La Tuque, La Tuque (QC), 4-19 mars 1978; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 4-28 avril 1978; Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 3-24 mai 1978; Comité culturel de Chandler, Chandler (QC), 1^er^-22 juin 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 7-30 juill. 1978; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 10-23 août 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt (QC), 1^er^-20 sept. 1978; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 9-27 oct. 1978; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 4-30 nov. 1978; Maison André-Benjamin-Papineau, Laval (QC), 13 déc. 1978-3 janv. 1979; École polyvalente d'Amqui, Amqui (QC), 17 janv.-9 févr. 1979; École polyvalente de Sainte-Anne-des-Monts, Sainte-Anne-des-Monts (QC), 1^er^-15 mars 1979; Musée d'histoire et de traditions populaires, Gaspé (QC), 22 mars-15 avril 1979; École polyvalente de Matane, Matane (QC), 16 avril-4 mai 1979; Service culturel de la Délégation générale du Québec, Paris, France, févr.-20 mars 1980].

The Collective Unconscious, American and Canadian Art : 1940-1950, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 5 déc. 1975-18 janv. 1976.

Pellan, Musée du Québec, Québec (QC), 7 sept.-8 oct. 1972; Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 20 oct.-26 nov. 1972 [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 7 déc. 1972-8 janv. 1973].

Collection Gisèle et Gérard Lortie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 3 mars-16 avril 1972.

Peinture vivante du Québec, 1966 : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste, Musée du Québec, Québec (QC), 22 févr.-27 mars 1967.

La Peinture canadienne moderne, 25 années de peinture au Canada français, Spolète, Italie, 26 juin-23 août 1962.

Pellan, Musée national d'Art moderne, Paris, France, févr.-mars 1955.

Exhibition of Paintings by Alfred Pellan, Bignou Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 6-25 avril 1942.

Première exposition des indépendants, Galerie Municipale, Foyer du Palais Montcalm, Québec (QC), 26 avril-3 mai 1941.

Exposition Pellan, Musée de la Province de Québec, Québec (QC), 12 juin-7 juill. 1940; Art Association of Montreal, Montréal (QC), 9-27 oct. 1940.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Maison des arts de Laval. — Exposition Pellan, Fortier, Gagnon. — Conservatrice invitée : Louise Beaudry. — Laval : MAL, 1988. — 32 p. — Œuvre reproduite p. 10

Musée du Québec. — L'art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas. — Conservateur invité : Gilles Daigneault. — Québec : MQ, 1988. — 93 p. — Œuvre reproduite p. 71. — Mention de l'œuvre p. 70

1986 Lefebvre, Germain. — Pellan, sa vie, son œuvre, son temps. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1986. — 251 p. — Œuvre reproduite p. 56. — Mentions de l'œuvre p. 35, 95, 98

1985 Carani, Marie. — Sémiologie de la peinture abstraite québécoise, 1940-1970. — 1985. — 912 p. — Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal. — Œuvre reproduite p. [780]. — Mentions de l'œuvre p. 621, 627

1984 Greenberg, Reesa. — « Pellan and surrealism : Pellan's picassoïd preference ». — Surréalisme périphérique : actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique? — Montréal : Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984. — 295 p., 33 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [8]. — Mentions de l'œuvre p. 74, 76

1980 Greenberg, Reesa. — Les dossiers d'Alfred Pellan. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980. — 150 p. — Mention de l'œuvre p. 62

1978 « Nouvelle exposition à la maison Papineau ». — La Presse (Rive Nord). — (5 déc. 1978). — P. 21. — Œuvre reproduite

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — [24] p. — Œuvre reproduite p. [7]

« Chronique du Canada ». — Galerie Jardin des arts. — N° 163 (nov. 1976). — P. 38-39. — Œuvre reproduite

Wilkin, Karen. — The collective unconscious, American and Canadian art : 1940-1950. — Edmonton : Edmonton Art Gallery, 1976. — [36] p. — Œuvre reproduite p. [27]

1974 « Tribute to visible ». — Calgary Albertan. — (June 1, 1974). — Œuvre reproduite

1973 Lefebvre, Germain. — Pellan. — Montréal : Éditions de l'Homme, 1973. — 159 p. — Œuvre reproduite p. 48. — Mentions de l'œuvre p. 58, 124

1971 Ostiguy, Jean-René. — Un siècle de peinture canadienne. — Québec : Presses de l'Université Laval, 1971. — 206 p. — Mentions de l'œuvre p. 46, 51

1966 Québec (Province). Musée du Québec. — Peinture vivante du Québec, 1966 : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1966. — [128] p. — Œuvre reproduite p. [51]. — Mentions de l'œuvre p. [13, 14]

1962 « Alfred Pellan ». — La peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français. — Rome : De Luca Editore, 1962. — P. 12-18. — Œuvre reproduite p. 15

1943 Gagnon, Maurice. — Pellan. — Montréal : L'Arbre, 1943. — 44 p., 20 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche 19

Gagnon, Maurice. — « Pellan ingénu ». — Le Quartier Latin. — (17 déc. 1943). — Œuvre reproduite

1941 Doyon, Charles. — « Peinture moderne canadienne ». — Le Jour. — (14 juin 1941). — P. 7

« Salon des Indépendants ». — L'Événement. — (29 avril 1941)

ALFRED PELLAN

Québec (Québec), 16 mai 1906 -
Laval (Québec), 31 octobre 1988.

(13) **Mascarade**, 1942

Huile sur toile
130,5 x 162,2 cm
A 76 40 P 1
Achat : 25 novembre 1976
Source : M. Maurice Corbeil, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 22 avril-13 juin 1982 [itinéraire : The Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 4 juill.-15 août 1982].

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Œuvres québécoises de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Nouvelles acquisitions du Musée d'art contemporain, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 juill.-11 sept. 1977.

Peintres du Québec, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 11 mai-10 juin 1973 [itinéraire : Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 30 mars-29 avril 1973].

Pellan, Musée du Québec, Québec (QC), 7 sept.-8 oct. 1972 ; Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 20 oct.-26 nov. 1972 [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 7 déc. 1972-8 janv. 1973].

Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 15 mai-20 août 1967.

Pellan, Musée national d'Art moderne, Paris, France, févr.-mars 1955.

BIBLIOGRAPHIE

1988 « Alfred Pellan (1906-1988) ». — Le Devoir. — (2 nov. 1988). — P. [11]. — Œuvre reproduite

1987 Lepage, Jocelyne. — « Côté sages, les valeurs sûres... ». — La Presse. — (14 mars 1987). — P. F-1. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — Histoire en quatre temps. — Conception et réalisation de l'exposition : France Gascon. — Montréal : MACM, 1987. — 63 p. — Œuvre reproduite p. 38. — Mentions de l'œuvre p. 9, 10, 37

Sabbath, Lawrence. — « Musée to hold Quebec art retrospective ». — The Gazette. — (Mar. 14, 1987). — P. G-8. — Œuvre reproduite

1986 Saint-Martin, Fernande. — « Sémiologie et syntaxe visuelle : une analyse de "Mascarade" de Pellan ». — Protée. — (Automne 1986). — P. 27-40. — Œuvre reproduite p. 26

1985 Carani, Marie. — Sémiologie de la peinture abstraite québécoise, 1940-1970. — 1985. — 912 p. — Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, Montréal — Œuvre reproduite p. [780]. — Mention de l'œuvre p. 627

Musée d'art contemporain de Montréal. — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Conception et coordination de l'exposition et du catalogue : Paulette Gagnon et Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1985. — 371 p. — Œuvre reproduite p. [229]. — Mentions de l'œuvre p. 14, 228

1982 Ostiguy, Jean-René. — Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1982. — 168 p. — Œuvre reproduite p. 113. — Mention de l'œuvre p. 112

1977 Rosshandler, Léo. — « Du musée... à l'art dans la rue ». — La Presse. — (3 sept. 1977). — P. D-18. — Œuvre reproduite

1973 Hubbard, R. H. — Peintres du Québec. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1973. — 212 p. — Œuvre reproduite p. 181. — Mention de l'œuvre p. 24

1971 Ostiguy, Jean-René. — Un siècle de peinture canadienne. — Québec : Presses de l'Université Laval, 1971. — 206 p. — Mention de l'œuvre p. 52

1969 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Voir Pellan. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1969. — Catalogue et 4 planches inclus séparément dans une pochette de presse. — Œuvre reproduite

1967 Québec (Province). Musée d'art contemporain — Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1967. — 120 p. — Œuvre reproduite p. 45, 73

1944 « Pellan ». — La Revue Française. — (Janv. 1944). — Œuvre reproduite

ALFRED PELLAN

Québec (Québec), 16 mai 1906 -
Laval (Québec), 31 octobre 1988.

(14) **Quatre Femmes**, 1943-1947

Huile sur toile
208,4 x 167,8 cm
A 71 27 P 1
Achat : 22 juillet 1971
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Peintures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 16-21 oct. 1979.

Œuvres québécoises de la collection, 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

La Collection permanente, 1965-1975, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Pellan, Musée du Québec, Québec (QC), 7 sept.-8 oct. 1972 ; Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 20 oct.-26 nov. 1972 [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 7 déc. 1972-8 janv. 1973].

Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 15 mai-20 août 1967.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Saint-Laurent, Danielle. — La figure féminine dans la peinture d'Alfred Pellan (1930-1960). — 1987. — 300 p. — Mémoire de maîtrise en Études des arts, Université du Québec à Montréal, Montréal

1986 Lefebvre, Germain. — Pellan, sa vie son art, son temps. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1986. — 251 p. — Œuvre reproduite p. 78. — Mentions de l'œuvre p. 176-177

1985 Carani, Marie. — Sémiologie de la peinture abstraite québécoise, 1940-1970. — 1985. — 912 p. — Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, Montréal. — Mentions de l'œuvre p. 627, 628, 630

1984 Greenberg, Reesa. — « Pellan and surrealism : Pellan's picassoïd preference ». — Surréalisme périphérique : actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique? — Montréal : Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984. — 295 p., 33 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [10]. — Mention de l'œuvre p. 78

1982 Roussan, Jacques de. — Le nu dans l'art au Québec. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1982. — 223 p. — Œuvre reproduite p. 90

1981 Greenberg, Reesa. — « Pellan, surrealism and eroticism ». — Artscanada. — N° 240/241 (Mar./Apr., 1981). — P. 42-46

Sabbath, Lawrence. — « Musée exhibits styles of 1940s, 1950s ». — The Gazette. — (Apr. 18, 1981). — P. 90. — Mention de l'œuvre

St-Amand, Diane. — Alfred Pellan. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1981. — [2] p. — Feuillet éducatif

1980 Greenberg, Reesa. — Les dessins d'Alfred Pellan. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980. — 150 p. — Œuvre reproduite p. 58. — Mentions de l'œuvre p. 56, 59, 60, 121

1978 Bourassa, André-G. — Surréalisme et littérature québécoise. — Montréal : Éditions l'Étincelle, 1977. — 375 p., 24 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [9]

1974 « Refus global ». — Canada Today/d'Aujourd'hui. — Vol. 5, n° 9 (nov. 1974). — P. 6-11. — Œuvre reproduite

1973 Lefebvre, Germain. — Pellan. — Montréal : Éditions de l'Homme, 1973. — 159 p. — Œuvre reproduite p. 57. — Mention de l'œuvre p. 148

Reid, Dennis. — A concise history of Canadian painting. — Toronto : Oxford University Press, 1973. — 319 p. — Mention de l'œuvre p. 217

1972 Musée des beaux-arts de Montréal. — Pellan. — Montréal : le Musée, 1972. — 172 p. — Œuvre reproduite p. 91

Dumas, Paul. — « Consécration d'Alfred Pellan ». — L'information médicale et paramédicale. — (19 déc. 1972). — P. 16-17

1970 Villeneuve, Pâquerette. — « Alfred Pellan ». — Châtelaine. — (Avril 1970). — P. 35-37, 60, 62-63. — Œuvre reproduite p. 36

1963 Robert, Guy. — Pellan, sa vie et son œuvre = his life and his art. — Montréal : Éditions du Centre de Psychologie et de Pédagogie, 1963. — 135 p. — Œuvre reproduite p. 89

1951 Drayton, Geoffrey. — « Canadian rebel : Alfred Pellan ». — The Studio. — Vol. 142, n° 701 (Aug. 1951). — P. 54-57. — Œuvre reproduite

ALFRED PELLAN

Québec (Québec), 16 mai 1906 -
Laval (Québec), 31 octobre 1988.

(15) **Calme obscur**, 1943-1947

Huile, silice, mâchefer sur toile
marouflée sur contre-plaqué
208 x 167,3 cm
A 81 19 P 1
Achat : 2 mars 1981
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

L'Art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas, Musée du Québec, Québec (QC), 19 mai-14 août 1988.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 mai-28 juin 1981.

Pellan, Musée du Québec, Québec (QC), 7 sept.-8 oct. 1972 ; Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 20 oct.-26 nov. 1972 [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 7 déc. 1972-8 janv. 1973].

Canadian Painting : 1939-1963, exposition organisée par la Galerie nationale du Canada et présentée à la Tate Gallery, Londres, Grande-Bretagne, févr.-mars 1964.

Alfred Pellan, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.) [itinéraire : Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 1960 ; Musée du Québec, Québec (QC), 1960 ; Art Gallery of Toronto, Toronto (Ont.), 1961].

Art contemporain au Canada, Musée Rath, Genève, Suisse, 7 févr.-1er mars 1959.

Zeitgenossische Kunst in Kanada, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, République fédérale d'Allemagne, mars-avril 1959.

Art contemporain au Canada, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique, 13 mai-1er juin 1958.

Panorama de la peinture montréalaise, Restaurant Hélène-de-Champlain, Montréal (QC), 4 juin-3 sept. 1956.

Pellan, hall d'honneur de l'hôtel de ville, Montréal (QC), 6 nov.-30 nov. 1956.

Pellan, Musée national d'Art moderne, Paris, France, févr.-mars 1955.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Musée du Québec. — L'art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas. — Conservateur invité : Gilles Daigneault. — Québec : MQ, 1988. — 93 p. — Œuvre reproduite p. 72. — Mention de l'œuvre p. 70

1987 Saint-Laurent, Danielle. — La figure féminine dans la peinture d'Alfred Pellan (1930-1960). — 1987. — 300 p. — Mémoire de maîtrise en Études des arts, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC)

1986 Lefebvre, Germain. — Pellan, sa vie, son art, son temps. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1986. — 251 p. — Œuvre reproduite p. 78. — Mentions de l'œuvre p. 178, 187

1985 Carani, Marie. — Sémiologie de la peinture abstraite québécoise, 1940-1970. — 1985. — 912 p. — Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, Montréal — Œuvre reproduite p. [784]. — Mention de l'œuvre p. 630

1981 Biron, Normand. — « Les dessins de Pellan ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, no 102 (printemps 1981). — P. 39-41. — Œuvre reproduite

St-Armand, Diane. — Alfred Pellan. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1981. — [2] p. — Feuillet éducatif

1980 Greenberg, Reesa. — Les dessins d'Alfred Pellan. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980. — 150 p. — Œuvre reproduite p. 63. — Mentions de l'œuvre p. 60, 121

1973 Lefebvre, Germain. — Pellan. — Montréal : Éditions de l'Homme, 1973. — 159 p. — Œuvre reproduite p. 37. — Mention de l'œuvre p. 151

1972 Musée des beaux-arts de Montréal. — Pellan. — Montréal : le Musée, 1972. — 172 p. — Mention de l'œuvre p. 30

1963 Galerie nationale du Canada. — Canadian painting. — Ottawa : la Galerie, 1963. — [80] p. — Œuvre reproduite p. [34]. — Mention de l'œuvre p. [7]

Robert, Guy. — Pellan, sa vie et son œuvre = his life and his art. — Montréal : Éditions du Centre de Psychologie et de Pédagogie, 1963. — 135 p. — Œuvre reproduite p. 17-80

1961 Maître, Manuel. — « Alfred Pellan, de l'académisme au surréalisme ». — La Patrie. — (12 mars 1961). — P. [8-9]. — Œuvre reproduite

1960 Galerie nationale du Canada. — Alfred Pellan. — Ottawa : la Galerie, 1960. — [40] p., [17] p. de planches. — Mention de l'œuvre p. [4]

1956 Ayre, Robert. — « Pellan is revealed as ample, prodigal, complex ». — The Montreal Star. — (Nov. 10, 1956). — P. 26

1955 Musée national d'Art moderne. — Pellan. — Paris : le Musée, 1955. — 25 p., 6 p. de planches. — Œuvre reproduite p. [11]

Plaskett, Joe. — « Paris honours Alfred Pellan ». — Canadian Art. — Vol. XII, nº 3 (Spring 1955). — P. 113-115. — Œuvre reproduite p. [14]

S*ous terre*, une huile sur toile, fait partie de l'importante rétrospective Pellan présentée en 1940 d'abord à Québec, au Musée de la Province, puis à Montréal, à l'Art Association. L'année suivante, le tableau, daté de 1938 dans le catalogue, figure dans la *Première Exposition des Indépendants* au Palais Montcalm de Québec parmi les Mary Bouchard, Borduas, Cosgrove, Gadbois, Goldberg, Lyman, Muhlstock, Goodridge Roberts, Jori Smith et Surrey[1]. La réaction de la critique est sans détours : « Pellan est sans aucun doute l'artiste le plus puissant et le plus créateur du groupe. On lui reproche ses compositions. On devrait d'abord regarder le dessin et voir la couleur. *Sous terre* a confondu probablement la grande majorité des visiteurs[2].» Ou encore : « Les travaux de monsieur Pellan nous attirent par une représentation d'imagination pure (...) Son tableau *Sous terre*, est celui qui intrigue le plus[3].» Cette toile de petite dimension, produite durant la période parisienne de Pellan, est signalée parmi d'autres. L'influence sur Pellan des courants modernes européens, du fauvisme au cubisme, de l'expressionnisme au surréalisme, de l'abstraction aussi, pouvait en effet « confondre » le visiteur soudainement confronté à une syntaxe et à un vocabulaire visuels méconnus. « À l'époque, nous n'avions rien vu d'aussi avancé ni d'aussi spontané chez nous[4]», écrira François-Marc Gagnon à propos de *Sous terre* présentée dans cette exposition de 1941. Des éléments figuratifs schématisés, juxtaposés à des motifs plus abstraits, dans un espace indéfini, ne manquèrent pas en effet d'intriguer : la transformation du langage pictural au Québec était dès lors amorcée de façon définitive.

Pellan dira en 1969 au sujet de *Sous terre* qu'il s'agit là de « stratifications dans la terre[5].» D'étranges figures biomorphiques s'y profilent et s'y enchevêtrent, par des

tracés énergiques de couleurs, hachurés ou pleins, qui s'étalent sur des plans assombris. La force expressive d'une écriture automatique se déploie dans la construction du tableau en des anecdotes d'un monde imaginaire. L'évocation onirique, d'inspiration surréaliste, conjugue la représentation figurative et l'abstraction de façon résolument originale et nouvelle dans le contexte artistique du Québec de la fin des années 30.

Mascarade de 1942 est un exemple du langage visuel qui singularise la production picturale de Pellan au début des années 40, à son retour d'Europe. Dans cette huile sur toile de grand format, Pellan opère la conjonction des éléments d'emprunt au surréalisme et au cubisme, et des expériences plastiques nouvelles qui orientent sans cesse sa pratique. Pellan aurait puisé dans l'iconographie propre à Picasso le thème, à la fois fantaisiste et tragique, du personnage clownesque[6]; il aurait été marqué par la manière caractéristique du cubisme synthétique; il aurait aussi assumé l'héritage d'un surréalisme « plus figuratif qu'abstrait[7].» *Mascarade*, dans ses affinités stylistiques avec les mouvements artistiques de la modernité européenne, articule néanmoins, dans une composition complexe, un vocabulaire plastique, fait d'interrelations entre le dessin et la couleur, et par lequel la dichotomie entre le figuratif et le non-figuratif se résout en un espace pictural dynamisé.

Quatre femmes, de 1943-1947, une huile sur toile de dimension importante, est marquée d'une intensité explosive de la forme, à la mesure du pouvoir imaginatif de Pellan et de sa façon de le transmuer progressivement en un langage visuel qui lui est propre. Le sujet, quatre femmes d'une sensualité débridée, installées dans un espace illusoire, évocateur de débordement rêvé, est traité dans l'opulence et l'exagération des traits noirs qui campent les figures. Cet aspect de l'insistance de Pellan sur la linéarité qui construit la composition apparaît dans la version beaucoup plus réduite du même sujet, réalisée d'abord à l'encre noire et par la suite coloriée, qui a servi de modèle au grand tableau[8]. À l'instar de l'œuvre dessinée et peinte par la suite, ce dernier est d'ailleurs également structuré par les plans juxtaposés de couleur avec, par contre, des ajouts de motifs ou de textures en pointillé qui inondent de leurs configurations décoratives la surface entière.

Calme obscur, une huile de la même période et de dimension identique à *Quatre femmes*, illustre l'intérêt de Pellan pour la peinture murale des années 30, particulièrement celle de Fernand Léger et de Picasso. Selon Pellan, la grande dimension est tributaire de la conception d'une œuvre de dimensions réduites. Il a, par exemple, repris ici, dans une palette plus sombre, la composition et l'iconographie du petit dessin à l'encre noire du même titre, daté vers 1945 et peint ultérieurement[9]. Avec cette œuvre qui ponctue de façon caractéristique la production pellanienne du milieu des années 40, les références au surréalisme se font davantage explicites : la thématique développée est celle d'un monde imaginaire, irréel, où la plénitude du désir se dévoile au travers d'une vision onirique de personnages nocturnes, de motifs végétaux et d'éléments architecturaux. La manière de peindre qui allie par endroits le mâchefer et la silice à l'huile, comme pour accentuer le relief de la figure féminine, en contraste avec le traitement en aplat des formes semi-abstraites qui s'y juxtaposent, cette manière picturale, originale à l'époque, introduit, au cœur de l'agencement incongru des composantes, la matérialité même du tableau.

S.G.M.

NOTES

1. Cette exposition fut organisée par le père Marie-Alain Couturier.
2. «Salon des Indépendants», *L'Événement*, 29 avril 1941.
3. Cité dans Rolland Boulanger, Musée du Québec, *Peinture vivante du Québec, 1966 : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1966, p. 13-14.
4. François-Marc Gagnon, *L'Art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas*, Conservateur invité : Gilles Daigneault, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 70.
5. Extrait du film *Voir Pellan*, réalisé par Louis Portugais, produit par l'Office national du film, 29 avril 1969, 18 min. 52 s.
6. Jean-René Ostiguy note « des similitudes avec les personnages de la célèbre toile *Trois musiciens* (1921)» de Picasso. Dans *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, p. 112.
7. Marie Carani, *Sémiologie de la peinture abstraite québécoise, 1940-1970*, Montréal, thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 1985, P. 631.
8. Reesa Greenberg, *Les Dessins d'Alfred Pellan*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1980, p. 121.
9. *Ibid.* p. 121.

JEAN DALLAIRE

Hull (Québec), 9 juin 1916 -
Vence, France, 27 novembre 1965.

(16) **Les Affres de la soif**, 1936

Aquarelle et gouache sur papier collé sur carton
60 x 48,1 cm
A 79 50 A 1
Achat : 13 février 1979
Source : Galerie Dominion, Montréal (QC)

EXPOSITION

Jean Dallaire, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 25 juill.-26 août 1979 [itinéraire : Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 29 août-30 sept. 1979; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine (QC), 1er-30 nov. 1979; Galerie d'art du Vieux-Palais, St-Jérôme (QC), 28 déc. 1979-17 janv. 1980; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 1er-29 févr. 1980; Maison André-Benjamin-Papineau, Laval (QC), 15 mars-15 avril 1980; Musée Maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer (QC), 1er-31 mai 1980; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 15 juin-15 juil. 1980; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 1er-31 août 1980; Musée historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 15 sept.-15 oct. 1980; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 1er-30 nov. 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 15 déc.-15 janv. 1981; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-25 févr. 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 mars-15 avril 1981; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mai 1981].

BIBLIOGRAPHIE

1984 Cheff, Michel Vincent. — « Dallaire : surréalisme et surréalité ». — Surréalisme périphérique. Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique? — Montréal : Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984. — P. [127]-136. — Œuvre reproduite nº 39, p. [316]. — Mention de l'œuvre p. 135

1981 « Jean Dallaire au Musée ». — Le Portage. — (12 mai 1981). — P. 10

« Les folies de Jean Dallaire au Musée ». — St-Laurent Écho. — (29 avril 1981). — P. 19

1980 « Exposition "Jean Dallaire" au Musée maritime ». — Peuple-Courrier. — (7 mai 1980). — P. 4

Joubert, Suzanne. — « Jean Dallaire : le vrai et le moins vrai ». — Le Droit. — (16 août 1980). — P. 20

« Le Musée régional de Rimouski présente Jean Dallaire ». — Le Rimouskois. — (26 nov. 1980). — P. 6

Robert, Guy. —Dallaire ou l'œil panique. — Montréal : Éditions France-Amérique, 1980. — 263 p. — œuvre reproduite p. 190

« Une rétrospective "Jean Dallaire" ». — Progrès-Echo. — (10 déc. 1980). — P. 9

« Une rétrospective "Jean Dallaire" ». — Peuple-Tribune. — (7 mai 1980). — P. B-8

1979 Leblond, Jean-Claude. — « Au Musée d'art contemporain : une visite à Jean Dallaire ». — Le Devoir. — (18 août 1979). — P. 17

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jean Dallaire. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — [19] p., [20] p. de planches. — œuvre reproduite p. de planche [1]. — Mentions de l'œuvre p. 5, 7

« Rodchenko, Dallaire et Friedlander au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (28 juill. 1979). — P. B-15

JEAN DALLAIRE

Hull (Québec), 9 juin 1916 -
Vence, France, 27 novembre 1965.

(17) **Le Peintre maudit**, vers 1954

Huile sur toile
50,8 x 61 cm
D 88 141 P 1
Don : 16 décembre 1988
Source : Fondation Max et Iris Stern, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Jean Dallaire et la tradition québécoise, Galerie Montcalm de la Maison du Citoyen, Hull (QC), 6 sept.-22 oct. 1989.

Jean-Philippe Dallaire, Musée Marc-Aurèle Fortin, Montréal (QC), 11 juin-14 sept. 1986.

Jean Dallaire, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 25 juill.-26 août 1979 [itinéraire : Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 29 août-30 sept. 1979; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine (QC), 1er-30 nov. 1979; Galerie d'art du Vieux-Palais, St-Jérôme (QC), 28 déc. 1979-17 janv. 1980; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 1er-29 févr. 1980; Maison André-Benjamin-Papineau, Laval (QC), 15 mars-15 avril 1980; Musée Maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer (QC), 1er-31 mai 1980; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 15 juin-15 juil. 1980; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 1er-31 août 1980; Musée historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 15 sept.-15 oct. 1980; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 1er-30 nov. 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 15 déc.-15 janv. 1981; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-25 févr. 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 mars-15 avril 1981; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mai 1981].

Rétrospective Jean Dallaire, Place du Portage II, Hull (QC), 23 juin-6 juill. 1975.

Rétrospective Jean Dallaire, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 mars-21 avril 1968; Musée du Québec, Québec (QC), 26 avril-2 juin 1968.

Surrealism in Canadian Painting, exposition organisée par la London Public Library and Art Museum [itinéraire : London Public Library and Art Museum, London (Ont.), mars 1964; Waterloo Art Gallery, Kitchener (Ont.), avril 1964; The Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ont.), mai 1964; Queen's University, Kingston (Ont.), juin 1964].

Jean Dallaire, Galerie Dominion, Montréal (QC), 22 avril-8 mai 1954.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Ostiguy, Jean-René. — Jean Dallaire et la tradition québécoise. — Hull : Ville de Hull, 1989. — [59] p. — Œuvre reproduite p. 38. — Mentions de l'œuvre p. 9, 39

1986 Daigneault, Gilles. — « Richard et Dallaire : deux légendes québécoises ». — Le Devoir. — (21 juin 1986). — P. D-8. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Au Musée Marc-Aurèle Fortin : Dallaire, l'inclassable ». — La Presse. — (21 juin 1986). — P. F-1

1981 « Jean Dallaire au Musée ». — Le Portage. — (12 mai 1981). — P. 10

« Les folies de Jean Dallaire au Musée ». — St-Laurent Écho. — (29 avril 1981). — P. 19

1980 « Exposition "Jean Dallaire" au Musée maritime ». — Peuple-Courrier. — (7 mai 1980). — P. 4

Joubert, Suzanne. — « Jean Dallaire : le vrai et le moins vrai ». — Le Droit. — (16 août 1980). — P. 20

« Le Musée régional de Rimouski présente Jean Dallaire ». — Le Rimouskois. — (26 nov. 1980). — P. 6

Robert, Guy. — Dallaire ou l'œil panique. — Montréal : Éditions France-Amérique, 1980. — 263 p. — Œuvre reproduite p. 4

« Une rétrospective "Jean Dallaire" ». — Progrès-Écho. — (10 déc. 1980). — P. 9

« Une rétrospective "Jean Dallaire" ». — Peuple-Tribune. — (7 mai 1980). — P. B-8

1979 Leblond, Jean-Claude. — « Au Musée d'art contemporain : une visite à Jean Dallaire ». — Le Devoir. — (18 août 1979). — P. 17

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jean Dallaire. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — [19] p., [20] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [9]. — Mention de l'œuvre p. 13

« Rodchenko, Dallaire et Friendlander au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (28 juill. 1979). — P. B-15

1978 Robert, Guy. — La Peinture au Québec depuis ses origines. — Sainte-Adèle : Iconia, 1978. — 221 p. — Œuvre reproduite p. 116

1975 Rétrospective Jean Dallaire. — Hull : Robert Gauvin, 1975. — [39] p. — Texte de Guy Robert. — Œuvre reproduite p. [21]. — Mentions de l'œuvre p. [10], [15]

Toupin, Gilles. — « Dallaire, la couleur et l'invention ». — La Presse. — (21 juin 1975). — P. D-20

1968 Bilodeau, Jean-Noël. — « Rétrospective Dallaire ». — Le Soleil. — (4 mai 1968). — P. 45

Côté, Denise. — « Une rétrospective Dallaire au Musée d'art contemporain ». —Le Droit. — (13 avril 1968). — P. 12

Lamy, Laurent. — « Rétrospective Dallaire au Musée d'art contemporain ». — Le Devoir. — (23 mars 1968). — P. 18

Province (Québec). Musée d'art contemporain. — Jean Dallaire : Rétrospective. — Montréal : MAC, 1968. — [44] p.

1968 Robert, Guy. — « À Montréal : rétrospective Jean Dallaire, Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — N° 51 (été 1968). — P. 71

Robillard, Yves. — « Dallaire : les oiseaux et les bannières de la liberté en exil ». — La Presse. — (30 mars 1968). — P. 40

Royer, Jean. — « Jean Dallaire ». — L'Action Québec. — (15 mai 1968). — P. 16

1954 Ayre, Robert. — « Art notes : a modern iconoclast and some brilliant Swiss poster ». — Montreal Star. — (May 1, 1954)

« Dallaire paintings at Dominion Gallery ». — The Gazette. — (Apr. 24, 1954).

Gladu, Paul. — « L'exposition de Jean Dallaire : l'espiègle ou l'enchanteur?». — Le Petit Journal. — (30 mai 1954). — P. 56

Repentigny, Rodolphe de. — « Le meilleur Dallaire : celui qui oublie les formules et les idées ». — La Presse. — (6 mai 1954). — P. 32

Robitaille, Adrien. — « Jean Dallaire sera le Dali canadien ». — Photo Journal. — (22 mai 1954)

Œuvre de jeunesse de Jean Dallaire, réalisée en 1936 à l'âge de 20 ans, *Les Affres de la soif* — commande des pères Dominicains pour illustrer un des sept péchés capitaux — rend compte, d'ores et déjà, de la puissance de l'imaginaire qui singularisera la production picturale de l'artiste. D'une composition classique, cette aquarelle et gouache révèle en effet, dans la charge expressive et symbolique des éléments figuratifs, un contenu narratif puisant aux sources d'un récit onirique : la traversée du désert d'un personnage accablé, des envolées virevoltantes d'êtres squelettiques, conjuguées en une tension quasi tragique, au sein d'un espace perspectiviste. Le fictif s'illustre ici dans l'espace traditionnel de représentation, alors que l'irréel des songes se déploie dans la minutie des détails et la finesse du trait. L'iconographie du squelette sera reprise ultérieurement par Dallaire, entre autres dans le dessin d'un surréalisme dalinien intitulé *Bagatelle* ou *Ferraille pour un doigt dans l'eau* de 1940[1].

Le Peintre maudit, réalisée vers 1954, nous dévoile une manière picturale marquée des réminiscences des mouvements de l'avant-garde européenne. En effet, Dallaire a séjourné en France de 1938 à 1946 et compte parmi les « grands modernes, Cézanne, Bonnard, Matisse, Braque et Picasso[2].» Paradoxalement, cette huile sur toile propose une manière irrévérencieuse des idiomes stylistiques d'emprunt. La décomposition des formes rappelle celle des cubistes, alors même que la seule approche analytique de l'objet dans l'espace est reléguée au second plan par l'importance donnée aux valeurs chromatiques. La rencontre d'Alfred Pellan à Paris, en 1939, fut décisive à ce sujet. Dallaire eut alors la révélation de la couleur pure, quoiqu'il ne faille pas omettre de rappeler l'influence plus directe de Maurice Denis, des Ateliers d'art sacré où il étudia en 1938. Les figures désarticulées en formes géométriques dans une gamme de couleurs vives se détachent ici en autant d'éléments aériens sur un fond grisâtre et uniforme : on n'est pas loin d'un effet de collage qui accentue l'aspect décoratif de l'œuvre. Et pourtant, ce tableau est fondamentalement composé par l'harmonie structurale du coloris que vient préciser de surcroît un graphisme délicat. Le sujet, aux relents surréels, développe un scénario imaginaire (ou réel) d'autoreprésentation : le peintre et son modèle (qui devient tableau) partagent le même espace bidimensionnel des plans colorés, tandis que des éléments avoisinants (table, tabouret, chevalet, tableaux) se situent dans un espace davantage illusionniste. Le tableau de chevalet en devenir et le tableau achevé, mis en abyme, semblent deux voies parallèles, momentanément disloquées, dans l'univers rêvé du « peintre maudit ».

S.G.M.

NOTES

1. Reproduit dans *Jean Dallaire*, Québec, ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 1979, p. 7.

2. Jean Dallaire dans une entrevue avec Roger Mondoloni : « Une heure avec Jean Dallaire », *Le Droit*, Ottawa, 11 juin 1952. Cité dans *Jean Dallaire, op. cit.*, p. 12.

La

matière

chante

Nous pourrions remonter dans l'histoire de la peinture et énoncer tout ce que la critique et la succession de propos sur l'art des automatistes des années 40 recouvrent pour circonscrire notre sujet, ou nous pourrions prendre une autre direction, celle qui entretient des liens étroits avec le contenu de la collection du Musée. Nous avons choisi de poser notre grille d'analyse sur cette seconde proposition et de réunir un corpus d'œuvres charnières au regard de l'histoire de l'art. La surcharge historique qui accable la période automatiste suffit cependant pour inscrire avec force le rayonnement de ce mouvement et franchir l'étape de la modernité. Dans le vent de la pensée automatiste, on traite des idées et de l'art, rayons d'un éventail sans fin. Le mouvement automatiste a fait preuve d'une grande originalité et a rayonné dans le cadre sans cesse élargi de la culture québécoise. On y développe ainsi un postulat dont la portée, dans le domaine de la peinture, excède en définitive les années 50.

La critique dira que l'une des principales problématiques de l'art moderne a été posée par Duchamp. D'un même souffle, nous disons que l'art contemporain québécois s'affirme avec Borduas. Plus de 50 ans se sont écoulés depuis la fondation de la Société d'art contemporain en 1939. Cette période marque en quelque sorte le passage vers l'abstraction[1]. Dès 1941, les prémices de l'automatisme se manifestent chez Borduas[2]. Le reflet de cet art atteint son apogée en 1948, année du *Refus global* et se poursuit jusqu'en 1954, année de l'exposition *La matière chante*[3]. Autour de ce manifeste percutant qui a constamment des regains d'actualité, Paul-Émile Borduas jette un regard critique sur le réel, impliquant une créativité dans le contexte social. Il dénonce l'autoritarisme oppressif du clergé et du pouvoir politique. Par le rejet d'un passé sclérosé, il proclame la liberté absolue en art et

dans la vie. Il en découle un engagement idéologique qui correspond à un questionnement sur le prolongement de son présent, dans le sens où il confère à l'art un statut social[4]. Cette résurgence d'un sens à la peinture vient de ce que Borduas, rompant d'avec la seule histoire de la peinture traditionnelle, va puiser la richesse de ses moyens dans une forme d'expression contemporaine.

Les factions qui s'affrontent pendant les années 40 autour de l'allégeance au surréalisme permettent de distinguer des différences dans les pratiques. Du pluralisme des options picturales et idéologiques émerge le refus de l'académisme et de toutes contraintes. L'entreprise de liberté de Borduas prend naissance lorsqu'il s'éloigne du mouvement surréaliste d'André Breton[5]. Sous le règne de l'imagination instinctive et de l'impulsion créatrice, l'artiste libère une expressivité et la traduit dans un langage plus conforme à cette dictée de l'inconscient. Il crée des sensations nouvelles par le seul jeu des couleurs sous l'effet du subconscient. Liberté, spontanéité et dynamisme forment les « prérequis » d'une écriture plastique non préconçue. Borduas précise dès lors la définition du mot « automatisme[6] ». L'évolution de ce mouvement le démarque du surréalisme dont il ne retient en définitive que la technique. L'essor de l'automatisme et cette volonté d'ouverture sur le monde se manifestent par les actions qui relient le groupe automatiste. Cela correspond à un déplacement de l'ordre des valeurs et à une transformation radicale de l'œuvre d'art. Entouré de jeunes artistes[7], Borduas exprime cette conception de l'art et du monde, une philosophie de la vie. La démarche de l'artiste, chef de file du mouvement automatiste, s'articule à la réalité culturelle et aux infinies possibilités qu'elle peut offrir, comme par une intrusion dans cette culture, et avec ce qu'elle peut y bouleverser. Borduas assume la nécessité de la peinture, en tant que manifestation de la culture, cherchant à lui rendre son maximum d'efficience, en inscrivant son travail dans les données d'une contre-culture, même si celle-ci, produit précis d'un contexte politique et social, ne peut être le fait de ceux qui lui sont étrangers. Son art devient une composante indispensable de la vie, un rapport magique au réel. Par son tracé culturel, le peintre appartient à une génération de penseurs et d'artistes dont l'influence demeure déterminante dans l'évolution de l'histoire de l'art québécois. Jusqu'à sa mort, Borduas se heurte à une constante incompréhension provoquée par son désir de renouveler à tout moment son langage plastique pour le pousser à son point de rupture.

À l'instar de l'automatisme, l'expressionnisme abstrait de l'école de New York, l'abstraction lyrique de l'école de Paris et le groupe Cobra connaissent des cheminements parallèles dont les créations relèvent de l'avant-garde. Cette effervescence s'explique par des attitudes mises en scène spontanément et simultanément. On n'est guère surpris de voir le peu d'écho qu'a trouvé en Europe un événement artistique aussi important que l'automatisme québécois. Quelques peintres, à des degrés divers, ont été accueillis dans le contexte européen, considérés isolément et non comme des

représentants marquants d'un mouvement collectif québécois. Aux côtés de Borduas, les jeunes tenants de l'automatisme, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle tenteront donc de faire connaître leur mouvement à l'étranger en participant à diverses expositions. Mais c'est d'abord à Montréal que ces artistes trouvent un écho des plus percutants ou du moins une meilleure compréhension de leurs recherches. Cette fécondité engendre une période de grande activité créatrice où les expériences se succèdent avec rigueur. La plupart des automatistes présents à l'historique exposition de 1947 à Paris[8] n'ont cependant pas partagé très longtemps les points de vue de Paul-Émile Borduas. Les créateurs recherchent une individualité à travers un itinéraire personnel, par leur propre redéfinition de la peinture. Les principes de l'écriture automatiste sont également appliqués par Claude Gauvreau dans son œuvre poétique et théâtrale, et par Françoise Sullivan dans le domaine de la danse. C'est sans doute le théâtre de Gauvreau qui se rapproche le plus de l'automatisme surréaliste.

De la vaste aventure collective dans la flambée créatrice déployée au cours des années 40 ressortait le besoin d'expression d'une auto-affirmation assumée par l'artiste lui-même. L'automatisme a suscité cet envol, et les problématiques qui, à première vue, rendent compte de démarches similaires, impliquent la nécessité de souligner les différences parfois même radicales. Après l'éclatement du groupe, chacun des participants suit sa propre voie. À partir de 1954, Fernand Leduc s'engage dans une analyse néoplastique tandis que Jean-Paul Mousseau se tourne vers l'esthétique industrielle. Marcel Barbeau expérimente l'art cinétique. Une des plus fidèles élèves de Borduas, Marcelle Ferron, dont l'impétuosité du geste et la vigueur dramatique sont proches d'un expressionnisme, conserve dans sa facture l'enseignement du maître. Léon Bellefleur, dont le graphisme est teinté de surréalisme, opte vers un automatisme riche de rythmes et de couleurs. Parmi les jeunes, tandis que Gérard Tremblay et Edmund Alleyn font valoir chacun différemment des compositions de caractère organique aux signes jaillissants et imagés, Rita Letendre énonce de subtiles suggestions spatiales d'un chromatisme plus apaisé. Celui qui a su mener jusqu'à son plein épanouissement l'expérience automatiste est certainement Jean-Paul Riopelle. D'abord élève et compagnon de Borduas, il poursuit de vertigineux espaces sous l'effet d'un lyrisme impulsif façonné dans la véhémence de la pâte qu'il maîtrise en de multiples facettes tailladées et diaprées.

Dans la lignée des créateurs que les années 40 ont vus naître, une seconde génération revendique une identité très spécifiquement québécoise, tout en poursuivant dans son œuvre une tradition automatiste qu'une même volonté artistique manifeste par des variations modulées aux objectifs de chacun : le désir d'intégrer dans sa peinture des éléments et des formes issus de l'automatisme et d'exercer légitimement une action afin d'inscrire l'art de cette époque dans une continuité que la génération

précédente avait largement énoncée. Cette attitude cherche à réhabiliter les caractères fondamentaux de l'automatisme et toutes ses implications. Ce phénomène revêt une importance assez grande pour justifier qu'on l'examine de plus près. La notion de postautomatisme permet de témoigner de la réalité changeante de l'art des années 50 et de la cerner partiellement. Aujourd'hui, le nécessaire recul du temps nous permet de discerner une continuité historique dans l'expérimentation du champ de l'abstraction aux fluctuations d'une esthétique combien mouvante.

Stimulés par la présence d'un passé prestigieux, mais souvent écrasant, et d'une facilité qui les guette, les artistes de la seconde génération automatiste accèdent à l'enthousiaste évolution qui s'impose, tout en essayant d'échapper à une obsédante empreinte. De cette prise de conscience naîtront les propositions du postautomatisme dont la force réside dans la volonté d'un contrôle de la tache et dans l'affirmation de la couleur. Le dynamisme qui s'est installé à Montréal stimule des artistes comme Robert Blair, Kittie Bruneau, Ulysse Comtois, Paterson Ewen, Lise Gervais, Marcelle Maltais et Jean McEwen. La multiplicité des points de vue s'enchevêtrent dans la confrontation des œuvres postautomatistes qui se rattachent à un courant large et chargé d'une longue histoire. L'affrontement nécessaire des recherches et des personnalités permet de percevoir une unité précaire, suffisamment complexe, d'où se dégage la diversité d'expressions picturales. Toute cette effervescence des années 50 connaît des répercussions avec l'entrée en scène du mouvement plasticien, en réaction plus radicale avec l'automatisme. Et celui-ci, tout en assumant pleinement son rôle esthétique, aura d'abord été un moment historique nécessaire. Il aura émis des valeurs neuves, stimulé des énergies créatrices et lancé ce défi fondamental dont Borduas fut le ferment avec une acuité de visionnaire et une exacte notion de la valeur d'accomplissement du geste.

Le choix des œuvres présentées répond au besoin de regrouper, à travers le rayonnement de ses pionniers, les éléments dynamiques qui en ont formé le noyau. Il rend compte, en outre, des expériences nouvelles dans un registre de plus en plus étendu, un éventail historique de ce qu'ont été, pour l'art au Québec, la période automatiste et ses suites picturales. Celle-ci a ouvert une vue singulière sur quelques articulations essentielles de notre histoire de l'art.

Paulette Gagnon

NOTES

1. On sait d'ores et déjà que Fritz Brandtner a peint une *Abstraction* en 1934. Alfred Pellan présente, en 1940, ses tableaux « modernistes » qu'il rapporte de Paris.

2. Paul-Émile Borduas peint dès 1941 *Abstraction verte*, huile sur toile. Selon François-Marc Gagnon dans *Paul-Émile Borduas*, (Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 166) : «Ce qui distingue *Abstraction verte*, c'est sa "spontanéité", son caractère non préconçu. [...] *Abstraction verte*, que Borduas décrivait en 1956 comme son "premier tableau entièrement non préconçu" et "l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui monte déjà à l'horizon" (*Écrits*, p. 145)...» Par ailleurs, Bernard Teyssèdre affirme dans le catalogue *Borduas et les automatistes, Montréal 1942-1955* (Montréal, Musée d'art contemporain, 1971, p. 15) : « L'automatisme n'aura vécu que peu d'années. Au sens le plus strict, de l'exposition rue Amherst au manifeste *Refus global* : 20 avril 1946-9 août 1948. Au sens le plus large, depuis *Abstraction verte*, le premier tableau "spontané" de Borduas, jusqu'à *La matière chante* : déc. 1941-avril 1954. Mais de haute lutte, en ce peu de temps, la peinture canadienne-française a conquis son droit à exister.»

3. *La matière chante* est le titre d'une exposition organisée en 1954 par Claude Gauvreau et à laquelle les artistes pouvaient soumettre des travaux dont la sélection était faite par Borduas. L'exposition eut lieu du 20 avril au 4 mai 1954, à la galerie Antoine, à Montréal. Claude Gauvreau commente en ces termes l'exposition dans un texte intitulé « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », dans *La Barre du Jour, Les Automatistes*, Montréal (janv.-août 1969), p. 95 : «*La matière chante*, ce fut la fin mais l'apothéose de la vie collective automatiste.» Parmi les artistes participants figuraient Edmund Alleyn, Marcel Barbeau, Ulysse Comtois, Gabriel Filion, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Rita Letendre et Jean-Paul Mousseau.

4. Jean Langlois, dans *Le Mouvement automatiste et la philosophie contemporaine au Québec*, parle notamment de la philosophie québécoise qui se caractérise par cette double attitude de rejet de l'ordre établi ou de la tradition, et de recherche d'une voie nouvelle pour le Québec. Et il ajoute : « Mais l'automatisme a eu une autre signification que culturelle. Par le "déblocage" et le "rattrapage" qu'il a effectués, il a contribué à l'évolution philosophique et même politique du Québec. Incontestablement, ce fut un mouvement révolutionnaire dans son inspiration et sa visée. C'est ainsi qu'il fut perçu à l'époque et c'est par là qu'il a effrayé. Et c'est sans doute ce qui le rend encore plus actuel.» Dans *Science et esprit*, vol. 25, fascicule 2 (mai-sept. 1973), p. 251.

5. Fernande Saint-Martin est explicite sur ce point : « Même si l'automatisme québécois a reconnu dans le surréalisme français l'une de ses sources les plus importantes, ce mouvement fut loin d'en être un simple sous-produit périphérique. Il s'est développé, au contraire, à partir d'une réflexion critique sur le présurréalisme et le surréalisme, qui l'a conduit à une production visuelle et poétique tout à fait distincte des œuvres européennes ». Dans « Approche sémiologique de l'œuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau.» *Surréalisme périphérique. Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique Latine : un surréalisme périphérique ?*, Montréal : Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984, p.109.

6. Voir à ce sujet « Manifeste du Refus global » et «Commentaires sur des mots courants » dans Paul-Émile Borduas, *Écrits 1942-1958* (Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1978, p. 44-54, 73-79).

7. Le groupe se forme à l'été 1944, à Saint-Hilaire. La première exposition du groupe eut lieu en 1946, rue Amherst. Une deuxième exposition du groupe en févr. 1947, rue Sherbrooke, lui vaut le nom d'automatiste, à partir d'une toile de Borduas : *Automatisme 1.47*, dans un article du Quartier Latin signé par Tancrède Marsil jr. Malgré ce fait, il commence déjà à se séparer. Riopelle est déjà à Paris, et Leduc s'y rendra au cours de l'année.

8. Il s'agit de l'exposition à la galerie du Luxembourg à Paris du 20 juin au 13 juill. 1947 intitulée *Automatisme*. Y ont participé Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle. L'exposition regroupait plus de 50 œuvres.

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Saint-Hilaire (Québec), 1er novembre 1905 -
Paris, France, 22 février 1960.

(18) **Sans titre**, 1942

Gouache sur papier
152 x 198,5 cm
A 80 90 GO 1
Achat : 11 décembre 1980
Source : Galerie Jolliet, Québec (QC)

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Paul-Émile Borduas : diffusion de l'œuvre, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 janv.-21 févr. 1982.

Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 22 avril-13 juin 1982.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 mai-28 juin 1981.

Trois générations d'art québécois : 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Daigneault, Gilles. — « Au Musée d'art contemporain : une architecture des ombres et des fragments d'histoire ». — Le Devoir. — (7 mars 1987). — P. B-8. — Œuvre reproduite

Mailhot, Paul. — « L'histoire de l'art québécois, depuis 1940, selon Paul Mailhot en quatre temps et quatre œuvres de la collection du Musée ». — Histoire en quatre temps. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1987. — P. 30-35. — Œuvre reproduite p. 32

1982 Ostiguy, Jean-René. — Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1982. — 168 p. — Œuvre reproduite p. 113. — Mention de l'œuvre p. 112

1982 Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales, de 1943 à 1960. — Bruxelles : Éditions Lebeer Hossmann, [1982]. — 141 p. — Œuvre reproduite p. 40

1978 Gagnon, François-Marc. — Paul-Émile Borduas (1905-1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre. — Montréal : Fides, 1978. — 560 p., [80] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [36]. — Mention de l'œuvre p. 135

1976 Bogardi, Georges. — «1940-1950-1960». — The Montreal Star. — (July 10, 1976). — P. D-5

Ireland, Jock. — « Quebec art is 'on its head' in three generation show ». —The Gazette. — (July 10, 1976). — P. 36

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Trois générations d'art québécois : 1940-1950-1960. — [Introduction : Fernande Saint-Martin]. — Montréal : MAC, 1976. — 136 p.

Toupin, Gilles. — « L'art québécois pris sur le vif ». — La Presse. — (2 juill. 1976). — P. D-18

1942 Liste des œuvres de Paul-Émile Borduas à l'exposition de l'Ermitage. — 1942. — [4] p. — Tapuscrit annoté. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 240

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Saint-Hilaire, (Québec), 1er novembre 1905 -
Paris, France, 22 février 1960.

(19) **9.46 ou L'Éternelle Amérique**, 1946

Huile sur toile
97 x 120 cm
D 73 64 P 1
Don : 1973
Source : Musées nationaux du Canada, Ottawa (Ont.)

EXPOSITIONS

Paul-Émile Borduas, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 6 mai-7 août 1988.

La Planète affolée : surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947, Centre de la Vieille Charité, Marseille, France, 12 avril-30 juin 1986.

La Collection Borduas du Musée d'art contemporain : œuvres picturales 1943-1960, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 30 août-30 sept. 1984.

Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales, de 1943 à 1960, exposition itinérante organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Service de la Diffusion des Arts, Ministère de la Communauté française de Belgique [itinéraire : Musée du Québec, Québec (QC), 29 sept.-14 nov. 1982; Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Belgique, 15 déc. 1982-22 janv. 1983; Musée Saint-Georges, Liège, Belgique, 10 févr.-20 mars 1983; Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 25 mai-30 juin 1983; Festival d'Édimbourg, Talbot Rice Art Centre, Édimbourg, Écosse, 19 août-30 sept. 1983; Center for Inter-American Relations, New York, États-Unis, 15 nov. 1983-30 janv. 1984].

Au fil des collections : Paul-Émile Borduas, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), juin 1980.

La Collection Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 sept. 1975-1980.

La Collection Borduas, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1er-27 août 1972 [itinéraire : Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 oct.-25 nov. 1973 (présentée sous le titre Borduas [New York - Paris]); Owens Art Gallery, Sackville (N.-B.), 16 janv.-9 févr. 1974; Anna Leonowens Gallery, Halifax (N.-É.), 1er-31 mars 1974; Galerie d'art du centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 17 avril-12 mai 1974; Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), 1er-30 juin 1974; The London Public Library and Art Museum, London (Ont.), 16 juill.-15 août 1974; Queen's University, Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.), 1er-30 sept. 1974]

Paul-Émile Borduas 1905-1960, The Jaffe-Friede Gallery, Hopkins Center, Dartmouth College, Hanover, N.H., États-Unis, 3 févr.-5 mars 1967 [itinéraire : The Currier Gallery of Art, Manchester, N.H., États-Unis, 6-29 janv. 1967].

Exposition Borduas-Ozias Leduc, Musée du Québec, Québec (QC), été 1967.

Paul-Émile Borduas 1905-1960, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 11 janv.-11 févr. 1962 [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 8 mars-8 avril 1962; The Art Gallery of Toronto, Toronto (Ont.), 4 mai-3 juin 1962; Musée du Québec, Québec (QC), 20 juin-15 juill. 1962; The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), avril 1963].

Borduas 1905-1960, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 22 déc. 1960-30 janv. 1961.

Contemporary Arts Society, magasin Eaton, Toronto (Ont.), janvier 1947, présentée sous le titre *Plaine engloutie.*

Annual Exhibition of the Contemporary Arts Society, Dominion Gallery, Montréal (QC), 16-30 nov. 1946, présentée sous le titre *Composition ?*

BIBLIOGRAPHIE

1988 Daigneault, Gilles. — « Borduas pour lui-même ». — Décormag. — N° 170 (avril 1988). — P. 103-105

Delagrave, Marie. — « L'art vivant de Borduas ». — Le Soleil. — (14 mai 1988). — P. D-1, D-2

Duncan, Ann. — « Museum celebrates legacy of Borduas. Blockbuster exhibition brings together works of author of the Refus global ». — The Gazette. — (May 7, 1988). — P. C-5

Gagnon, François-Marc. — Paul-Émile Borduas. — Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1988. — 480 p. — Œuvre reproduite p. 29

Gravel, Claire. — « Au Musée des beaux-arts : les tableaux choisis par Borduas ». — Le Devoir. — (30 avril 1988). — P. C-1, C-12

Hénault, Gilles. — « La peinture de Borduas : genèse et ruptures ». — Vie des Arts. — Vol. XXXII, n° 130 (mars 1988). — P. 26-29

La Chance, Michaël. — « L'espace redevenu matière illimitée ». — Spirale. — N° 81 (sept. 1988). — P. 14

Laurier, Marie. — « La plus grande rétrospective Borduas ouvre ce matin au Musée des beaux-arts ». — Le Devoir. — (6 mai 1988). — P. 11-12

Lepage, Jocelyne. — « Notre père Borduas ». — La Presse. — (7 mai 1988). — P. E-1, E-3, E-5

Villeneuve, Pâquerette. — « Paul-Émile Borduas : les jardins secrets de l'automatiste ». — MTL. — (Mai 1988). — P. 10

1986 Direction des Musées de Marseille. — La planète affolée : surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947. — Paris : Flammarion, Musée de Marseille, 1986. — 343 p. — Œuvre reproduite p. 153

Jaguer, Edouard. — « Montréal-Paris ». — La planète affolée : surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947. — Marseille : Centre de la Vieille Charité, [1986]. — P. 10

1985 Musée d'art contemporain de Montréal. — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Conception et coordination de l'exposition et du catalogue : Paulette Gagnon, Pierre Landy. — Montréal : MACM, 1985. — [371] p. — Mention de l'œuvre p. 13

1984 Daigneault, Gilles. — « Borduas au MAC. Des œuvres élaborées entre Paris et New York ». — Le Devoir. — (1er sept. 1984). — P. 13, 17

Edelman, Robert G. — « Paul-Émile Borduas at the Center for Inter-American Relations ». — Art in America. — Vol. 72, nº 6 (Summer 1984). — P. 169-170

Lepage, Jocelyne. — « Au Musée d'art contemporain : revoir Borduas! ». — La Presse. — (8 sept. 1984). — P. E-20

Sabbath, Lawrence. — « Quintessential Borduas missing from exhibit : sense of Montreal artist's importance to 20th century fails to come through ». — The Gazette. — (Sept. 22, 1984). — P. E-15

1982 Bernard, Lucie. — « L'abstraction de Borduas et de Marcel Jean ». — Le Soleil. — (16 oct. 1982). — P. C-9

« Exposition Borduas au Musée du Québec ». — Le Soleil. — (30 sept. 1982). — P. D-5

Gagnon, François-Marc. — « La peinture de Paul-Émile Borduas de la figuration à l'abstraction ». — Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales, de 1943 à 1960. — Bruxelles : Éditions Lebeer Hossmann, [1982]. — P. 13-35. — Œuvre reproduite p. 63

Landry, Pierre. — Paul-Émile Borduas : « Sans titre (nº 42) ». — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — [2] p. — Feuillet éducatif

Saint-Martin, Fernande. — « L'anarchie resplendissante ou l'affirmation d'un rêve de matérialité ». — Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales de 1943 à 1960. — Bruxelles : Éditions Lebeer Hossmann, [1982]. — P. 37-57. — Œuvre reproduite p. 63

1980 The Edmonton Art Gallery. — La Société d'art contemporain : Montréal 1939-1948. — Edmonton : EAG, 1980. — 96 p. — Œuvre reproduite p. 52

Gauthier, Monique-Suzanne. — Au fil des collections : Paul-Émile Borduas. — Musée des beaux-arts de Montréal. — 1980. — [7] p. — Tapuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Centre de documentation. Dossier Paul-Émile Borduas

Toupin, Gilles. — « Sur "La fustigée" de Borduas ». — La Presse. — (7 juill. 1980). — P. A-13

1979 Gagnon, François-M(arc). — « L'originalité de l'automatisme québécois ». — Ateliers. — Vol. 7, nº 1, (janv. 1979). — P. 4-5

1978 Gagnon, François-Marc. — Paul-Émile Borduas (1905-1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre. — Montréal : Fides, 1978. — 560 p., [80] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [23]. — Mentions de l'œuvre p. 188-189, 198, 294

1977 Clerk, Nathalie. — « Du figuratif au non-figuratif avec Borduas ». — Ateliers. — Vol. 5, nº 5 (17 mars-21 avril 1977). — P. 4-5

Robert, Guy. — Borduas ou le dilemme culturel québécois. — [Montréal] : Stanké, 1977. — 256 p. — Œuvre reproduite p. [99]

1976 Cloutier-Cournoyer, Françoise. — « Espace cosmique et matière dans l'œuvre de Borduas ». — La collection Borduas du Musée d'art contemporain. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — P. 15-29. — Œuvre reproduite p. 33, 52. — Réédition 1979

Cournoyer, Françoise. — « La salle Borduas ». — Ateliers. — Vol. 4, nº 4 (16 oct. 1975-22 janv. 1976). — P. 6

1975 Lehmann, Henry. — « A language of black and white ». — The Montreal Star. —(Sept. 20, 1975). — P. D-5

« Salle Borduas au Musée d'art contemporain ». — Hebdo Canada. — Vol. 3, nº 37 (10 sept. 1975). — P. 6

1974 Gerin, Denyse. — « Hommage au peintre Paul-Émile Borduas ». — La Tribune. — (4 mai 1974). — P. 15

1973 « Borduas à New York ». — Le Quotidien. — (4 oct. 1973)

Dumas, Paul. — « La collection Borduas au Musée d'art contemporain ». — L'information médicale et paramédicale. — (20 nov. 1973). — P. 16. — Œuvre reproduite

Perreault, Lise. — « Paul-Émile Borduas 1905-1960». — La collection Borduas. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1973. — P. [3-4]. — Œuvre reproduite p. [5]. — Repris dans Ateliers, sous le titre « Exposition Borduas (New York-Paris)», vol. 3, nº 5 (30 sept.-30 déc. 1973), p. 5, 8

Reid, Dennis. — A concise history of Canadian painting. — Toronto : Oxford University Press, 1973. — 319 p. — Œuvre reproduite p. [221]. — Mention de l'œuvre p. 220

Taylor, Sterling. — « Leader of automatists : Borduas works on display ». — The Montreal Star. — (Oct. 6, 1973). — P. A-12

Toupin, Gilles. — « Borduas : le chant du cygne ». — La Presse. — (20 oct. 1973). — P. E-16

1972 « Borduas à la Galerie nationale et aux Études françaises ». — Le Soleil. — (3 août 1972). — P. 33

« La collection Borduas achetée par le gouvernement Trudeau ». — L'Action. — (21 août 1972). — P. 7

Bates, Catherine. — « Two pioneers; now and then ». — The Montreal Star. — (Aug. 12, 1972). — P. C-12

Robert, Guy. — Borduas. — [Montréal] : Presses de l'Université du Québec, 1972. — 340 p. — Mention de l'œuvre p. 110

1971 Gagnon, François (-Marc). — « Mimétisme en peinture contemporaine au Québec ». — Conférences J.A. de Sève : peinture canadienne-française (débats). — Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1971. — P. 37-60

1968 Teyssèdre, Bernard. — « Borduas : sous le vent de l'île ». — Bulletin de la Galerie nationale du Canada. — Vol. 6, nº 2 (1968). — P. 22-31. — Œuvre reproduite p. 29

1967 Ayre, Robert. — « Tobiasse exhibition; Borduas at Hanover ». — The Montreal Star. — (Feb. 25, 1967). — Entertainments, p. 10

Boyer, Jean. — « Les expositions à Québec : Borduas, à même le mystère ».— L'Action. — (14 oct. 1967). — P. 15

Daigneault, Claude. — « Toiles de Borduas et Leduc au Musée; exposition de groupe à l'Université ». — Le Soleil. — (10 juin 1967). — P. 9

Formule de prêt, Musée du Québec concernant l'exposition « Les arts au Canada Français ». — [1967]. — [1] p. — Tapuscrit annoté. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 231

Hopkins Center Art Galleries. — Paul-Émile Borduas 1905-1960. — Hanover : HCAG, 1967. — [27] p.

Lamy, Laurent. — « Les expositions au Musée du Québec ». — Le Devoir. — (12 juill. 1967). — P. 9

Liste d'œuvres de Paul-Émile Borduas prêtées à Québec et à Montréal. — [1967]. — [1] p. — Manuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 231

1962 « Borduas retrospective ». — The Gazette. — (Jan. 13, 1962). — P. 8

Ayre, Robert. — «"He was denied last triumph"». — The Montreal Star. — (Jan. 20, 1962). — Entertainments, p. 10

1962 Beaulieu, Michel. — « Borduas - rétrospective : "Du zéro à l'infini" ». — Le Quartier Latin. — (18 janv. 1962). — P. 4

Dufaux, Paule-France. — « L'exposition Borduas au Musée provincial ». — Le Soleil. — (23 juin 1962). — P. 13

Kilbourn, Elizabeth. — « Borduas retrospective at the Art Gallery of Toronto ». — Canadian Art. — Vol. XIX, nº 4 (July/Aug. 1962). — P. 262

Lamy, Laurent. — « Au Musée des beaux-arts : la rétrospective Borduas ». — Le Devoir. — (20 janv. 1962). — P. [9]

Musée des beaux-arts de Montréal. — Paul-Émile Borduas. — Montréal : MBAM, 1962. — 64 p. — Œuvre reproduite p. 14

O'Brien, R.A. — « Montreal exhibition : Borduas, evolutionary progression ». — The Whig-Standard. — (Jan. 22, 1962)

Pfeiffer, Dorothy. — « Borduas retrospective show ». — The Gazette. — (Jan. 20, 1962). — P. 14

1961 Delloye, Charles. — « Approches européennes pour une connaissance plus précise de l'art canadien : l'exposition Borduas à Amsterdam ». — Vie des Arts. — Nº 22 (printemps 1961). — P. 48-49

Lender's copy, The Montreal Museum of Fine Arts, Paul-Émile Borduas retrospective exhibition. — 25 novembre 1961. — [1] p. — Tapuscrit annoté. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier no 231

Villeneuve, Pâquerette. — « Recognition for Canadian ». — Sydney, Cape Breton Post. — (Feb. 15, 1961)

Villeneuve, Pâquerette. — « Canadian painter wins recognition in Holland ». — The Charlottetown Patriot. — (Feb. 15, 1961)

Villeneuve, Pâquerette. — « Un an après sa mort... Borduas reçoit à Amsterdam une consécration définitive ». — La Presse. — (15 févr. 1961). —P. 12

Villeneuve, Pâquerette. — « Dix mois après la mort du grand peintre canadien : magnifique rétrospective de l'œuvre de Borduas ». — Le Nouvelliste. — (16 févr. 1961). — P. 18

1960 « L'exposition Borduas inaugurée à Amsterdam ». — La Presse. — (21 déc. 1960)

Oppers, B. — « Volkskrant, canadese schilder ». — De Volkspant. — (31 déc. 1960)

Stedelijk Museum. — Borduas 1905-1960. — Amsterdam : Stedelijk Museum, 1960. — [32] p. — Œuvre reproduite p. [29]

1949 Liste d'œuvres. — 16 mars 1949. — [2] p. — Tapuscrit annoté. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 92

1946 Doyon, Charles. — « Salon d'automne de la S.A.C. 1946». — Le Clairon. — (29 nov. 1946). — P. 5

DOCUMENTS NON DATÉS

Liste d'œuvres de Paul-Émile Borduas. — Non datée. — [1] p. — Manuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 239

Liste des tableaux anciens, Paul-Émile Borduas. — Non datée. — [1] p. — Tapuscrit annoté. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 239

Liste d'œuvres de Paul-Émile Borduas. — Non datée. — [1] p. — Manuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 240

Liste d'œuvres de Paul-Émile Borduas. — Non datée. — [1] p. — Manuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 249

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Saint-Hilaire (Québec), 1er novembre 1905 -
Paris, France, 22 février 1960.

(20) **Cheminement bleu**, 1955

Huile sur toile
147,5 x 114,5 cm
D 76 42 P 1
Don : 17 décembre 1976
Source : Dr Max Stern et Mme Iris Stern, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

La Collection Borduas du Musée d'art contemporain : œuvres picturales 1943-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 août-30 sept. 1984.

Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales, de 1943 à 1960, exposition itinérante organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Service de la Diffusion des Arts, Ministère de la Communauté française de Belgique [itinéraire : Musée du Québec, Québec (QC), 29 sept.-14 nov. 1982; Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Belgique, 15 déc. 1982-22 janv. 1983; Musée Saint-Georges, Liège, Belgique, 10 févr.-20 mars 1983; Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 25 mai-30 juin 1983; Festival d'Édimbourg, Talbot Rice Art Centre, Édimbourg, Écosse, 19 août-30 sept. 1983; Center for Inter-American Relations, New York, États-Unis, 15 nov. 1983-30 janv. 1984].

Paul-Émile Borduas : diffusion de l'œuvre, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 janv.-21 févr. 1982.

Paul-Émile Borduas : 1950-1955, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 20 mars-10 mai 1981 et 17 juill.- 6 sept. 1981.

La Collection permanente : Paul-Émile Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Paul-Émile Borduas : New York-Paris 1953-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 sept. 1979-10 mars 1980.

Paul-Émile Borduas : périodes new-yorkaise et parisienne, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 janv.-22 juill. 1979.

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Nouvelles acquisitions du Musée d'art contemporain, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 juill.- 11 sept. 1977.

BIBLIOGRAPHIE

1984 Daigneault, Gilles. — « Borduas au MAC : des œuvres élaborées entre Paris et New York ». — Le Devoir. — (1er sept. 1984). — P. 13, 17

Edelman, Robert G. — « Paul-Émile Borduas at the Center for Inter-American Relations ». — Art in America. — Vol. 72, no. 6 (Summer 1984). — P. 169-170

Lepage, Jocelyne. — « Au Musée d'art contemporain : revoir Borduas!" — La Presse. — (8 sept. 1984). — P. E-20

Sabbath, Lawrence. — « Quintessential Borduas missing from exhibit : sense of Montreal artist's importance to 20th century fails to come through ». — The Gazette. — (Sept. 22, 1984). — P. E-15

1982 Bernard, Lucie. — « L'abstraction de Borduas et de Marcel Jean ». — Le Soleil. — (16 oct. 1982). — P. C-9

« Exposition Borduas au Musée du Québec ». — Le Soleil. — (30 sept. 1982). — P. D-5

Gagnon, François-Marc. — « La peinture de Paul-Émile Borduas de la figuration à l'abstraction ». — Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales de 1943 à 1960. — Bruxelles : Éditions Lebeer Hossmann, [1982]. — P. 13-35. — Œuvre reproduite p. 78

Saint-Martin, Fernande. — « L'anarchie resplendissante ou l'affirmation d'un rêve de matérialité ». — Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales de 1943 à 1960. — Bruxelles : Éditions Lebeer Hossmann, [1982]. — P. 37-57. — Œuvre reproduite p. 78

1981 Sabbath, Lawrence. — « Paul-Émile Borduas ». — The Gazette. — (Aug. 8, 1981). — P. 13

1979 « Gravures japonaises, Borduas et Fortier présentés par le Musée d'art contemporain ». — Le Nouvelliste. — (13 janv. 1979). — P. 16

Gascon, France. — «1953-1960 : où va Borduas?». — Ateliers. — Vol. 7, no 2 (mars 1979). — P. 4-5. — Œuvre reproduite

Labrecque, Nathalie. — « Borduas ou le commencement d'un monde sans fin ». — Trajectoires. — No 4 (du 20 sept. au 20 oct. 1979). — P. 21-24

Lemieux, Louis-Guy. — « Les griffes-ô-graphes, Lafortune le photographe, Borduas en exil ». — Le Soleil. — (19 janv. 1979). — P. B-6

Québec (Province). — Musée d'art contemporain. — La collection Borduas du Musée d'art contemporain. — [Textes de Louise Letocha et de Françoise Cloutier-Cournoyer]. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — 105 p. — Réédition 1979. — Œuvre reproduite p. 36, 64

1978 Gagnon, François-Marc. — Paul-Émile Borduas (1905-1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre. — Montréal : Fides, 1978. — 563 p. — Mentions de l'œuvre p. 386-387

1977 Rosshandler, Léo. — « Du musée... à l'art dans la rue ». — La Presse. — (3 sept. 1977). — P. D-18

1955 Avis d'expédition par Berkely Express, New York, pour la Dominion Gallery. — 13 juill. 1955. — [1] p. — Tapuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier no 215

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Saint-Hilaire (Québec), 1er novembre 1905 -
Paris, France, 22 février 1960.

(21) **Sans titre (nº 34)**, 1957

Huile sur toile
129 x 195 cm
D 73 80 P 1
Don : 1973
Source : Musées nationaux du Canada, Ottawa (Ont.)

EXPOSITIONS

La Collection Borduas du Musée d'art contemporain : œuvres picturales 1943-1960, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 30 août-30 sept. 1984.

Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales, de 1943 à 1960, exposition itinérante organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Service de la Diffusion des Arts, Ministère de la Communauté française de Belgique [itinéraire : Musée du Québec, Québec (QC), 29 sept.-14 nov. 1982; Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Belgique, 15 déc. 1982-22 janv. 1983; Musée Saint-Georges, Liège, Belgique, 10 févr.-20 mars 1983; Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 25 mai-30 juin 1983; Festival d'Édimbourg, Talbot Rice Art Centre, Édimbourg, Écosse, 19 août-30 sept. 1983; Center for Inter-American Relations, New York, États-Unis, 15 nov. 1983-30 janv. 1984].

Paul-Émile Borduas : diffusion de l'œuvre, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 janv.-21 fév. 1982.

Collection permanente : Paul-Émile Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 déc. 1980-25 janv. 1981.

La Collection Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 sept. 1975-1980.

La Collection Borduas, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1er-27 août 1972 [itinéraire : Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 oct.-25 nov. 1973, (présentée sous le titre Borduas [New York-Paris]); Owens Art Gallery, Sackville (N.-B.), 16 janv.-9 févr. 1974; Anna Leonowens Gallery, Halifax (N.-É.), 1er-31 mars 1974; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 17 avril-12 mai 1974; Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), 1er-30 juin 1974; The London Public Library and Art Museum, London (Ont.), 16 juill.-15 août 1974; Queen's University, Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.), 1er-30 sept. 1974].

Art Since 1950, Seattle World's Fair, Fine Art Pavilion, Seattle, Wash., États-Unis, 21 avril-21 oct. 1962.

Borduas 1905-1960, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 22 déc. 1960-30 janv. 1961.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Landry, Jean-Eudes. — « La peinture comme métaphore culturelle : un dérèglement des sens ». — Au fil des événements. — (11 oct. 1990). — Œuvre reproduite

1984 Daigneault, Gilles. — « Borduas au MAC : des œuvres élaborées entre Paris et New York ». — Le Devoir. — (1er sept. 1984). — P. 13, 17

Edelman, Robert G. — « Paul-Émile Borduas at the Center for Inter-American Relations ». — Art in America. — Vol. 72, nº 6 (Summer 1984). — P. 169-170

Lepage, Jocelyne. — « Au Musée d'art contemporain : revoir Borduas! ». — La Presse. — (8 sept. 1984). — P. E-20

Sabbath, Lawrence. — « Quintessential Borduas missing from exhibit : sense of Montreal artist's importance to 20th century fails to come through ». — The Gazette. — (Sept. 22, 1984). — P. E-15

1982 Bernard, Lucie. — « L'abstraction de Borduas et de Marcel Jean ». — Le Soleil. — (16 oct. 1982). — P. C-9

« Exposition Borduas au Musée du Québec ». — Le Soleil. — (30 sept. 1982). — P. D-5

Gagnon, François-Marc. — « La peinture de Paul-Émile Borduas : de la figuration à l'abstraction ». — Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales de 1943 à 1960. — Bruxelles : Éditions Lebeer Hossmann, [1982]. — P. 13-35. — Œuvre reproduite p. 58

Saint-Martin, Fernande. — « L'anarchie resplendissante ou l'affirmation d'un rêve de matérialité ». — Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales de 1943 à 1960. — Bruxelles : Éditions Lebeer Hossmann, 1982. — P. 37-57. — Œuvre reproduite p. 58

1978 Gagnon, François-Marc. — Paul-Émile Borduas (1905-1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre. — Montréal : Fides, 1978. — 560 p., [80] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [70]. — Mentions de l'œuvre p. 428, 431

1977 « Présence de Borduas au Musée d'art contemporain ». — La Petite quinzaine. — Vol. 3, nº 7 (7 avril 1977). — P. 6-7

Robert, Guy. — Borduas ou le dilemme culturel québécois. — [Montréal] : Stanké, 1977. — 256 p. — Œuvre reproduite p. 214

1976 Cloutier-Cournoyer, Françoise. — « Espace cosmique et matière dans l'œuvre de Borduas ». — La collection Borduas du Musée d'art contemporain. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — P. 15-29. — Œuvre reproduite p. 37, 68. — Réédition 1979

Cournoyer, Françoise. — « La salle Borduas ». — Ateliers. — Vol. 4, nº 4 (16 oct. 1975-22 janv. 1976). — P. 6. — Œuvre reproduite

1975 Lehmann, Henry. — « A language of black and white ». — The Montreal Star. — (Sept. 20, 1975). — P. D-5

« Salle Borduas au Musée d'art contemporain - Montréal ». — Hebdo Canada. — Vol. 3, nº 37 (sept. 1975). — P. 6

1974 « Refus global [an artistic upheaval in Montréal] ». — Canada Today/d'aujourd'hui. — Vol. 5, nº 9 (nov. 1974) — P. 6-11. — Œuvre reproduite p. 8

1974 Gérin, Denyse. — « Hommage au peintre Paul-Émile Borduas ». — La Tribune. — (4 mai 1974). — P. 15

1973 « Borduas à New York ». — Le Quotidien. — (4 oct. 1973)

Dumas, Paul. — « La collection Borduas au Musée d'art contemporain ». — L'Information médicale et paramédicale. — (20 nov. 1973). — P. 16

Perreault, Lise. — « Paul-Émile Borduas 1905-1960». — La Collection Borduas. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1973. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [6]. — Repris dans Ateliers, sous le titre « Exposition Borduas (New York-Paris)», vol. 3, nº 5 (30 sept.-30 déc. 1973), p. 5, 8

Taylor, Sterling. — « Leader of automatists : Borduas works or display ». —The Montreal Star. — (Oct. 6, 1973). — P. A-12

Toupin, Gilles. — « Borduas : le chant du cygne ». — La Presse. — (20 oct. 1973). — P. E-16

1972 « Borduas à la Galerie nationale et aux Études françaises ». — Le Soleil. — (3 août 1972). — P. 33

« La collection Borduas achetée par le gouvernement Trudeau ». — L'Action. — (21 août 1972). — P. 7

Bates, Catherine. — « Two pioneers; now and then ». — The Montreal Star. — (Aug. 12, 1972). — P. C-12

1963 The Montreal Museum of Fine Arts [bon de livraison]. — Feb. 7, 1963. — [1] p. — Tapuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 273

1962 Art Since 1950. — Seattle World's Fair. — 1962

Gervais, Julien. — [Lettre à Virginia R. McClure au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas exposées à Seattle]. — Nov. 26, 1962. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

Pariseau, Michel. — [Lettre à Mme Paul-Émile Borduas au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas qui seront exposées à Seattle]. — 26 févr. 1962. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

Pariseau, Michel. — [Lettre à Virginia R. McClure au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas exposées à Seattle]. — May 10, 1962. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

Pariseau, Michel. — [Lettre à Miss Kennedy au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas exposées à Seattle]. — Mar. 27, 1962. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

Pariseau, Michel. — [Lettre à Norman Davis au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas exposées à Seattle]. — Apr. 5, 1962. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

Pariseau, Michel. — [Lettre à Virginia R. McClure au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas exposées à Seattle]. — Apr. 27, 1962. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

The Montreal Museum of Fine Arts [bon de livraison]. — Mar. 6, 1962. — [1] p. — Tapuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 273

1961 Delloye, Charles. — « Approches européennes pour une connaissance plus précise de l'art canadien : l'exposition Borduas à Amsterdam ». — Vie des Arts. — Nº 22 (printemps 1961). — P. 48-49

The Montreal Museum of Fine Arts Memorandum. — Dec. 13, 1961. — [1] p. —Tapuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 273

1961 Pariseau, Michel. — [Lettre à Mr. O'Brien au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas exposées à Venise]. — Aug. 21, 1961. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

Pariseau, Michel. — [Lettre à Evan H. Turner au sujet de l'assurance d'œuvres de Borduas exposées à Venise]. — 9 nov. 1961. — 1 p. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 297

The Montreal Museum of Fine Arts [bon de livraison]. — Nov. 20, 1961. — [1] p. — Tapuscrit. — Musée d'art contemporain de Montréal. Archives des collections. Fonds Paul-Émile Borduas, dossier nº 289

Villeneuve, Pâquerette. — « Canadian painter wins recognition in Holland ». — Charlottetown Patriot. — (Feb. 15, 1961)

Villeneuve, Pâquerette. — « Recognition for Canadian ». — Sydney, Cape Breton Post. — (Feb. 15, 1961)

Villeneuve, Pâquerette. — « Un an après sa mort... Borduas reçoit à Amsterdam une consécration définitive ». — La Presse. — (15 févr. 1961). — P. 12

Villeneuve, Pâquerette. — « Dix mois après la mort du grand peintre canadien : magnifique rétrospective de l'œuvre de Borduas ». — Le Nouvelliste. — (16 févr. 1961). — P. 18

1960 « L'exposition Borduas inaugurée à Amsterdam ». — La Presse. — (21 déc. 1960)

Oppers, B. — « Volkskrant, Canadese schilder ». — De Volkspant. — (31 déc. 1960)

Stedelijk Museum. — Borduas 1905-1960. — Amsterdam : Stedelijk Museum, [1960]. — [32] p. — Œuvre reproduite p. [19]

Dans la trajectoire des œuvres de Paul-Émile Borduas, *Sans titre*, 1942, est la plus grande gouache exécutée par l'artiste et dont l'apport à l'art abstrait annonce le mouvement automatiste. De facture semi-abstraite, elle ne fut connue du public qu'à partir de 1976, découverte l'année précédente sous l'escalier de la cave de la maison Borduas de Belœil par l'acquéreur de celle-ci. Il est peu probable que cette gouache ait fait partie de l'exposition *Œuvres surréalistes de Paul-Émile Borduas* en 1942 à la salle du théâtre de l'Ermitage, même si la liste qui ne comportait que 45 « Abstractions » numérotées a fait l'objet d'un ajout à la main de sept autres gouaches dont une très grande[1]. La plupart des gouaches ont reçu plusieurs titres. Celle qui retient notre attention a échappé à cet exercice et apparaît un an seulement après les premières expériences de peinture non figurative de Borduas. La composition est apparentée à une autre gouache, *Cimetière marin*, et, par le motif et le format, elle développe une affinité avec *Mascarade*, une œuvre pellanienne de 1942. On ne peut ignorer dans ces œuvres les similitudes cubistes, malgré le procédé automatiste de la grande gouache, geste évident du passage de la figuration à l'abstraction. L'œuvre est traitée avec une liberté de facture telle que François-Marc Gagnon parle de la primauté du geste compositionnel sur le contenu dans les gouaches[2]. Les gouaches de 1942 furent ainsi déterminantes dans l'affirmation du surréalisme automatiste à cette époque.

Depuis 1943 les huiles automatistes dont la matière revêt des couleurs sombres engendrent une organisation spatiale dense et envahissante qui évacue de plus en plus les connotations à tendances figuratives. Cette émergence se retrouve dans *9.46* ou *L'Éternelle Amérique*, 1946, où la structure de l'espace pictural crée une dynamique de formes verticales relativement autonomes et rehaussées de tons clairs. Les jeux de textures permettent une profondeur de champ, mais les éléments qui semblent flotter dans l'espace confèrent à l'œuvre la qualité atmosphérique qui illustre parfaitement la préoccupation automatiste de l'artiste. Cette œuvre dont la référence anecdotique tente de cerner l'imaginaire témoigne de l'époque automatiste visionnaire de l'artiste[3].

La période très fructueuse qui suit marque un tournant dans l'œuvre de Borduas. Celui-ci s'établit à New York en 1953 et expérimente de nouveaux espaces dans la composition de ses tableaux. *Cheminement bleu*, 1955, reflète ces préoccupations new-yorkaises de l'artiste en réduisant la dichotomie entre forme et fond. À l'aide de la spatule, il maintient l'équilibre entre la surface blanche et les taches bleues, maculées comme une explosion de la couleur. Les pans de peinture blanche sont étalés largement, à la façon d'un motif qui structure la surface, et la matière riche est peinte avec aisance. Borduas, en parlant de sa démarche picturale lors d'une entrevue accordée à Gilles Corbeil le 18 février 1955, souligne que « la peinture d'aujourd'hui se définit par l'espace qui est l'éclatement de la tache projetée dans l'infini du tableau ». La couleur est traitée en aplat et connote une fonction de modulation du blanc qui devient ici réservoir de couleurs. La quête de Borduas l'amène à un dépouillement où la surface blanche apparaît comme l'expression de la lumière dans ses toiles, étape décisive qui voit naître la série de tableaux en noir et blanc. La période parisienne confirme cette préoccupation pour l'espace symbolisé par le blanc dont la matière noire devient en quelque sorte la limite. La peinture de Borduas s'oriente vers les noirs et blancs qui ont caractérisé sa peinture des dernières années.

Dans *Sans titre (n° 34)*[4], 1957, un grand champ blanc aux résonances chromatiques occupe la toile. Cet espace se réduit-il à affleurer la modulation des noirs, ourlant en quelque sorte les taches noires disposées comme une grille morcelée en surface où se creusent des angles droits et où la lumière danse sur les arêtes? Ces taches suggèrent l'éclatement de la forme.

En les percutant au premier plan et en subsumant leur matérialité pigmentaire, l'artiste n'est pas loin ici des compositions réversibles. En minimisant ses moyens, Borduas aspire à une dimension spatiale nouvelle grâce à l'interchangeabilité des plans et annihile ainsi toute perspective. C'est l'élément clé qui contribue à définir son langage plastique pur, qu'il perçoit dans un espace illimité et par la réduction à l'essentiel.

P. G.

NOTES

1. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal : Fides, 1978, p. 135.
2. François-Marc Gagnon, *op. cit*, p. 129.
3. *9.46* ou *L'Éternelle Amérique* fut retrouvée dans l'atelier de l'artiste après sa mort.
4. Le numéro 34 que porte cette œuvre est arbitraire. Ce chiffre fut donné par un notaire lors de l'inventaire des biens après le décès de l'artiste. Cette œuvre portait au dos une petite étiquette où apparaissait le titre dactylographié *Pierre angulaire*. On sait qu'il existe un autre tableau de l'artiste intitulé *Pierres angulaires*, 1959.

MARCEL BARBEAU

Né à Montréal (Québec), le 18 février 1925.
Vit et travaille à Montréal.

(22) **Le Tumulte à la mâchoire crispée**, 1946

Huile sur toile
76,8 x 89,3 cm
D 68 48 P 1
Don : 26 avril 1968
Source : M^me^ Gisèle Lortie et M. Gérard Lortie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

La Révolution automatiste, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul (QC), 15 sept.-15 oct. 1979; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 1^er^-30 nov. 1979; Galerie du Centre culturel d'Amos, Amos (QC), 15 déc. 1979-15 janv. 1980; Galerie du Parc, Trois-Rivières (QC), 1^er^-29 févr. 1980; Centre d'animation et de diffusion culturelle du Bas-St-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 15 mars-15 avril 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 1^er^-31 mai 1980; Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 juin-15 juill. 1980; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 1^er^-31 août 1980; Galerie d'art du Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 15 sept.-15 oct. 1980; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 6 nov.-14 déc. 1980; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 30 mars-18 avril 1981].

Frontiers of Our Dreams : Quebec Painting in the 1940's and 1950's, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 9 févr.-15 avril 1979.

Trentenaire du Refus global, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 nov. 1978-14 janv. 1979.

Modern Painting in Canada, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 7 juill.-30 août 1978.

The Collective Unconscious, American and Canadian Art : 1940-1950, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 5 déc. 1975-18 janv. 1976.

Collection Gisèle et Gérard Lortie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 3 mars-16 avril 1972.

Borduas et les automatistes, Montréal 1942-1955, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, France, 1^er^ oct.-14 nov. 1971; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 déc. 1971-16 janv. 1972.

Marcel Barbeau, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 10 janv.-2 févr. 1969 [itinéraire : Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 20 mars-20 avril 1969; Scarborough College, Toronto (Ont), mai-juin 1969].

Récentes acquisitions, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 juin-1er sept. 1968.

Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), mai-août 1967.

Exposition groupant les œuvres de Borduas, Barbeau, Fauteux, Gauvreau, Leduc et Mousseau, chez les Gauvreau, 75, rue Sherbrooke Ouest, Montréal (QC), 15 févr.-1^er^ mars 1947.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Gagnon, Carolle; Gauthier, Ninon. — Marcel Barbeau : le regard en fugue. — Montréal : Centre d'étude et de communication sur l'art (CECA), 1990. — 244 p. — Œuvre reproduite p. 32, 102. — Mentions de l'œuvre p. 21, 32, 102

Gagnon, Carolle; Gauthier, Ninon. — Marcel Barbeau : fugato. — Traduction Liliane Busby. — Montréal : Centre d'étude et de communication sur l'art (CECA), 1990. — 244 p. — Œuvre reproduite p. 32, 102. — Mentions de l'œuvre p. 21, 32, 102

1985 Bélisle, Josée. — « Marcel Barbeau ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 46. — Œuvre reproduite p. [47]

1983 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Ulysse Comtois, 1952-1982. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1983. — 138 p. — Mention de l'œuvre p. 9

1980 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — La révolution automatiste. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — 43 p. — Œuvre reproduite p. 18

1979 Charron, François. — Peinture automatiste. — Montréal : Les Herbes Rouges, 1979. — 135 p. — Œuvre reproduite p. [93]

Davis, Ann. — Frontiers of our dreams : Quebec painting in the 1940's and 1950's. — Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery, 1979. — 107 p. — Œuvre reproduite p. 67. — Mentions de l'œuvre p. 24, 30

Gagnon, François-Marc. — « L'originalité de l'automatisme québécois ». — Ateliers. — Vol. 7, n° 1 (janv. 1979). — P. 4-5. — Œuvre reproduite

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Programme saison 1979/1980. Service des expositions itinérantes. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — [35] p. — Œuvre reproduite p. [5]

1978 Viau, René. — « Borduas, l'homme et l'œuvre ». — Le Devoir. — (18 nov. 1978). — P. 19

Viau, René. — « Le trentenaire du Refus global au MAC» — Le Devoir. — (18 nov. 1978). — P. 26

1977 Bourassa, André-G. — Surréalisme et littérature québécoise. — Montréal : Éditions l'Étincelle, 1977. — [380] p., [24] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [13]

1975 Ireland, Jock. — « Barbeau energy covers 'infinitely deep grounds'». — The Gazette. — (Dec. 13, 1975). — P. 42

1973 Reid, Dennis. — A concise history of Canadian painting. — Toronto : Oxford University Press, 1973. — 319 p. — Œuvre reproduite p. 223. — Mentions de l'œuvre p. 221-222

Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Montréal : Éditions La Presse, 1973. —501 p. — Œuvre reproduite p. 118

1972 Éthier-Blais, Jean. — « Automatisme et histoire ». — Vie des Arts. — N° 65 (hiver 1971-1972). — P. 12-15

Toupin, Gilles. — « Les automatistes entrent au musée ». — La Presse. — (18 mars 1972). — P. D-14

1971 Galy-Carles, Henry. — « Borduas et les automatistes au Grand Palais, Montréal 1942-1955, [...] ». — Les Lettres Françaises. — (6 oct. 1971). — P. 27-28

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Borduas et les automatistes : Montréal 1942-1955. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1971. — 154 p. — Œuvre reproduite p. 61

Teyssèdre, Bernard. — «[Barbeau]». — Marcel Barbeau ; œuvres postautomatistes 1959-1962. — Paris : Centre culturel canadien, 1971. — P. [7-10]

Warnod, Jeanine. — « Les années glorieuses des automatistes, Montréal 1942-1955». — Le Figaro. — (11 oct. 1971)

1970 Théberge, Pierre. — « Les plasticiens ». — Canadian Art Today. — London : Studio International, 1970. — P. 25-26. — Œuvre reproduite p. [24]

1969 Ballantyne, Michael. — « Barbeau, Molinari exhibitions - more here than meets the eye ». — The Montreal Star. — (Mar. 29, 1969). — Entertainments, p. 9

Gauvreau, Claude. — « L'épopée automatiste vue par un cyclope ». — La Barre du Jour. — (Janv.-août 1969). — P. 48-96

Lord, Barry. — « Marcel Barbeau retrospective ». — Artscanada. — Vol. XXVI, n° 4 (Aug. 1969). — P. 38

Thériault, Normand. — « Avec Barbeau les périodes ne se comptent plus ». — La Presse. — (22 mars 1969). — P. 32. — Œuvre reproduite

The Winnipeg Art Gallery. — Barbeau. — Bernard Teyssèdre. — Winnipeg : WAG, 1969. — 20 p. — Œuvre reproduite p. 8. — Mention de l'œuvre p. 5

1968 Barras, Henri. — « Témoin de l'art en création ». — Culture vivante. — N° 10 (août 1968). — P. 22-23

1967 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966. — Montréal : MAC, 1967. — 120 p. — Œuvre reproduite p. [59]

Robillard, Yves. — « Mousseau, tel qu'en lui-même enfin...». — La Presse. — (23 déc. 1967). — P. 36

R., Y. — « Toute l'histoire de la peinture québécoise en une rétrospective passionnante ». — La Presse. — (27 mai 1967). — P. 41. — Œuvre reproduite

Redevable à l'automatisme de sa vitalité exubérante, l'œuvre de Marcel Barbeau exploite d'abord les multiples possibilités de la matière par le geste spontané. *Le Tumulte à la mâchoire crispée* fait partie d'une série de toiles peintes au cours de 1945-1946, à la frontière du gestuel et de l'informel. Cette œuvre répond à une exigence intérieure issue de l'écriture automatiste. Confrontée à une prise de conscience de la réalité, elle reflète ainsi une poursuite de l'instant présent de la vie. Les élans de l'inconscient éclatent par le geste dans une atmosphère imprécise. Tout l'équilibre de l'œuvre repose sur l'attrait de la matière vivante aux tonalités vives qui contrastent avec les zones froides dans des mouvements ascensionnels et descendants. Il en résulte un dynamisme des couleurs énergétiques accentué par la luminosité ténue de l'œuvre qui « 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[1] ». Les signes véhéments qui recouvent la surface du tableau éclatent de toutes parts et emplissent l'espace automatiste.

P. G.

NOTES

1. Josée Bélisle, « Marcel Barbeau », *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 46.

PIERRE GAUVREAU

Né à Montréal (Québec), le 23 août 1922.
Vit et travaille à Saint-Armand (Québec).

(23) **Oblongue étalène**, 1947

Huile sur toile
60,8 x 106,5 cm
D 69 7 P1
Don : le 19 décembre 1969
Source : M. Gilles Corbeil, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-27 avril 1985.

Pierre Gauvreau : The First Decade, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.), 1er mars-5 avril 1981.

La Révolution automatiste, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul (QC), 15 sept.-15 oct. 1979; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 1er-30 nov. 1979; Galerie du Centre culturel d'Amos, Amos (QC), 15 déc. 1979-15 janv. 1980; Galerie du Parc, Trois-Rivières (QC), 1er-29 févr. 1980; Centre d'animation et de diffusion culturelle du Bas-St-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 15 mars-15 avril 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 1er-31 mai 1980; Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 juin-15 juill. 1980; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 1er-31 août 1980; Galerie d'art du Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 15 sept.-15 oct. 1980; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 6 nov.-14 déc. 1980; Galerie Restigouche, Centre National d'exposition, Campbellton (N.-B.), 30 mars-18 avril 1981].

Modern Painting in Canada, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 7 juill.-30 août 1978.

The Collective Unconscious, American and Canadian Art : 1940-1950, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 5 déc. 1975-18 janv. 1976.

Borduas et les automatistes, Montréal 1942-1955, [itinéraire : Galeries nationales de Grand Palais, Paris, France, 1er oct.-14 nov. 1971; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 déc. 1971-16 janv. 1972.

Pierre Gauvreau, [75, rue Sherbrooke Ouest], Montréal (QC), 1950.

Pierre Gauvreau, [75, rue Sherbrooke Ouest], Montréal (QC), 1947.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Lemire, Suzanne. — « Pierre Gauvreau ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 124. — Œuvre reproduite p. [125]

1981 Wilkin, Karen. — Pierre Gauvreau : the first decade. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1981. — 47 p. — Œuvre reproduite p. 20

1980 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — La révolution automatiste. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — 43 p. — Œuvre reproduite p. 28. — Mention de l'œuvre p. 17

1978 The Edmonton Art Gallery. — Modern painting in Canada. — Edmonton : EAG, 1978. — 119 p. — Œuvre reproduite p. 64

1971 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Borduas et les automatistes : Montréal 1942-1955. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1971. — 154 p. — Œuvre reproduite p. 74

Dès 1947, Pierre Gauvreau s'est illustré dans le domaine de la peinture lors d'une première exposition de ses toiles au 75, rue Sherbrooke Ouest. Y figurait *Oblongue étalène* qui, à l'instar des œuvres automatistes, exploite les ressources de l'accident au moyen d'une expressivité instinctive. L'artiste allie au geste spontané la souplesse d'exécution. Au hasard des formes et des couleurs, il inscrit sur la surface du tableau des masses sombres qui se démarquent d'un fond verdâtre. Ce fond évoque une atmosphère particulière où la forme semble dériver dans un espace aux accents lumineux. L'ordonnance des motifs organiques suggérés par une série de taches juxtaposées dans les limites de l'espace pictural permet un jeu de contrastes fragmentés par la ligne et la couleur. Ces motifs construits du centre vers la périphérie infèrent une force de rayonnement à l'alchimie de l'œuvre. Et le morcellement des masses contribue à la dissociation du fond et de la forme, caractéristique des œuvres automatistes. Malgré les tensions mises en scène par les jeux de formes improvisées, ce tableau n'en demeure pas moins un modèle d'équilibre et d'harmonie, une œuvre charnière dans l'exploration automatiste de Gauvreau.

P.G.

JEAN-PAUL MOUSSEAU

Montréal (Québec), 1er janvier 1927 - 7 février 1991.

(24) **Bataille moyenâgeuse**, 1948

Gouache sur carton
70,7 x 110 cm
A 72 13 GO 1
Achat : 13 octobre 1972
Source : Galerie de Montréal, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

La Révolution automatiste, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 sept.-15 oct. 1979; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 1er-30 nov. 1979; Galerie du Centre culturel d'Amos, Amos (QC), 15 déc. 1979-15 janv. 1980; Galerie du Parc, Trois-Rivières (QC), 1er-29 févr. 1980; Centre d'animation et de diffusion culturelle du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 15 mars-15 avril 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 1er-31 mai 1980; Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 juin-15 juill. 1980; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 1er-31 août 1980; Galerie d'art du Centre culturel de Val-d'Or, Val d'Or (QC), 15 sept.-15 oct. 1980; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 6 nov.-14 déc. 1980; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 30 mars-18 avril 1981].

Modern Painting in Canada, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 7 juill.-30 août 1978.

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

The Collective Unconscious, American and Canadian Art : 1940-1950, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 5 déc. 1975-18 janv. 1976.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Les Petits Formats de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 août-1er sept. 1974.

Borduas et les automatistes, Montréal 1942-1955, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, France, 1er oct.-14 nov. 1971; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 déc. 1971-16 janv. 1972.

Jean-Paul Mousseau : aspects, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 déc. 1967-28 janv. 1968.

La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français, 5e Festival dei due mondi, Palazzo Collicola, Spolète, Italie, 26 juin-23 août 1962.

La matière chante, Galerie Antoine, Montréal (QC), 20 avril-4 mai 1954.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Bélisle, Josée. — « Jean-Paul Mousseau ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 216. — Œuvre reproduite p. [217]

Sabbath, Lawrence. — « Museum exhibit gathers 20 years of history : Musée d'art contemporain puts works on view from its permanent collection. — The Gazette. — (Feb. 2, 1985). — P. B-10

1983 Burnett, David; Schiff, Marilyn. — Contemporary Canadian art. — Edmonton : Hurtig Publishers Ltd., 1983. — 300 p. — Mention de l'œuvre p. 26. — Œuvre reproduite p. 27

1980 Gascon, France. — « La peinture automatiste ». — La révolution automatiste. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — P. 15-17. — Œuvre reproduite p. 35

1978 Robert, Guy. — La peinture au Québec depuis ses origines. — Sainte-Adèle : Iconia, 1978. — 221 p. — Œuvre reproduite p. 92

1975 The Edmonton Art Gallery. — The collective unconscious, American and Canadian art : 1940-1950. — Edmonton : EAG, [1975]. — [36] p. — Œuvre reproduite p. [26]

1973 Reid, Dennis. — A concise history of Canadian painting. — Toronto : Oxford University Press, 1973. — 319 p. — Mention de l'œuvre p. 224

Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Montréal : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 116

1972 Dumas, Paul. — « Borduas et les automatistes - III ». — L'information médicale et paramédicale. — (7 mars 1972). — P. 16. — Œuvre reproduite

1971 Éthier-Blais, Jean. — « Automatisme et histoire ». — Vie des Arts. — N° 65 (hiver 1971-1972). — P. 12-15. — Œuvre reproduite

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Borduas et les automatistes : Montréal 1942-1955. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1971. —154 p. — Œuvre reproduite p. 49, 79

1968 Godin, Gérald. — « Interview avec Mousseau : j'enseigne donc ça change! ». — Maclean. — Vol. 8, n° 1 (janv. 1968). — P. 46

Heywood, Irene. — « Mousseau - full of invention, fun, and great achievement ». — The Gazette. — (Dec. 30, 1967). — P. 19

Lamy, Laurent. — « Rétrospective Mousseau : un art résolument moderne ». — Le Devoir. — (6 janv. 1968). — P. [9]

1967 Ayre, Robert. — « Aspects of Mousseau at the Contemporain ». The Montreal Star. — (Dec. 23, 1967). — Entertainments, p. 8

Jasmin, Claude. — « Mousseau au musée ». — Sept-Jours. — Vol. 2, n° 16 (31 déc. 1967-6 janv. 1968). — P. 40

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jean-Paul Mousseau : aspects. — Montréal : MAC, 1967. — [48] p.

Robillard, Yves. — « Mousseau, tel qu'en lui-même enfin ... ». — La Presse. — (23 déc. 1967). — P. 36. — Œuvre reproduite

1964 Robert, Guy. — École de Montréal : situation et tendances/situation and trends. — Montréal : Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1964. — 150 p. — Œuvre reproduite p. [42]

La plupart des œuvres automatistes de Jean-Paul Mousseau entretiennent des liens étroits avec la structure de l'image et la couleur que dicte l'impulsion gestuelle. La force de suggestion nous renvoie constamment à un univers conflictuel que connotent des contrastes de lignes, de formes et de luminosité. Dans *Bataille moyenâgeuse*, 1948, les tensions se nouent par la répétition du geste expressif, par l'affrontement et l'enchevêtrement d'un réseau de lignes et par une gamme chromatique dissonante. « 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[1]. » La démarche picturale concilie une force créatrice impulsive qui permet de faire vibrer l'imperceptible, source d'une admirable vigueur poétique.

P. G.

NOTES

1. Josée Bélisle, « Jean-Paul Mousseau », *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 216.

FERNAND LEDUC

Né à Montréal (Québec), le 4 juillet 1916.
Vit et travaille à Paris, France.

(25) **Leur ombre**, 1945

Huile sur panneau de bois
39,9 x 45,3 cm
A 77 41 P 1
Achat : 5 mai 1977
Source : Galerie B, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Fernand Leduc : œuvres des années quarante, cinquante et soixante, Galerie Dominion, Montréal (QC), 13 sept.-3 oct. 1990.

La Révolution automatiste, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul (QC), 15 sept.-15 oct. 1979 ; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 1er-30 nov. 1979 ; Galerie du Centre culturel d'Amos, Amos (QC), 15 déc. 1979-15 janv. 1980 ; Galerie du Parc, Trois-Rivières (QC), 1er-29 févr. 1980 ; Centre d'animation et de diffusion culturelle du Bas-St-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 15 mars-15 avril 1980 ; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 1er-31 mai 1980 ; Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 juin-15 juill. 1980 ; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 1er-31 août 1980 ; Galerie d'art du Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 15 sept.-15 oct. 1980 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 6 nov.-14 déc. 1980 ; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 30 mars-18 avril 1981].

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Borduas et les automatistes, Montréal 1942-1955, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, France, 1er oct.-14 nov. 1971 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 déc. 1971-16 janv. 1972.

Rétrospective Fernand Leduc, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 déc. 1970-17 janv. 1971.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Villeneuve, Pâquerette. — « Rétrospective Fernand Leduc au CIAC et à la Galerie Dominion ». — Vie des Arts. — Vol. XXXV, nº 142 (mars 1991). — P. 59

1990 Gravel, Claire. — « Fernand Leduc : "Il faut donner à la peinture une qualité d'éther" ». — Le Devoir. — (15 sept. 1990). — P. C-13

1980 Duquette, Jean-Pierre. — Fernand Leduc. — LaSalle : Hurtubise HMH, 1980. — [156] p., [16] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [1]

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — La révolution automatiste. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — 43 p. — Œuvre reproduite p. 31. — Mention de l'œuvre p. 17

1978 Gagnon, Paulette. — « Œuvres québécoises de la collection 1940-1960 ». — Ateliers. — Vol. 6, nº 4 (avril 1978). — P. 4. — Œuvre reproduite

Robert, Guy. — La peinture au Québec depuis ses origines. — Sainte-Adèle : Iconia, 1978. — 221 p. — Œuvre reproduite p. 99

1971 Dumas, Paul. — « La rétrospective Fernand Leduc au Musée d'art contemporain ». — L'information médicale et paramédicale. — (19 janv. 1971). — P. 52

Lamy, Laurent. — « L'itinéraire personnel de Fernand Leduc ». — Vie des Arts. — Nº 62 (printemps 1971). — P. 30-35

Raphael, Shirley. — « Cité du Havre double-show excellent ». — The Gazette. — (Jan. 2, 1971). — P. 31

1970 Daguillard, Rita. — « Leduc exhibit to give overview of Quebec's automatist movement ». — Quebec Chronicle Telegraph. — (Dec. 15, 1970). — P. [7]

Heywood, Irene. — « Ideas and ideals from 20 years ago to today ». — The Montreal Star. — (Dec. 26, 1970). — Entertainments, p. 47

Kirkman, Terry ; Heviz, Judy. — « Fernand Leduc retrospective : continuously balanced art ». — The Montreal Star. — (Dec. 11, 1970). — Entertainments, p. 32

1970 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Fernand Leduc : rétrospective. — Montréal : MAC, 1970. — [64] p.

Thériault, Normand. — « Deux pionniers d'un combat ». — La Presse. — (19 déc. 1970). — P. C-14

Le pouvoir de fascination des œuvres automatistes de Fernand Leduc vient principalement des qualités constructives des percées de lumière qui confèrent à la composition une dimension spirituelle. Cette capacité d'occuper l'espace de la toile est manifeste dans *Leur ombre*, 1945, où la lumière froide mais directe crée un mode de tension entre les éléments constituant les motifs floraux. Propulsés au premier plan comme un écran, ceux-ci sont perceptibles dans la capacité de représentation d'une dimension visionnaire et poétique de l'œuvre. Le geste crée une dynamique dans le développement intuitif des formes et révèle une préoccupation esthétique où la structure de l'image organique est proche de son contenu. Fort bien articulée par un enchaînement de taches spatulées, produites par une gestuelle rigoureusement automatiste, la toile revêt une intensité dramatique soulignée par les tonalités sombres que serpentent les traces lumineuses blanc crème. Dans cette œuvre, la création spontanée et les sens trouvent leur équilibre dans une organisation aux formes spiralées qui semblent littéralement flotter dans une espace tridimensionnel.

P. G.

MARCELLE FERRON

Née à Louiseville (Québec), le 29 janvier 1924.
Vit et travaille à Outremont (Québec).

(26) **Composition en bleu**, 1950

Huile sur masonite
41,8 x 47,2 cm
D 87 141 P 1
Don : 18 décembre 1987
Source : Dr Bruno M. Cormier et Mme Ruby Cormier, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Trentenaire du Refus global, Musée du Québec, Québec (QC), 15 févr.-1er avril 1979.

(27) **Ghost Hills**, 1962

Huile sur toile
130 x 195,2 cm
A 65 22 P 1
Achat : 17 mai 1965
Source : Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée d'art contemporain de Montréal : œuvres choisies de la collection, hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 4 mars-21 avril 1985.

Situation de la peinture et de la critique d'art à Montréal en 1962, Musée d'art de Saint-Laurent, Saint-Laurent (QC), 9 sept.-8 nov. 1982.

Tendances de l'expressionnisme abstrait, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mai-4 juin 1978.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 août-1er sept. 1975.

Marcelle Ferron de 1945 à 1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 8 avril-31 mai 1970.

Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), mai-août 1967.

Artistes de Montréal, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 juil.-22 août 1965; organisée par la Galerie nationale du Canada [itinéraire : Norman Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 3-26 sept. 1965; Saskatoon Art Centre, Saskatoon (Sask.), 8-31 oct. 1965; Winnipeg Art Gallery Association, Winnipeg (Man.), 12 nov.-5 déc. 1965; Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.), 7-30 janv. 1966; Mount Allison University, Sackville (N.-B.), 11 févr.-6 mars 1966; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton (N.-B.), 15 mars-15 avril 1966; St.-John's Memorial University, Saint-Jean (T.-N.), 22 avril-15 mai 1966].

Marcelle Ferron, Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC), 2-15 oct. 1963.

BIBLIOGRAPHIE

1970 Ayre, Robert. — « Rebel's liveliness, limitations apparent ». — The Montreal Star. — (Apr.16, 1970). — P. 75

« Marcelle Ferron's work impressive ». — The Gazette. — (May 16, 1970). — P. 46

« Quand on a laissé la lumière pénétrer une œuvre durable ». — Photo-Journal. — Vol. 34, nº 1. — (20 au 26 avril 1970). — P. 20

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Marcelle Ferron de 1945 à 1970. — Montréal : MAC, 1970. — [22] p., [52] p.

Thériault, Normand. — « Marcelle Ferron : peindre sans peindre ». — La Presse. — (11 avril 1970). — P. 40

« Une rétrospective Marcelle Ferron ». — Le Devoir. — (11 avril 1970). — P. 13

1965 Deshaies, Guy. — « "Artistes de Montréal" au Musée d'art contemporain ». — Montréal-Matin. — (13 juill. 1965). — P. 26. — Œuvre reproduite

1963 Ayre, Robert. — « Ferron shows sketches and imaginative gouaches ». — The Montreal Star. — (Oct. 9, 1963). — P. 28

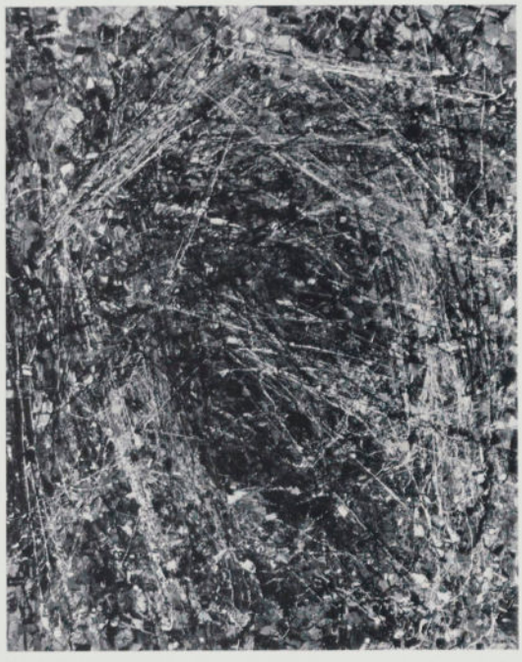
D.Y.P. — « Marcelle Ferron ». — The Gazette. — (Oct. 5, 1963). — P. 18

Jasmin, Claude. — « Marcelle Ferron ». — La Presse. — (12 oct. 1963). — P. 23

D'une rigueur et d'une lucidité remarquable, la problématique automatiste des œuvres de Marcelle Ferron lie l'expression spontanée de sa peinture au niveau de l'essentiel. Elle donne une dimension tout intérieure à son œuvre qui s'élabore dans *Composition en bleu*, 1950, selon des rythmes de tension d'une véhémence contenue. En quête de lumière, malgré une palette sombre chère aux automatistes, l'organisation formelle est d'une intensité concentrée par la modulation chromatique. Telle est la ligne directrice qui se profile dans les impulsions expressives qui nous renvoient à l'affirmation absolue d'une formulation organiquement structurée par le rythme dense de la tonalité grave. À travers le chatoiement des effets de matière tracés avec insistance, l'équilibre précaire du déferlement de la couleur bleue déployée sur toute la surface dénote un élan qui s'ouvre sur une écriture picturale dénuée de signification explicite.

Douze ans plus tard, en peignant *Ghost Hills*, le registre de la couleur s'élargit et le vocabulaire des formes s'intensifie grâce à l'effet poétique de la lumière qui fait vivre la matière. La toile, aux dimensions plus grandes, scande les pans de couleurs admirablement orchestrés par le blanc qui commande équilibre et cohérence. Une dimension d'ouverture infinie trouve sa résonance dans les mouvements dynamiques qui balayent la toile. La liberté du geste continue d'exprimer la quête de son univers intérieur par les coups de spatule rythmés comme des explosions colorées et des jeux étincelants de pleins et de vides offrant des rapports saisissants, proches d'une abstraction lyrique.

P. G.



JEAN-PAUL RIOPELLE

Né à Montréal (Québec), le 7 octobre 1923.
Vit et travaille à Saint-Cyr-en-Arthies, France, et à l'Estérel (Québec).

(28) **Sans titre**, 1950

Huile sur toile
152,5 x 121,5 cm
A 74 30 P 1
Achat : 6 juin 1974
Source : Pierre Matisse Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Jean-Paul Riopelle : peinture 1946-1977, organisée par le ministère des Affaires extérieures du Canada, 1981 [itinéraire : Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 30 sept.-16 nov. 1981 ; Musée du Québec, Québec (QC), 9 déc. 1981-24 janv. 1982 ; Museo de Arte Moderno, Mexico, Mexique, 4 mars-11 avril 1982 ; Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas, Venezuela, 10 mai-20 juin 1982 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 16 juill.-22 août 1982.

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Tendances de l'abstraction lyrique, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 sept.-23 oct. 1977.

Jean-Paul Riopelle : 25 ans de peinture 1947-1972, Galerie Gilles Corbeil, Montréal (QC), 16 mai-4 juin 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — Histoire en quatre temps. — Montréal : MACM, 1987. — 63 p. — Œuvre reproduite p. 33. — Mention de l'œuvre p. 31

1985 Lemire, Suzanne. — « Jean-Paul Riopelle ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 254. — Œuvre reproduite p. [255]

1982 « Après Paris et Mexico, Riopelle exposera à Montréal ». — La Presse. — (29 juin 1982). — P. A-11

« Exposition Riopelle à Montréal ». — Le Soleil. — (14 juill. 1982). — P. B-7

Hammock, Virgil G. — Riopelle, géant de l'art du vingtième siècle. — Vie des Arts. — Vol. XXVII, nº 107 (été 1982). — P. 69

Joubert, Suzanne. — « Une excursion à Montréal : les grands musées se dépoussièrent ». — Le Droit. — (7 août 1982). — P. 16

Sabbath, Lawrence. — « Jean-Paul Riopelle : truly a giant on Canadian art scene ». — The Gazette. — (July 24, 1982). — P. C-15

Toupin, Gilles. — « Au Musée d'art contemporain : ce merveilleux Riopelle! » — La Presse. — (24 juill. 1982). — P. B-1, B-15

Toupin, Gilles. — « Riopelle, Ernst et Brandt ». — La Presse. — (17 juill. 1982). — P. B-16

Viau, René. — « Riopelle chez lui ». — Le Devoir. — (17 juill. 1982). — P. 2, 12

1981 Bernard, Marie. — « L'art de Riopelle comme une ode au soleil ». — Le Soleil. — (12 déc. 1981). — P. E-2

« Grande rétrospective des œuvres de Riopelle au Canada et à l'étranger ». — Hebdo Canada. — Vol. 9, nº 45 (16 déc. 1981). — P. 7

Huser, France. — « La conquête de l'espace : pour Riopelle, une seule feuille d'arbre c'est le monde entier ». — Le Nouvel Observateur. — (7 nov. 1981). — P. 57

1981 Ministère des Affaires extérieures du Canada. — Jean-Paul Riopelle : peinture 1946-1977. — Paris : Centre Georges Pompidou, 1981. — 96 p. — Œuvre reproduite p. 33

Morin, Marc. — « Jean-Paul Riopelle fait un retour au Musée du Québec ». — La Tribune. — (14 déc. 1981). — P. C-8

Morin, Marc. — « Rétrospective de Jean-Paul Riopelle au Musée du Québec ». — Le Nouvelliste. — (15 déc. 1981). — P. 14

Morin, Marc. — « Rétrospective de la période 1946-1977 : Riopelle au Musée du Québec ». — Le Droit. — (14 déc. 1981). — P. 26

Schneider, Pierre. — « Riopelle, peintre au présent : un Canadien de Paris qui, dans ses tableaux sans horizon, laisse éclater la nature ». — L'Express. — (9 oct. 1981). — P. 19

Tasset, Jean-Marie. — « Riopelle : une force de la nature ». — Le Figaro. — (7 oct. 1981). — P. 15

Viau, René. — « Jean-Paul Riopelle ». — Le Devoir. — (24 oct. 1981). — P. 19, 27

Viau, René. — « Une grande rétrospective Riopelle ». — Le Devoir. — (12 déc. 1981). — P. 20

1980 Nixon, Virginia. — « Young Montreal artist : door leads to a rare show ». — The Gazette. — (July 5, 1980). — P. 96

1974 Bogardi, Georges. — « Retrospective ... and nearly new ». — The Montreal Star. — (June 1, 1974). — P. D-7

Marteau, Robert. — « Impression d'une rencontre avec Riopelle ». — Le Jour. — (25 mai 1974). — P. V-7

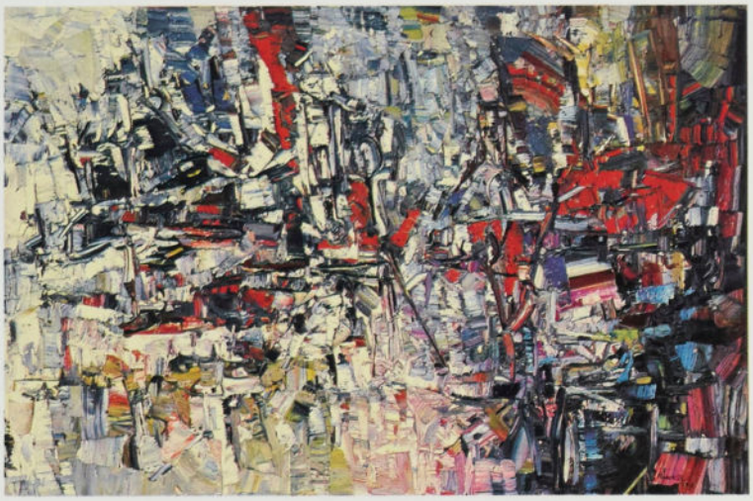
Nixon, Virginia. — « Gallery roundup : paintings by computers and people ». — The Gazette. — (May 25, 1974). — P. 22

Toupin, Gilles. — « Riopelle : la griffe de la colère ». — La Presse. — (25 mai 1974). — P. E-18

1972 Schneider, Pierre. — Riopelle : signes mêlés. — Paris : Maeght ; Montréal : Leméac, 1972. — 175 p. — Œuvre reproduite sous le titre Peinture, 1950-1951, p. 21

1967 Musée du Québec. — Riopelle : été 1967. — Québec : le Musée, 1967. — 53 p. — Œuvre reproduite sous le titre Composition, 1950-1951, p. [18]

Schneider, Pierre. — Les dialogues du Louvre. — Paris : Denoël, 1967. — 322 p. — Œuvre reproduite sous le titre Maremont, p. 194



JEAN-PAUL RIOPELLE

Né à Montréal (Québec), le 7 octobre 1923.
Vit et travaille à Saint-Cyr-en-Arthies, France, et à l'Estérel (Québec).

29 **L'Érieux**, 1957

Huile sur toile
129,5 x 195 cm
D 75 51 P 1
Don : 17 décembre 1975
Source : Dr Max Stern, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Trois générations d'art québécois : 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Trois générations d'art québécois : 1940-1950-1960. — Montréal : MAC, 1976. — 135 p., [16] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planches [3]

L'œuvre de Jean-Paul Riopelle a toujours exercé une puissante fascination. À partir du geste spontané et fougueux de la période automatiste dont il se libère peu à peu, Riopelle, à la recherche d'un mode d'expression nouveau, a construit ses tableaux des années 50 comme s'il captait un réseau de lignes colorées et en diffusait toute la lumière. Dans *Sans titre*, 1950, il travaille la matière d'une manière lyrique et expressive, mais le geste est contrôlé. L'artiste applique la peinture directement du tube sur toute la surface de la toile par un enchevêtrement de traits et de giclures qu'il organise en mouvements vigoureux et saccadés. En élargissant le vocabulaire de l'art abstrait, il en résulte une peinture d'harmonie et d'équilibre qui s'exprime par la ligne, la couleur et les rythmes en concordance avec la peinture expressionniste abstraite.

À l'instar de *Sans titre*, 1950, il explore dans ses toiles mosaïques, l'espace « all over ». L'œuvre intitulée *L'Érieux*, 1957, illustre habilement cette production où la surface entière est modelée en prismes saisissants. La répétition du geste et la couleur appliquée à la spatule en plaques, comme une succession de touches avec de grandes taches de noir et de blanc mêlées à des fondus généreux de bleu, de rouge et de jaune en passant par la gamme de teintes issues de leurs mélanges, permettent à l'artiste d'explorer davantage la couleur comme entité plutôt que multiplicité. Cette variété de couleurs aux vibrations lumineuses forme des relations spatiales subtiles et connote une tridimensionnalité de la surface de la toile. Les plans fragmentés de couleurs aux effets chatoyants présentent une richesse de texture incomparable et créent des zones lyriques très mouvementées. Le dynamisme répétitif est mis en pratique. En observant la composition pendant un laps de temps, on se trouve en présence d'une structure picturale cosmogonique dont l'infinité est suggérée par les directions axiales dérivant des coups de spatule.

P. G.

CLAUDE GAUVREAU

Montréal (Québec), 19 août 1925 -
9 juillet 1971.

30 **Sans titre**, 1954
A 77 30 D 1

31 **Sans titre**, 1954
A 77 31 D 1

(32) **Sans titre**, 1954
A 77 32 D 1

(33) **Sans titre**, 1954
A 77 33 D 1

34 **Sans titre**, 1954
A 77 34 D 1

35 **Sans titre**, 1954
A 77 35 D 1
6 encres sur papier pelure
21,6 x 14,0 cm (chacune)
Achat : 5 mai 1977
Source : Productions du Sourdain, Montréal (QC)

36 **Sans titre**, 1954
D 77 13 D 1

37 **Sans titre**, 1954
D 77 14 D 1
2 encres sur papier pelure
21,6 x 14,0 cm (chacune)
Don : 5 mai 1977
Source : M^me^ Gabrielle Borduas, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Dessin et surréalisme au Québec, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [exposition itinérante au Québec : Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, 15 déc. 1979-15 janv. 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1^er^-29 fév. 1980; Polyvalente de Matane, Matane, 15 mars-15 avril 1980; Musée d'art contemporain, Montréal 24 avril-8 juin 1980; Atelier-galerie Caribou, New-Richmond, 1^er^-31 août 1980; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 15 sept.-15 oct. 1980; Galerie du centre culturel d'Amos, Amos, 15 déc 1980.-15 janv. 1981; Musée Beaulne, Coaticook, 1^er^-28 fév. 1981; Bibliothèque municipale de Hull, Hull, 15 mars-15 avril 1981; Centre national d'exposition, Jonquière, 1^er^-31 août 1981], œuvre présentée : A 77 33 D 1.

La Révolution automatiste, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 sept.-15 oct. 1979; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 1^er^-30 nov. 1979; Galerie du Centre culturel d'Amos, Amos (QC), 15 déc. 1979-15 janv. 1980; Galerie du Parc, Trois-Rivières (QC), 1^er^-29 févr. 1980; Centre d'animation et de diffusion culturelle du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 15 mars-15 avril 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 1^er^-31 mai 1980; Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 juin-15 juill. 1980; Centre national d'exposition de Jonquière, Jonquière (QC), 1^er^-31 août 1980; Galerie d'art du Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 15 sept.-15 oct. 1980; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 6 nov.-14 déc. 1980; Galerie Restigouche, Centre national d'exposition, Campbellton (N.-B.), 30 mars-18 avril 1981], œuvres présentées : A 77 35 D 1 et D 77 13 D 1.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Bourassa, André-G. — Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle. — Montréal : Les Herbes rouges, 1986. — 622 p. — Œuvre reproduite : A 77 35 D 1 p. [302]

1984 Saint-Martin, Fernande. — « Approche sémiologique de l'œuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau ». — Surréalisme périphérique. Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique Latine : un surréalisme périphérique?. — Montréal : Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984. — P. 109-125. — Œuvres reproduites : A 77 31 D 1, p. de planche 16, A 77 33 D 1, p. de planche 17

1980 Gascon, France. — « La peinture automatiste ». — La révolution automatiste. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — P. 15-17. — Œuvres reproduites : A 77 35 D 1 et D 77 13 D 1, p. 27

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Dessin et surréalisme au Québec. — [Texte : Réal Lussier]. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 40 p. — Œuvre reproduite : A 77 33 D 1, p. 20

Marchand, Jacques. — Claude Gauvreau, poète et mythocrate. — Montréal-Nord : VLB Éditeur, 1979. — 443 p. — Œuvres reproduites : A 77 30 D 1, A 77 31 D 1, A 77 33 D 1 et A 77 34 D 1, p. [312]. — Mentions des œuvres : A 77 30 D 1, A 77 31 D 1, A 77 32 D 1, A 77 33 D 1, A 77 34 D 1 et A 77 35 D 1, p. 311

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Musée d'art contemporain : service des expositions itinérantes, programme saison 1979/1980. — Québec : ministère des Affaires culturelles, [1979]. — [35] p. — Œuvre reproduite : A 77 30 D 1, p. [11]

1977 Bourassa, André-G. — Surréalisme et littérature québécoise. — Montréal : Éditions l'Etincelle, 1977. — 375 p., [24] p. de planches. — Œuvre reproduite : A 77 30 D 1, p. de planche [6]

1969 Gauvreau, Claude. — « L'épopée automatiste vue par un cyclope ». — La Barre du Jour. — (Janv.-août 1969). — P. 48-104. — Œuvre reproduite : A 77 32 D 1, p. [104]

1968 Gauvreau, Claude. — Étal mixte : poèmes, avec six dessins de l'auteur. — Montréal : Éditions d'Orphée, 1968. — 68 p. — Œuvres reproduites : A 77 30 D 1, p. [17], A 77 31 D 1, p. [51], A 77 32 D 1, p. [35], A 77 33 D 1, p. [45], A 77 34 D 1, p. [23] et A 77 35 D 1, p. [57]

Poète des mots et penseur, traceur de lignes nerveuses et de syllabes étranges, Claude Gauvreau, au ton surréalisant, explore l'automatisme et défend avec passion ce mouvement. Ce conteur cherche la voie d'une libération à travers l'écriture et les dessins spontanés qui en appellent aux ressources naturelles de l'esprit créateur. Six des huit encres *Sans titre*, 1954, ont servi à illustrer le recueil de 29 poèmes intitulé *Étal mixte*. « La prise de conscience permise par la correspondance ainsi que la découverte des *Vingt-cinq poèmes* de Tzara me permirent d'écrire *Étal mixte*, mon premier recueil de poésie pure[1] », aux dires du poète. Écrit de juin 1950 à août 1951 et édité en 1968 par Orphée, ce recueil ne sera distribué qu'en 1977. Véritable écriture de signes, ces dessins traduisent un univers imaginaire de l'inconscient collectif. Le tracé reflète l'élan et le dynamisme d'une démarche empreinte de fantaisie sans contrainte. Le geste complexe s'exprime avec un trait spontané d'une finesse de sismographe ou celui d'une largeur cosmique. La rapidité de l'exécution par le jet instinctif ajoute à l'intensité du mouvement. Toutes ces œuvres manifestent une recherche gestuelle dont l'enchevêtrement de lignes éclate et s'organise en quête d'une expérience absolue. Fernande Saint-Martin observe que « les dessins de Gauvreau s'inscrivent dans un ensemble de caractéristiques qui évoquent la structure gestaltiste d'un objet naturaliste[2] ». Les dessins permettent en quelque sorte de servir d'équilibre entre la peinture automatiste des amis du poète et son écriture.

P. G.

NOTES

1. Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Éditions Parti pris, 1971, p. 13.

2. Fernande Saint-Martin, « Approche sémiologique de l'œuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau », *Surréalisme périphérique. Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique Latine : un surréalisme périphérique?*, Montréal, Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984, p. 124.

LÉON BELLEFLEUR

Né à Montréal (Québec), le 8 février 1910.
Vit et travaille à Outremont (Québec).

(38) **L'Aigle-carnaval**, 1952

Encre de Chine sur papier collé sur carton
48,5 x 38 cm
A 79 46 D 1
Achat : 13 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Dessin et surréalisme au Québec, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [exposition itinérante au Québec : Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, 15 déc. 1979-15 janv. 1980; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1er-29 fév. 1980; Polyvalente de Matane, Matane, 15 mars-15 avril 1980; Musée d'art contemporain, Montréal 24 avril-8 juin 1980; Atelier-galerie Caribou, New-Richmond, 1er-31 août 1980; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 15 sept.-15 oct. 1980; Galerie du centre culturel d'Amos, Amos, 15 déc 1980.-15 janv. 1981; Musée Beaulne, Coaticook, 1er-28 fév. 1981; Bibliothèque municipale de Hull, Hull, 15 mars-15 avril 1981; Centre national d'exposition, Jonquière, 1er-31 août 1981].

Léon Bellefleur, organisée par la Galerie nationale du Canada [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 18 oct.-17 nov. 1968; London Public Library and Art Museum, London (Ont.), 9 déc. 1968-8 janv. 1969; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 21 janv.-14 mars 1969].

Exposition de dessins, Galerie l'Actuelle, Montréal (QC), 27 nov.-10 déc. 1956.

BIBLIOGRAPHIE

1982 Bellefleur, Léon. — La passion du regard. — Saint-Lambert : Éditions du Noroît, 1982. — 123 p. — Œuvre reproduite p. 51

1981 La Roche, Paule. — « Dessin et surréalisme au Québec : à la salle Montcalm de la maison du Citoyen ». — Le Droit. — (18 mars 1981). — P. 24. — Œuvre reproduite

1980 Toupin, Gilles. — « Du côté d'un certain dessin surréaliste : les années 40 et 50 au Québec ». — La Presse. — (17 mai 1980). — P. D-20. — Œuvre reproduite

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Dessin et surréalisme au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 40 p. — Œuvre reproduite p. 27. — Mention de l'œuvre p. 7

1969 Dumas, Paul. — « Exposition Léon Bellefleur au Musée d'art contemporain ». — L'information médicale et paramédicale. — (4 mars 1969). — P. 49

Thériault, Normand. — « Bellefleur : un art hors de son temps ». — La Presse. — (1er févr. 1969). — P. 38

1968 « Bellefleur paintings in Ottawa ». — The Gazette. — (Oct. 26, 1968). — P. 49

Côté, Denise. — « La rétrospective Bellefleur, "jardin merveilleux où l'on va rêver" ». — Le Droit. — (9 nov. 1969). — P. 12

Galerie nationale du Canada. — Léon Bellefleur. — Ottawa : la Galerie, 1968. — 30 p.

« La résurrection des gentils monstres ». — La Frontière. — (16 oct. 1968). — P. 60

« Monster lurking ». — Ottawa Journal. — (Oct. 19, 1968). — P. 17

Ostiguy, Jean-René. — Léon Bellefleur : une fête pour les yeux ». — La Presse. — (30 nov. 1968). — Le magazine, p. 6, 8

« Une exposition d'œuvres abstraites de Bellefleur à la Galerie nationale ». — L'Action. — (23 oct. 1968). — P. 14

1958 Buchanan, Donald W. — « The changing face of Canadian art : Canadian artists at Brussels ». — Canadian Art. — Vol. XV, no 1 (Jan. 1958). — P. 22-28. — Œuvre reproduite p. 23

1956 Ayre, Robert. — « Art Notes ». — Montreal Daily Star. — (Dec. 1, 1956). — P. 29

1956 Chicoine, René. — « Formes et couleurs : le dragon de la onzième heure ». — Le Devoir. — (7 déc. 1956). — P. 12

« Exposition de dessins de Léon Bellefleur à la galerie l'Actuelle ». — La Presse. — (27 nov. 1956). — P. 29

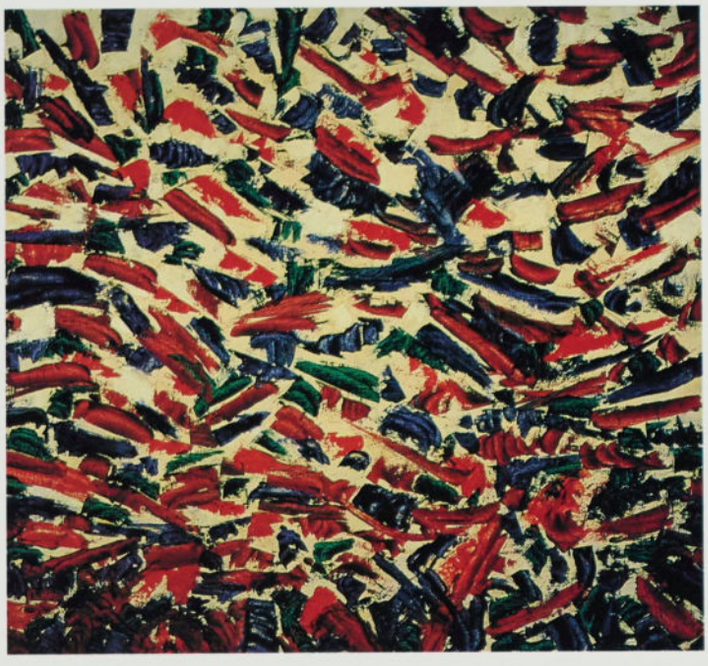
MacDonald, C.G. — « Gallery Notes ». — Montreal Herald. — (Nov. 29, 1956). — P. 13

Repentigny, Rodolphe de. — « Images et plastiques : Léon Bellefleur et Studio 9». — La Presse. — (7 déc. 1956). — P. 78

1954 Quinze dessins de Léon Bellefleur. — Montréal : Éditions Erta, 1954. — [9] p., [15] feuillets de planches. — Œuvre reproduite feuillet de planche [1]

Esprit attiré d'abord par le surréalisme de Pellan, puis par l'automatisme de Borduas vers 1952, Léon Bellefleur a réussi une œuvre unique consacrée à la recherche d'un monde poétique dont les dessins ont été l'approfondissement et l'enrichissement. *L'Aigle-carnaval* allie la libre expression du dessin et l'absence de toute allusion figurative. La liberté d'expérimentation qu'offre cette forme d'expression permet la valorisation du geste spontané et l'exploration de l'inconscient. Les démarches de la plume présentent un double caractère : fantaisie et précision dans l'instantanéité la plus fulgurante. Cet automatisme graphique tient d'une harmonie stupéfiante de la ligne et ses rapports subtils d'échanges et de voisinage suscitent des atmosphères de rêve. L'art de Bellefleur échappe finalement à une analyse scientifique pour fréquenter plutôt l'aventure onirique. L'imaginaire effervescent de l'artiste déploie une capacité d'éveil utopique qui est à l'origine du magnétisme de cette œuvre.

P. G.



LISE GERVAIS

Née à Saint-Césaire (Québec), en 1933.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(39) **Le Tournoi de colibris**, 1959

Huile sur masonite
91,7 x 101 cm
D 89 101 P 1
Don : 12 décembre 1989
Source : M. John A. Schweitzer, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Lise Gervais : peintures importantes des années 50, Galerie John A. Schweitzer, Montréal (QC), mars 1989.

Lise Gervais, trente ans 1953-1983, La Galerie d'art Bishop's - Champlain, Lennoxville (QC), 12 oct.-29 sept. 1983.

Lise Gervais, Galerie Denyse Delrue, Montréal (QC), 20 févr.-11 mars 1961.

Dès ses premières œuvres de 1958, Lise Gervais s'inscrit dans la vague postautomatiste et entreprend une démarche picturale en choisissant un tachisme formel plus proche de sa sensibilité. Réalisée en 1959, *Le Tournoi des colibris* est issue de ce geste orienté vers la recherche de l'espace et illustré par des touches rythmiques, tout en adoptant un équilibre structurel. L'organisation spatiale de l'œuvre exprime un moment privilégié en imposant des formes ordonnées très caractérisées qui tracent la voie aux œuvres de maturité, plus organiques. Le mouvement léger mais omniprésent est une nécessité qui répond à des signes par un graphisme particulier. Les éléments peu nombreux jaillissent avec dynamisme et sont d'une grande efficacité plastique. Le contraste de couleurs limitées éclate dans un coloris de bleu et de vert que stimule le rouge et permet ainsi de dégager une cadence dans le chromatisme. L'œuvre au lyrisme contenu dévoile une séquence de la manière coloriste de l'artiste.

P. G.

RITA LETENDRE

Née à Drummondville (Québec), le 1er novembre 1928.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(40) **Combat nordique**, 1961

Huile sur toile
126,5 x 137 cm
A 71 104 P 1
Achat : 23 septembre 1971
Source : M^me^ Gisèle Lortie et M. Gérard Lortie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Rita Letendre : The Montreal Years/Les années montréalaises 1953-1963, Galerie d'art Concordia, Montréal (QC), 19 oct.-18 nov. 1989.

Tendances de l'expressionnisme abstrait, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mai-18 juin 1978.

Tendances de l'abstraction lyrique, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 sept.-23 oct. 1977.

Collection Gisèle et Gérard Lortie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 3 mars-16 avril 1972.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Concordia Art Gallery/Galerie d'art Concordia. — Rita Letendre : The Montreal years/Les années montréalaises 1953-1963. — Traduction de Monique Nadeau-Saumier. — Montréal : la Galerie, 1989. — 80 p. — Œuvre reproduite p. 69

Gravel, Claire. — « Place à la peinture ». — Le Devoir. — (11 nov. 1989). — P. C-11

Wilson, Stuart. — « Inwardly - directed works of immediate environment ». — The Montreal Downtowner. — (Nov. 8, 1989). — P. 16

1972 Toupin, Gilles. — « Les automatistes entrent au musée ». — La Presse. — (18 mars 1972). — P. 14. — Œuvre reproduite

En interrogeant sans cesse la sensation pure et la matière colorée, l'œuvre de Rita Letendre se trouve à la croisée des chemins entre une peinture abstraite montréalaise et une acception géométrique, à la recherche d'un mode personnel d'expression. Il est peu d'exemples durant les années 50 d'une volonté aussi déterminée chez une femme artiste dont le discours questionne une approche plus structurée et rationnelle de la peinture, ce qui la distingue de la première génération des automatistes. *Combat nordique*, 1961, au-delà du contemplatif, affirme des masses généreuses et compactes qui accordent une grande importance aux mouvements lyriques et contrastants de la couleur (rouge orangé, bleu et noir). Les taches blanches lumineuses en surface soulignent le tracé gestuel du fond aux références organiques. Cette œuvre révèle l'équilibre de la matière dans la recherche de l'essentiel. Cohérente par l'esprit qu'elle reflète, cette œuvre oriente le travail de l'artiste vers des séductions lumineuses aux constructions simples et chatoyantes.

P.G.

Et puis les abstractions géométriques

Les années qui suivirent l'avènement de la problématique automatiste et son affirmation comme « voie royale » de l'expression non figurative à Montréal eurent beaucoup de retentissement sur l'ensemble de la communauté artistique; en effet, elles créèrent un climat favorable à l'élaboration d'un langage plastique abstrait et géométrique dont les fondements allaient être exposés à l'intérieur d'un discours théorique particulièrement novateur.

> « La peinture non figurative a acquis à Montréal ses droits de cité depuis les premières expositions automatistes. Elle a pu naître ailleurs avant, mais elle est véritablement née ici alors. Dans la solution qu'apportent les Plasticiens au problème posé par leur désir de peindre, la révolution automatiste amorcée par Borduas apparaît comme germinale[1].»

Cette reconnaissance obligée de la prépondérance automatiste annonce toutefois, chez les peintres qui se nomment « Plasticiens », une volonté critique de s'en distancer :

> « 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 fins[2].»

Il s'agira ultimement d'établir un nouvel espace pictural qui, basé sur l'ordre, la rigueur et la concision des composantes, réfute tout contenu référentiel.

La scène artistique montréalaise devient, dès le milieu des années 50, un lieu de débats où l'audace des propositions formelles n'a d'égale que la ferveur des positions esthétiques. Le critique Rodolphe de Repentigny, connu sous le pseudonyme de Jauran pour sa pratique de peintre et de photographe, fut l'un des premiers et principaux promoteurs d'une esthétique plasticienne. Fernand Leduc, Guido Molinari et Claude Tousignant, entre autres, ont également épuré l'expression plasticienne par leur évaluation critique des conceptions européennes et américaines de l'abstraction géométrique. Il y eut ainsi, se réclamant différemment des Malevitch, Mondrian, et Van Doesburg, deux vagues successives chez les Plasticiens.

Comment et par qui s'articule la problématique plasticienne en regard de la planéité de l'espace pictural, de la qualité des structures et du pouvoir expressif de la couleur? C'est à travers une sélection de 11 œuvres picturales et d'une sculpture, toutes issues de la collection permanente du Musée et réalisées entre 1954 et 1969, que nous nous proposons de retracer les avenues singulières des abstractions géométriques au Québec. La mise en contexte de chacune de ces œuvres élucide de multiples perspectives, notamment celles qui ont justement conduit à l'abandon irrévocable de la perspective illusionniste.

Bien qu'ils aient présenté leurs travaux auparavant, principalement à la librairie Tranquille, c'est en février 1955, lors d'une exposition à l'Échourie, que se sont officiellement regroupés les quatre peintres Louis Belzile, Jauran, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin. Leurs intentions sont clairement définies dans le *Manifeste des Plasticiens*. Il importe d'abord de « renoncer à peu près entièrement à toute attitude romantique de la peinture comme moyen d'expression conscient[3] » et de tendre à « la révélation de formes parfaites dans un ordre parfait[4] », le tout, paradoxalement, en se référant davantage à l'intuition qu'à la science :

> « Les Plasticiens ne prétendent pas apporter des apparences tout à fait nouvelles, ni immuables. Malraux a écrit que les tableaux naissent des tableaux. L'intuition même la plus pure s'exprime toujours à un certain degré par le truchement de souvenirs[5]. »

À l'opposé et en réaction aux désinences postautomatistes, Jauran et ses pairs ne souscrivent pas à l'emprise de l'accident, se refusent aux débordements de la matière et de l'émotion et rejettent l'espace atmosphérique. Dans la foulée du néo-plasticisme, ils endiguent au sein de structures géométriques des formes déductives traitées en aplats. Ils ont recours à des tonalités s'apparentant à celles de la palette cubiste et ils cherchent à brouiller les mécanismes de hiérarchisation de l'espace perspectiviste.

Au Québec, le passage d'une gestuelle informelle à la plastique géométrique s'est vraisemblablement accompli en peu de temps. De la fermeté de positions apparemment irréconciliables est né le besoin d'une association pluraliste vouée à la promotion de l'art non figuratif, toutes tendances confondues. Ainsi, le 17 février 1956, l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM) est lancée à la Galerie l'Actuelle, fondée par Guido Molinari en mai 1955. L'association est dirigée par Fernand Leduc, son premier président, et compte Jauran comme secrétaire, Molinari comme trésorier et Pierre Gauvreau et Léon Bellefleur comme conseillers. Elle se manifeste principalement par l'organisation d'expositions collectives rassemblant tant les tenants de l'abstraction géométrique que ceux d'une gestualité plus lyrique[6]. D'ailleurs ses statuts ne sont pas sans rappeler ceux des salons des Réalités Nouvelles de Paris, fondés en 1946 et dont Auguste Herbin, Sonia Delaunay et Anton Pevsner comptent parmi les membres influents[7]. Depuis sa fondation en 1956 jusqu'à la cessation probable de ses activités au cours de l'été 1961, l'AANFM aura mis sur pied ou fait circuler plusieurs expositions de groupe, sans compter sa participation remarquée à d'autres expositions : au bilan, une dizaine de manifestations majeures. La polarisation des positions esthétiques et l'affirmation progressive de l'option plasticienne effriteront cependant la mobilisation des artistes au sein du regroupement. La cause non figurative, pour hétérogène qu'elle soit, n'en aura pas moins acquis au cours de ces années une reconnaissance appréciable, tant par le nombre de manifestations et de lieux les accueillant que par les critiques et les débats subséquents.

Au chapitre particulier des abstractions géométriques, ce qui distingue fondamentalement les propositions des premiers et des seconds Plasticiens réside dans une prépondérance accordée d'office soit à de complexes relations de formes et de couleurs, soit à l'analyse des possibilités structurales et expressives de la couleur :

> « Cette appellation devait cependant recouvrir deux groupements distincts dont les sources et les valeurs différaient sensiblement, les premiers étant axés avant tout sur des problèmes de forme, les autres sur les possibilités dynamiques de la couleur[8]. »

D'une part, les premiers[9] récusent avec vigueur la notion d'espace mimétique et mettent en évidence la bidimensionnalité de la surface picturale en maintenant toutefois un attachement à la structure de composition cubiste. D'autre part, et somme toute presque en synchronie, les seconds[10] affirment sans ambages, à travers le traitement « hard edge », le rejet systématique de la perspective par la dynamisation en tous points de l'espace pictural.

Rodolphe de Repentigny, alias Jauran, situe dans l'esthétique mondrianesque la source principale de la démarche plasticienne :

> « Selon Repentigny, Mondrian a vraiment inventé le style abstrait où les formes sont régulières, où la part d'accident réside dans la visée elle-même de l'artiste et où la plastique de la surface s'impose. Cette démarche, caractérisée par sa pureté et sa rigueur par suite de l'établissement par Mondrian de lois qui assurent sa libération de la subjectivité, définit le principe de l'équilibre pur à obtenir par des moyens purement plastiques[11]. »

C'est en effet sur ce principe d'équilibre relationnel des formes et des couleurs que Jauran et ses collègues appuieront leurs démarches respectives. Dans sa globalité, le projet plasticien procède également de certains liens avec les mouvements européens d'intégration plastique multidisciplinaire que sont Cercle et Carré et le Groupe Espace[12].

Pour Molinari, c'est la notion même du plan dynamique libéré des contingences volumétriques et perspectivistes qui permet l'élaboration d'un « espace dynamique ».

> « Mondrian, pour sa part, détruisit le plan-objet situable par évaluation-lumière et il introduisit le plan dynamique où la couleur retrouve toutes ses possibilités énergétiques[13]. »

Molinari recontextualise la filiation Cézanne-Mondrian-Pollock afin de définir, par delà les conceptions picturales et spatiales de Fernand Leduc et de Paul-Émile Borduas, tant une spécificité picturale tissée à même l'éclatement de l'objet dans sa relation tache/fond que l'abolition du tableau comme objet. Pour les peintres ralliés au concept d'« Espace dynamique[14] », il importe de formaliser de purs faits plastiques, perçus à la limite comme des événements plastiques.

L'exposition *Art abstrait* présentée à l'École des beaux-arts de Montréal en 1959[15] et regroupant deux des premiers Plasticiens, Belzile et Toupin, ainsi que Leduc, Molinari, Tousignant, Goguen et Juneau, propose alors une synthèse des développements de l'art abstrait. Les artistes y reconnaissent, en exergue, l'apport théorique et catalyseur de Malevitch, Taeuber Arp, Mondrian et Van Doesburg ainsi que le rôle précurseur des Plasticiens de Montréal en 1955.

Au Québec, l'impact visuel et critique de ces productions picturales dans l'imaginaire collectif, leurs affinités ponctuelles avec certaines expressions de l'art optique et surtout leur ferme dessein d'inscrire résolument dans le non verbal la richesse signifiante des structures abstraites auront, sans

aucun doute, modifié les conceptions et les comportements perceptuels et établi les fondements d'une tradition picturale dont les ramifications sont encore et particulièrement actuelles.

Josée Bélisle

NOTES

1. *Manifeste des Plasticiens*, rédigé par Rodolphe de Repentigny, signé par les peintres Louis Belzile, Jauran, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin, et lancé lors de l'ouverture de l'exposition des Plasticiens à l'Échourie le 10 février 1955. Reproduit dans *Jauran et les premiers Plasticiens*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1977, [p. 33].

2. *Ibid.* [p. 32].

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.* [p. 33].

6. Voir à ce sujet le catalogue de Sandra Paikowsky, *l'Association des artistes non figuratifs de Montréal*, Montréal, Université Concordia, Galeries d'art Sir George Williams, 1983.

7. Les propos de A. Frédo Sidès, président fondateur, sont explicites : « Nos statuts n'impliquant aucune autre restriction que la non-figuration, c'est au temps qu'il appartiendra de donner à chacun la place qui lui reviendra de droit – pour sa contribution et son apport à l'éclosion et au développement de cet art, qui compte des aînés – qui, désormais, a pour lui la foi d'une jeunesse enthousiaste », *Réalités Nouvelles*, n° 1, 1947, p. 1.

8. Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968, p. 138.

9. C'est-à-dire Jauran, Jérôme, Belzile, Toupin et, subséquemment, Leduc.

10. Mentionnons Molinari, Tousignant, Goguen, Juneau et Perciballi.

11. Marie Carani, *L'Œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959*, Sillery, Éditions du Septentrion, Nouveaux Cahiers du CELAT, 1990, p. 126.

12. *Ibid.* p. 127.

13. Guido Molinari, « L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *L'Autorité*, 2 avril 1955. Reproduit dans « Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975) », *Documents d'histoire de l'art canadien n° 2*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 15-17.

14. L'appellation « Espace dynamique » désigne le second groupe des Plasticiens. Une exposition portant ce titre eut lieu à la Galerie Denise Delrue en 1960, présentant les travaux de Guido Molinari, Claude Tousignant, Denis Juneau et Perciballi.

15. Du 12 au 27 janv. 1959. Voir à ce sujet le catalogue *Art Abstrait*, École des beaux-arts de Montréal, 1959. Y sont colligés, précédés d'une introduction de Fernande Saint-Martin, des textes de chacun des artistes.

JAURAN (Rodolphe de Repentigny)

Montréal (Québec), 11 février 1926 -
mort en montagne, (Alberta), le 24 juillet 1959.

(41) **Sans titre (jaune, vert, gris)**, vers 1955

Huile sur masonite
48 x 40 cm
D 78 105 P 1
Don : 27 octobre 1978
Source : M^me^ Françoise de Repentigny, Montréal (QC)

EXPOSITION

Jauran et les premiers Plasticiens, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 21 avril-22 mai 1977.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Carani, Marie. — L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique, 1952-1959. — Sillery : Éditions du Septentrion, 1990. — 282 p. — Œuvre reproduite p. 132

1982 Carani, Marie. — L'œuvre critique et plastique de Rodolphe de Repentigny. — 1982. — 806 p., [21] p. de planches. — Mémoire de maîtrise en études des arts. — Université du Québec à Montréal, Montréal. — Œuvre reproduite p. de planche [11]

1981 Martin, André. — « Les audaces picturales des premiers Plasticiens de Montréal ». — Vie des Arts. — Vol. XXVI, n° 103 (été 1981). — P. [32-33]. — Œuvre reproduite

1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jauran et les premiers Plasticiens. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — [72] p. — Œuvre reproduite p. [12]

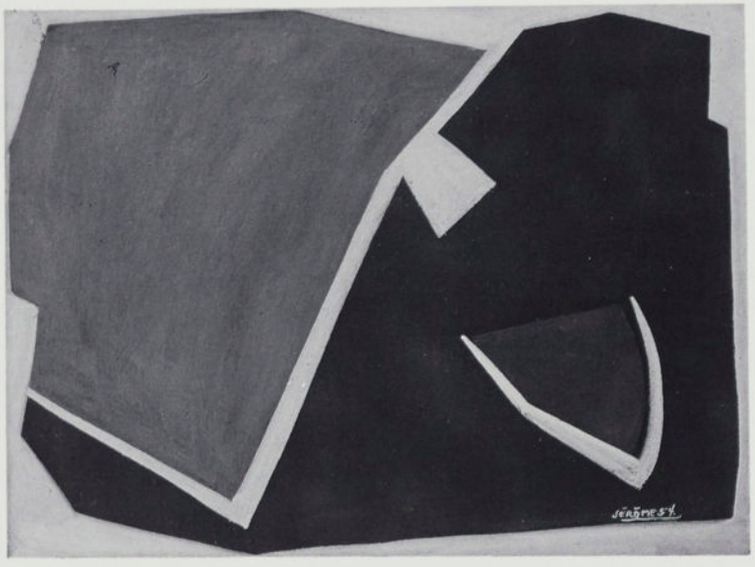
Toupin, Gilles. — « Les Plasticiens : un hommage bien légitime ». — La Presse. — (30 avril 1977). — P. D-18

Rodolphe de Repentigny, connu également sous les pseudonymes de Jauran, en ce qui a trait à sa pratique artistique, et de François Bourgogne, pour ses articles publiés dans le journal *L'Autorité*, est certes indissociable de la formulation du discours esthétique québécois des années 50. En effet, assumant les fonctions de critique, de théoricien et d'artiste, il a écrit plus de 1 000 textes, notamment dans les journaux *La Presse* et *L'Autorité* et dans la revue *Vie des Arts*; il a rédigé le *Manifeste des Plasticiens* en 1955 et il a élaboré une œuvre peinte et photographique significative. Érudit, averti des philosophies contemporaines, Rodolphe de Repentigny s'inspire de l'existentialisme, du bergsonisme et de la psychanalyse; rejetant tout académisme, il revendique, à la suite de Borduas, l'intention, la liberté et l'authenticité comme fondements de l'acte créateur et de l'action sociale.

Jauran s'est consacré à la pratique picturale principalement de 1953 à 1956. Le tableau *Sans titre (jaune, vert, gris)*, réalisé probablement au cours de 1955, présente les caractéristiques formelles de l'esthétique plasticienne première manière. Un réseau complexe et harmonieux de motifs polygonaux est ordonné à même leur propre déduction, juxtaposition et imbrication. Dans la rigueur de la composition persiste toutefois une filiation à l'espace cubiste, mise au jour à travers une hiérarchisation relative de la surface et la réduction de la palette. Appliquée en aplat, la couleur constitue et délimite chaque plan au sein d'un ensemble de faits plastiques quasi organisés autour d'une masse focalisable et réfutant tout contenu référentiel.

L'autonomie de l'objet pictural y est affirmée par la recherche d'un langage géométrique abstrait qui élimine la fonction mimétique.

J.B.



JEAN-PAUL JÉRÔME

Né à Montréal (Québec), le 19 février 1928.
Vit et travaille à Montréal.

(42) **L'Aube-Pastorale**, 1954

Huile sur toile
45,7 x 61,2 cm
A 78 130 P 1
Achat : 8 décembre 1978
Source : M^me^ Françoise de Repentigny, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986, exposée sous le titre *Sans titre*.

L'Association des artistes non figuratifs de Montréal/The Non-Figurative Artist's Association of Montreal, Galerie d'art Sir George Williams, Université Concordia, Montréal (QC), 14 sept.-15 oct. 1983 [itinéraire : Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 15 nov.-15 déc. 1983 ; London Regional Art Gallery, London (Ont.), 9 mars-6 mai 1984 ; Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, Halifax (N.-É.), 16 août-30 sept. 1984 ; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton (N.-B.), 15 oct.-15 nov. 1984 ; The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 14 déc. 1984-13 janv. 1985], exposée sous le titre *Sans titre*.

Dix ans de propositions géométriques : le Québec 1955-1965, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC) [exposition itinérante au Québec : Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 15 sept.-15 oct. 1979 ; Galerie d'art de Matane, Matane, 1^er^-30 nov. 1979 ; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 1^er^-29 févr. 1980 ; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, 15 mars-15 avril 1980 ; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 15 juin-15 juill. 1980 ; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 15 sept.-15 oct. 1980 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1^er^-30 nov. 1980 ; Musée d'art contemporain, Montréal, 15 déc. 1980-15 janv. 1981 ; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1^er^-28 févr. 1981 ; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier, 15 mars-15 avril 1981 ; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 juin-15 juill. 1981 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines, 15 sept.-15 oct. 1981], exposée sous le titre *Sans titre*.

Frontiers of our Dreams : Quebec Painting in the 1940's and 1950's, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 9 févr.-15 avril 1979, exposée sous le titre *Sans titre*.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975, exposée sous le titre *Sans titre*.

Les Plasticiens, l'Échourie, Montréal (QC), 10 févr.-2 mars 1955.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Carani, Marie. — L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959. — Sillery : Éditions du Septentrion, 1990. — Œuvre reproduite p. 152

1983 Galeries d'art Sir George Williams. Université Concordia. — L'Association des artistes non figuratifs de Montréal/The Non-Figurative Artist's Association of Montréal. — Montréal : Université Concordia, Galerie d'art Sir George Williams, 1983. — 96 p. — Œuvre reproduite p. 62

1981 Bogardi, Georges. — « Quebec exhibition describes an era in transition ». — The Gazette. — (Jan. 17, 1981). — P. 53

1979 Davis, Ann. — Frontiers of our dreams : Quebec painting in the 1940's and 1950's. — Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery, 1979. — 107 p. — Mention de l'œuvre p. 36

1977 Leblond, Jean-Claude. — « Au Musée d'art contemporain : Jauran et les premiers Plasticiens ». — Le Devoir. — (7 mai 1977). — P. 15

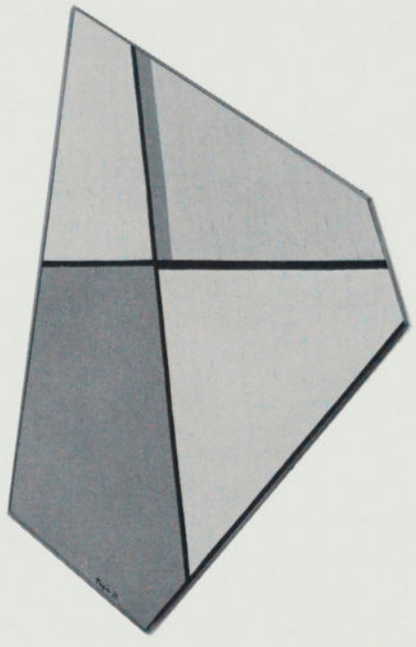
Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jauran et les premiers Plasticiens. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — [72] p. - Mention de l'œuvre p. [11]

Toupin, Gilles. — « Les Plasticiens : un hommage bien légitime ». — La Presse. — (30 avril 1977). — P. D-18

1955 Denéchaud, Jean. — « Les Plasticiens à l'Échourie : nouveaux sentiers de l'art abstrait ». — La Presse. — (12 févr. 1955). — P. 77

Avec Jauran, Louis Belzile et Fernand Toupin, Jean-Paul Jérôme fut l'un des signataires du *Manifeste des Plasticiens* en 1955. Sa production picturale d'alors, dont il ne subsiste maintenant que peu d'exemples, se caractérise d'emblée par l'abandon de la volumétrie, l'épurement de l'espace et l'agencement non focalisé de formes géométriques aux arêtes vives. Dans *L'Aube-Pastorale* (1954), Jérôme propose un idiome plastique concis et novateur. La dynamique traditionnelle du fond et de la forme y est rompue par l'étalement frontal de deux plans angulaires irréguliers scindés à la diagonale par un fond potentiel qui tend à s'insinuer en tant que forme. La matière picturale se raréfie et s'uniformise dans une couleur tonale réduite au bleu et à l'ocre. Dans cette économie de lignes brisées et de plans opaques où sont banalisés tous les points de la surface, on peut lire, en toute latéralité, la quintessence du dessein plasticien : la poursuite et la définition d'un espace pictural non figuratif, non hiérarchisé, synthétique et universel.

J.B.



FERNAND TOUPIN

Né à Montréal (Québec), le 12 novembre 1930.
Vit et travaille à Terrebonne (Québec).

(43) **Aire avec ocre**, 1955

Huile sur masonite
80,2 x 54,8 cm
A 77 22 P 1
Achat : 5 mai 1977
Source : M. Gilles Corbeil, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Fernand Toupin : rétrospective, Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 11 mai-16 juin 1986.

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Dix ans de propositions géométriques : le Québec 1955-1965, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC) [exposition itinérante au Québec : Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 15 sept.-15 oct. 1979; Galerie d'art de Matane, Matane, 1er-30 nov. 1979; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 1er-29 févr. 1980; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, 15 mars-15 avril 1980; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 15 juin-15 juill. 1980; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 15 sept.-15 oct. 1980; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1er-30 nov. 1980; Musée d'art contemporain, Montréal, 15 déc. 1980-15 janv. 1981; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1er-28 févr. 1981; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier, 15 mars-15 avril 1981; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 juin-15 juill. 1981; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines, 15 sept.-15 oct. 1981].

Jauran et les premiers Plasticiens, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 21 avril-22 mai 1977.

Fernand Toupin : rétrospective 1955-1971, Centre culturel canadien, Paris, France, mars-avril 1972.

Toupin et Belzile, L'Actuelle, Galerie d'art non-figuratif, Montréal (QC), 7-21 févr. 1956.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Carani, Marie. — L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959. — Sillery : Éditions du Septentrion, 1990. — Mention de l'œuvre p. 140, 144

1986 « Rétrospective de Fernand Toupin au Musée d'art ». — Joliette Journal. — (3 mai 1986). — P. 65

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Dix ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965. — Choix des œuvres, texte et documentation : France Gascon. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 39 p. — Œuvre reproduite p. [20]. — Mention de l'œuvre p. 7

1977 Lehmann, Henry. — « Form devoid of anecdotal meaning ». — The Montreal Star. — (May 7, 1977). — P. D-4

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jauran et les premiers Plasticiens. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — [72] p. — Mention de l'œuvre p. [11]

Toupin, Gilles — « Les Plasticiens : un hommage bien légitime ». — La Presse. —(30 avril 1977). — P. D-18

1956 Gladu, Paul. — « Même si ça vous choque... : peinture non-figurative et cadres non rectangulaires ». — Le Petit Journal. — (19 févr. 1956). — P. 60. — Œuvre reproduite

Lajoie, Noël. — « Peinture ou décoration ». — Le Devoir. — (11 févr. 1956). — P. 3

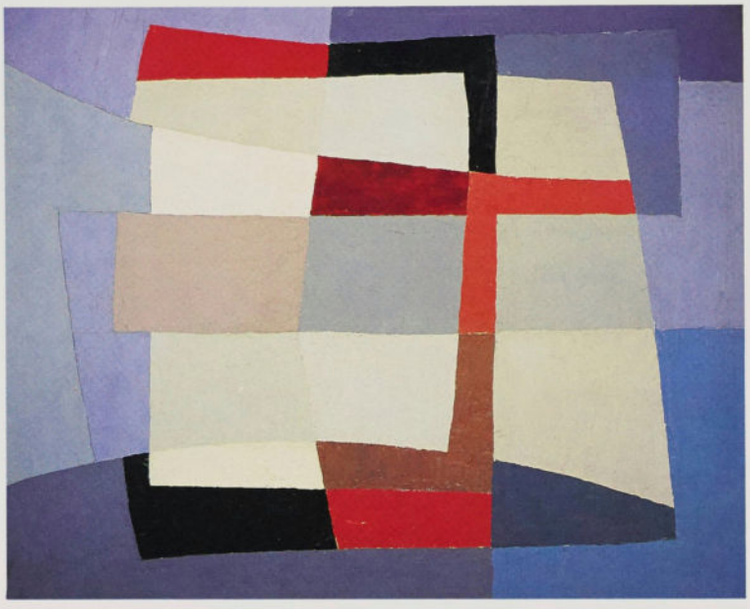
Repentigny, Rodolphe de. — « Toupin, Belzile et Bowles ». — La Presse. — (11 févr. 1956). — p. 74. — Œuvre reproduite

Cosignataire du *Manifeste des Plasticiens* en 1955, Fernand Toupin exprime certes des affinités mondrianesques. Ainsi l'œuvre *Aire avec ocre* (1955) questionne, de manière radicale, les rapports entre le support conventionnel de la peinture et ses composantes formelles. Dans la foulée du néo-plasticisme, Toupin assujettit la matière aux rigueurs de la ligne et du plan et, révoquant le format rectangulaire qui lui semble restrictif, il compose avec le polygone irrégulier. « En abandonnant le rectangle, qui est le cadre de référence de la physique "traditionnelle", Toupin cesse de décrire des événements. Il passe à la création d'objet[1].» Aucun accident ni débordement, aucune allusion à la perspective ou à la gravité ne persistent dans ce schéma réducteur qui vient abolir l'espace mimétique en lui substituant un plan structuré à même les obliques, les angles aigus et obtus et l'étalement d'une couleur uniforme et primaire. L'adéquation du plan et de la surface peinte ainsi que leur mutation en objet pictural ont nourri subséquemment les investigations des premiers Plasticiens dans leur quête d'un espace pictural révélateur « de formes parfaites dans un ordre parfait[2]».

J.B.

NOTES

1. Rodolphe de Repentigny, «Toupin, Belzile et Bowles», *La Presse*, 11 févr. 1956.
2. *Manifeste des Plasticiens*, 10 févr. 1955, [p. 32].



LOUIS BELZILE

Né à Rimouski (Québec), en 1929.
Vit et travaille à Trois-Pistoles (Québec).

(44) **Méditation sur le bleu**, 1958

Huile sur toile marouflée sur carton
63,4 x 76,1 cm
A 78 10 P 1
Achat : 2 mars 1978
Source : M^me^ Edith Martin, Trois-Pistoles (QC)

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Les Vingt Ans du Musée d'art contemporain : œuvres choisies de la collection, hall d'entrée de la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal (QC), 4 mars-21 avril 1985.

Dix ans de propositions géométriques : le Québec 1955-1965, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC) [exposition itinérante au Québec : Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 15 sept.-15 oct. 1979; Galerie d'art de Matane, Matane, 1^er^-30 nov. 1979; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 1^er^-29 févr. 1980; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, 15 mars-15 avril 1980; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 15 juin-15 juill. 1980; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 15 sept.-15 oct. 1980; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1^er^-30 nov. 1980; Musée d'art contemporain, Montréal, 15 déc. 1980-15 janv. 1981; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1^er^-28 févr. 1981; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier, 15 mars-15 avril 1981; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 juin-15 juill. 1981; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines, 15 sept.-15 oct. 1981].

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Jauran et les premiers Plasticiens, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 21 avril-22 mai 1977.

Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant, École des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 12-27 janv. 1959.

BIBLIOGRAPHIE

1981 Toupin, Gilles. — « L'envol de la peinture québécoise ». — La Presse. — (10 janv. 1981). — P. C-17. — Œuvre reproduite

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Dix ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965 - Choix des œuvres, texte et documentation : France Gascon. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 39 p. — Œuvre reproduite p. 19

1959 Ayre, Robert. — « Abstractions by the purest of the pure ». — The Montreal Star. — (Jan. 17, 1959). — P. 23

Belzile, Louis. — « Aventure esthétique, aventure humaine ». — Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant. — Montréal : École des beaux-arts de Montréal, 1959. — P. [8]

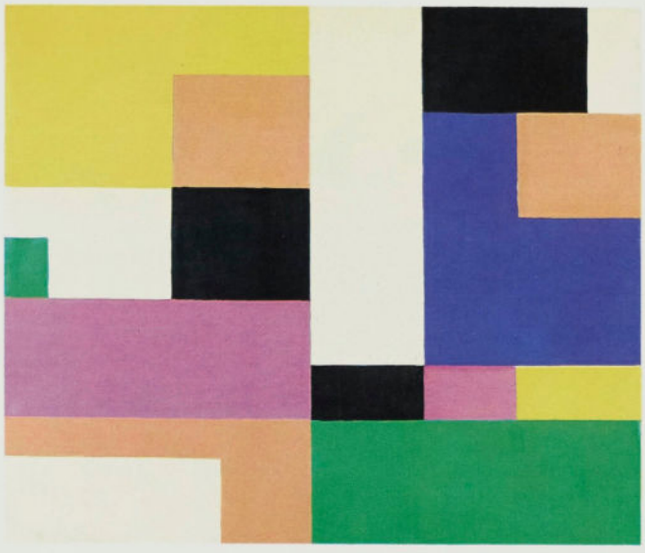
Repentigny, Rodolphe de. — « Une exposition rutilante ». — La Presse. — (17 janv. 1959). — P. 43

Pour Louis Belzile, qui signait le *Manifeste des Plasticiens* en 1955, la peinture s'avère davantage « un moyen d'expression que de communication[1] » où la beauté se définit dans « l'agencement intellectuel des formes et couleurs abstraites[2] ». Dans l'œuvre *Méditation sur le bleu*, datée de 1958, la structure procède des paramètres qui ont régi les tableaux antérieurs, mais elle insiste sur leur épurement progressif. Utilisant un système rigoureux de juxtaposition et d'imbrication de plans géométriques souples et colorés, Belzile maintient toutefois un attachement paradoxal à la matière et à la richesse des textures. Une prédilection pour la ligne courbe et le déploiement des formes à l'horizontale commande une lecture latérale de l'œuvre, plutôt que spatiale, et vient ancrer et préciser l'autonomie expressive des valeurs picturales. Dans ce tableau, le contraste obligé des bleus et des rouges se joue au sein de plans complémentaires blanchâtres et lumineux.

J.B.

NOTES

1. Louis Belzile, « Aventure esthétique, aventure humaine », dans le catalogue de l'exposition *Art Abstrait*, Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959, [p.8].
2. *Ibid.*



FERNAND LEDUC

Né à Montréal (Québec), le 4 juillet 1916.
Vit et travaille à Paris, France.

(45) **Imbrication**, 1955

Huile sur toile
60,8 x 72,4 cm
A 79 25 P 1
Achat : 13 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Dix ans de propositions géométriques : le Québec 1955-1965, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC) [exposition itinérante au Québec : Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 15 sept.-15 oct. 1979 ; Galerie d'art de Matane, Matane, 1er-30 nov. 1979 ; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 1er-29 févr. 1980 ; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, 15 mars-15 avril 1980 ; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 15 juin-15 juill. 1980 ; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 15 sept.-15 oct. 1980 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1er-30 nov. 1980 ; Musée d'art contemporain, Montréal, 15 déc. 1980-15 janv. 1981 ; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1er-28 févr. 1981 ; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier, 15 mars-15 avril 1981 ; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 juin-15 juill. 1981 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines, 15 sept.-15 oct. 1981].

Fernand Leduc, Lycée Pierre-Corneille, Montréal (QC), 19-24 avril 1955.

Cinq ans de peinture 1950-1955, Musée de Granby, Granby (QC), 1955.

BIBLIOGRAPHIE

1980 Duquette, Jean-Pierre. — Fernand Leduc. — LaSalle : Hurtubise HMH, 1980. — 156 p., [16] p. de planches. — Œuvre reproduite p. [87]. — Mention de l'œuvre p. 86

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Dix ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 39 p. — Œuvre reproduite p. 23. — Mention de l'œuvre p. 9

1955 Bréhal, Serge. — « Fernand Leduc expose au lycée Pierre Corneille ». — Réforme. — (20 avril 1955). — P. 6

« Fernand Leduc expose à Granby et explique l'évolution de son art ». — La Presse. — (4 oct. 1955). — P. 18

Ostiguy, Jean-René. — « Leduc et Goldberg ». — Le Devoir. — (19 avril 1955). — P. 7

Repentigny, Rodolphe de. — « Quelques œuvres magistrales de Leduc ». — La Presse. — (16 avril 1955). — P. 74

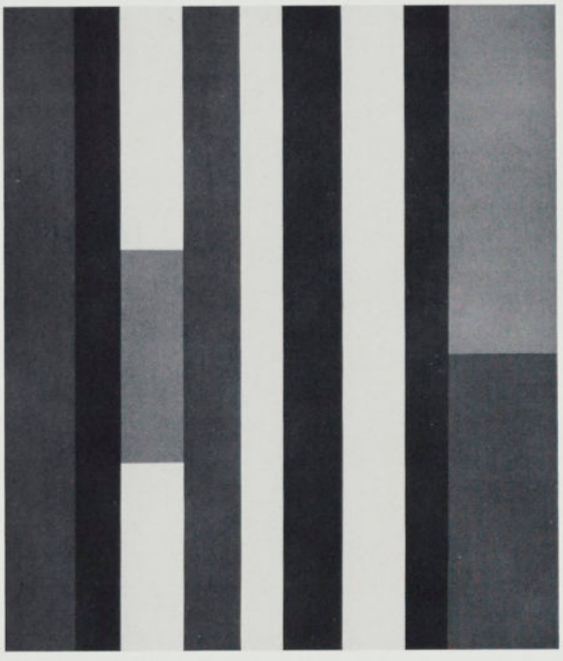
Repentigny, Rodolphe de. — « Une exposition de Fernand Leduc que Montréal doit voir ». — La Presse. — (14 oct. 1955). — P. 47

Signataire du manifeste surrationnel *Refus global* en 1948, Fernand Leduc est l'un des principaux protagonistes des débats critiques qui ont successivement mené, au cours des années 40 et 50, à l'affirmation d'un art vivant, automatiste, non figuratif et abstrait. « Ma première révolution en art a été marquée par le passage de l'académisme à l'automatisme (non figuration lyrique), l'évolution s'étendant des années 43 à 55. L'année 1955 marque un nouveau tournant, une révolution qui m'entraînera dans les voies de l'abstrait. Abstrait qualifié d'abord de construit, puis de géométrique, passant par les multiples étapes de l'intégration de tous les possibles essentiels du tableau...[1].» Le tableau intitulé *Imbrication*, réalisé en 1955, établit en effet le système orthogonal comme base de l'expression picturale plasticienne en suggérant, à travers l'asymétrie subtile des plans-couleurs, des rapports d'opposition et de complémentarité dynamiques. Tout comme dans les peintures antérieures où les masses de couleur appelées « pavés » s'imbriquaient fluidement dans les contours interstitiels, ainsi que dans la production subséquente davantage marquée tant par les tensions des contrastes, les jeux d'équilibre du positif et du négatif que par la notion de passage et d'« érosion », il importe pour Leduc de structurer la forme dans un espace strictement bidimensionnel, d'en bannir toute illusion naturaliste et de concéder au plan de couleurs la souveraineté absolue de la lumière.

J.B.

NOTES

1. Fernand Leduc, « Révolution-évolution : dix ans de microchromies », *Ateliers*, vol. 8, n° 3, avril/mai 1980, p.2.



GUIDO MOLINARI

Né à Montréal (Québec), le 12 octobre 1933.
Vit et travaille à Montréal.

46 **Rectangles rouges**, 1961

Huile sur toile
102 x 86,3 cm
A 83 40 P 1
Achat : 9 mai 1983
Source : M. Claude Gratton, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

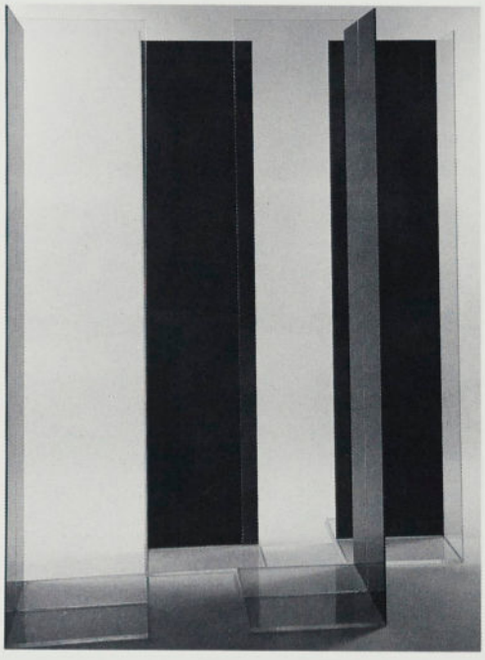
Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Les Vingt Ans du Musée d'art contemporain de Montréal : œuvres choisies de la collection, hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal (QC), 22 avril-15 mai 1985.

Guido Molinari, Galerie Nova et Vetera, Collège de Saint-Laurent, Saint-Laurent (QC), 18 oct.-8 nov. 1962.

BIBLIOGRAPHIE

1962 Jasmin, Claude. — « Nova et Vetera : une galerie d'art dans un collège ». — La Presse. — (3 nov. 1962)



GUIDO MOLINARI

Né à Montréal (Québec), le 12 octobre 1933.
Vit et travaille à Montréal.

(47) **Configuration nº 7**, 1967

Plexiglas
4 éléments : 183,5 x 40,6 x 40,6 cm (chacun)
A 67 35 S 4
Achat : 8 novembre 1967
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Sculptures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 août-15 sept. 1979.

Récentes acquisitions, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 juin-1er sept. 1968.

Concours artistiques du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 nov.-10 déc. 1967.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Rioux, Gilles. — « La collection permanente : un constat amiable ». — Vie des Arts. — Vol. XXIX, nº 117 (déc. 1984/ janv./févr. 1985). — P. 18-22. — Œuvre reproduite p. 20

1967 « Au musée d'art contemporain : la sculpture de Molinari domine l'exposition ». — Photo-Journal. — (15 au 22 nov. 1967). — P. 86

Ayre, Robert. — « Quebec's concours artistiques - humanity drops out ». — The Montreal Star. — (Nov. 18, 1967)

« Choix très sévère aux concours artistiques ». — La Presse. — (10 nov. 1967). — P. 25 — Œuvre reproduite

Lambe, Virginia. — « Pulsating color wins out ». — The Gazette. — (Nov. 11, 1967). — P. 52

Robillard, Yves. — « Les concours du dimanche ». — La Presse. — (25 nov. 1967). — P. 34

Dès le début des années 50, Guido Molinari prend activement part aux débats soulevant la question fondamentale de l'abstraction picturale et de son corollaire, l'espace non référentiel. Dans un article publié en 1955[1], à propos du différend de Fernand Leduc avec Paul-Emile Borduas, Molinari précise le sens de la filiation Cézanne-Mondrian-Pollock et pose les prémisses d'une exigeante réflexion sur la spécificité de l'espace pictural : « Le sort de la plastique, en effet, est lié à l'évolution de la structure de l'espace pictural. [...] Quel que soit le vocabulaire littéraire ou plasticien dans lequel une forme d'art voudra se définir, elle ne sera valable qu'en fonction de la structure spatiale qu'elle créera. Et c'est la solution apportée au problème de la couleur-lumière qui conditionnera cet espace.» Dans le tableau *Rectangles rouges* (1961), l'artiste a recours à un vocabulaire formel qui lui est particulier, celui de la juxtaposition de bandes verticales colorées, soumises au traitement « hard edge ». L'opposition dynamique du noir et du blanc (davantage explorée dans les œuvres antérieures) est confrontée à la densité chromatique d'un rouge et d'un bleu d'une grande luminosité. Complexifiée par les rectangles du titre, la structure picturale déjoue toute banalisation et crée un espace vibratoire fortement dynamisé laissant présager les potentialités multiples du système ultérieur de permutation des couleurs.

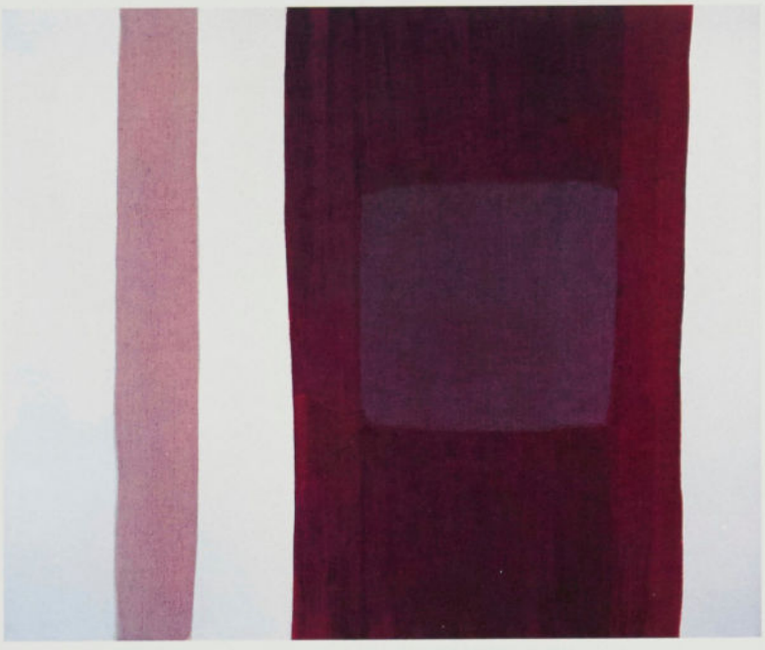
Pour Molinari, la notion de série s'avère essentielle à la formalisation de la fonction dynamique et expressive de la couleur. « Entre 1961 et 1963, j'ai entrepris, dans une série de tableaux, une recherche qui conservait l'utilisation de formes rectangulaires et de bandes concentriques dans un système à espace ouvert et fermé, recherche qui s'est poursuivie dans ma sculpture, entreprise depuis 1964[2].» La sculpture intitulée *Configuration nº 7*, réalisée en 1967 et constituée d'un système de quatre modules orthogonaux en plexiglas coloré, propose un espace topologique analogue à celui de sa peinture. La transparence du support dématérialise la couleur et la projette virtuellement dans l'espace. Le positionnement des huit panneaux verticaux, fixés à leur base sur une plaque carrée, crée une configuration spatiale où les plans de couleur s'assimilent aux bandes de couleur telles qu'elles sont perçues dans le plan pictural suivant le déroulement d'un espace-temps réactualisé.

J.B.

NOTES

1. « L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *L'Autorité*, 2 avril 1955. Reproduit dans «Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975», *Documents d'histoire de l'art canadien nº 2*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 15-17.

2. Guido Molinari, « Réflexions sur la notion d'objet et de série », *Peinture canadienne-française (débats)*, conférences J.-A. de Sève 11-12, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 77.



CLAUDE TOUSIGNANT

Né à Montréal (Québec), le 23 décembre 1932.
Vit et travaille à Montréal.

(48) **Le Gong chinois**, 1962

Huile sur toile
96 x 127 cm
A 71 131 P 1
Achat : 23 septembre 1971
Source : M^me^ Gisèle Lortie et M. Gérard Lortie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Situation de la peinture et de la critique d'art à Montréal en 1962, Musée d'art de Saint-Laurent, Saint-Laurent (QC), 9 sept.-8 nov. 1982.

Collection Gisèle et Gérard Lortie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 3 mars-16 avril 1972.

Claude Tousignant, Dorothy Cameron Gallery, Toronto (Ont.), 1963.

BIBLIOGRAPHIE

1972 Toupin, Gilles. — « Les automatistes entrent au musée ». — La Presse. — (18 mars 1972). — P. D-14

Bien que Claude Tousignant partage les préoccupations des premiers Plasticiens en ce qui a trait à « l'épurement incessant des éléments plastiques et de leur ordre », il n'en propose pas moins, dès 1956, une vision plus radicale des structures picturales en regard de la forme et de la couleur. Il réalise des tableaux de type « hard edge » élaborés à partir d'une grille horizontale ou verticale supprimant sans équivoque toute intention figurative ou paysagiste et toute suggestion d'un espace tridimensionnel. En 1961 et 1962, Tousignant adopte temporairement une facture plus déliée où l'insertion d'une masse plutôt carrée préfigure l'inscription ultérieure du cercle et des formes concentriques, et l'adoption subséquente du schéma circulaire. Ainsi, dans *Le Gong chinois* (1962), la répartition des zones colorées souscrit à deux principes à la fois antagonistes et complémentaires : la juxtaposition de bandes verticales et l'asymétrie de rapports réversibles fond-forme. Le contraste dynamique du blanc et du solide pourpre, la subtilité des variations chromatiques et le recours à la transparence et à la fluidité des contours confèrent à ce tableau lumineux un caractère « évidentiel » et la résonnance d'une œuvre charnière. En effet, au cours de 1962, Tousignant se rend à New York et y apprécie, entre autres, la peinture de Barnett Newman, ce qui lui permet de réévaluer sa production antérieure et ses intuitions premières. Dès 1963, Tousignant introduit résolument la forme circulaire qui deviendra l'argument des grandes séries *Transformateurs chromatiques* (1965), *Gongs* (1966) et *Accélérateurs chromatiques* (1967).

J.B.

JEAN-PAUL MOUSSEAU

Montréal (Québec), 1er janvier 1927 - 7 février 1991.

(49) **Tellu modulation contraire**, 1963

Pastel à l'huile sur papier
56 x 76,5 cm
A 71 121 PA 1
Achat : 23 septembre 1971
Source : Mme Gisèle Lortie et M. Gérard Lortie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Collection Gisèle et Gérard Lortie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 3 mars-16 avril 1972.

BIBLIOGRAPHIE

1972 « Vernissage de la collection Lortie au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (3 mars 1972). — P. B-7

Jean-Paul Mousseau fut l'un des principaux acteurs de la « révolution automatiste ». Tout au long de sa carrière artistique, il en a conservé le désir d'authenticité, la volonté de liberté et le goût d'innover. Définissant l'artiste comme un chercheur visuel, il élabore un vocabulaire plastique qui particularise sa production dessinée, peinte et sculpturale, mais aussi ses travaux scénographiques, muraux et appliqués. Délaissant l'expressionnisme gestuel typique de son œuvre antérieure, il structure davantage, au cours des années 50, les éléments de la composition et investit bientôt la surface picturale d'un réseau de bandes colorées, obliques et texturées. Dans *Tellu modulation contraire*, l'un des dessins au pastel exécutés en 1962 et 1963, Mousseau dynamise l'espace pictural par un balayage diagonal de faisceaux lumineux modulés. L'inscription légèrement décentrée d'une masse circulaire rouge orangé départage les couleurs du prisme en zones réservées aux tonalités chaudes et froides. L'effet focalisant du cercle coloré est annulé par les jeux de transparence et d'opacité de la matière qui entraînent ainsi l'adéquation immédiate du support et de la surface. Durant les années 60, Mousseau réalisera plusieurs tableaux et aménagements où la lumière et la matière conjuguent leurs propriétés communes et contraires, notamment au sein d'œuvres procédant du schéma circulaire.

J.B.

MARCEL BARBEAU

Né à Montréal (Québec), le 18 février 1925.
Vit et travaille à Montréal.

(50) **Rétine virevoltante**, 1966

Acrylique sur toile
203,5 x 203,5cm
A 67 4 P 1
Achat : 24 février 1967
Source : Galerie du Siècle, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), juin-sept. 1974.

Marcel Barbeau, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 10 janv.-2 févr. 1969 [itinéraire : Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 20 mars-20 avril 1969; Scarborough College, Toronto (Ont.), mai-juin 1969].

Marcel Barbeau, Galerie du Siècle, Montréal (QC), 6 févr.-mars 1967.

Recent Works of Marcel Barbeau, East Hampton Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1966.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Gagnon, Carolle; Gauthier, Ninon. — Marcel Barbeau : le regard en fugue. — Montréal : Centre d'étude et de communication sur l'art (CECA), 1990. — 244 p. — Œuvre reproduite p. 148. — Mentions de l'œuvre p. 116, 139, 142, 148

Gagnon, Carolle; Gauthier, Ninon. — Marcel Barbeau : fugato. — Traduction Liliane Busby. — Montréal : Centre d'étude et de communication sur l'art (CECA), 1990. — 244 p. — Œuvre reproduite p. 148. — Mentions de l'œuvre p. 116, 139, 142, 148

1974 Ministère des Affaires culturelles du Québec. — Les arts du Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1974. — Feuillet éducatif. — Œuvre reproduite

1973 Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Montréal : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 118, 465

1969 Ballantyne, Michael. — « Barbeau, Molinari, exhibitions - more here than meets the eye ». — The Montreal Star. — (Mar. 29, 1969). — P. Entertainments-9

Kritzwizer, Kay. — « Marcel Barbeau : a portrait of the painter as a thinker ». — The Globe and Mail. — (June 4, 1969). — P. 13

Lord, Barry. — « Marcel Barbeau retrospective ». — Artscanada. — Vol. XXVI, n° 4 (Aug. 1969). — P. 38

Thériault, Normand. — « Avec Barbeau les périodes ne se comptent plus ». — La Presse. — (22 mars 1969). — P. 32

The Winnipeg Art Gallery. — Barbeau. — Bernard Teyssèdre. — Winnipeg : WAG, 1969. — 20 p. — Œuvre reproduite en page couverture

1968 Hénault, Gilles. — « L'art contemporain a son musée ». — Culture vivante. — N° 10 (août 1968). — P. 14-19. — Œuvre reproduite

1967 Ayre, Robert. — « Exhibit of paintings by Marcel Barbeau ». — The Montreal Star. — (Feb. 13, 1967). — P. 26

Dumas, Paul. — « La peinture contemporaine au Canada = Contemporary painting in Canada ». — Cimaise. — N^{os} 80/81 (avril/mai/juin/juill. 1967). — P. 57-71. — Œuvre reproduite p. 61

Fulford, Robert. — « An artist's assault on the human brain ». — Toronto Daily Star. — (Mar. 3, 1967)

Lamy, Laurent. — « Barbeau, à la galerie du siècle ». — Le Devoir. — (11 févr. 1967). — P. 17

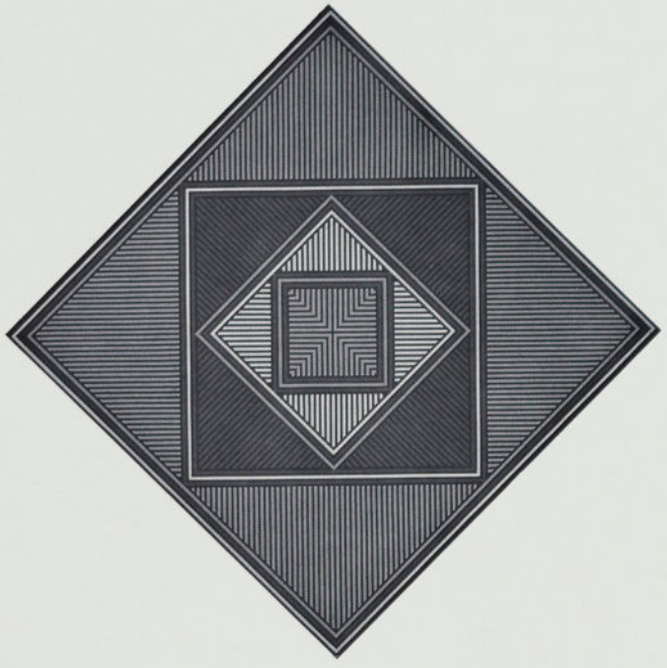
Robillard, Yves. — « Marcel Barbeau et l'hallucination optique ». — La Presse. — (11 févr. 1967). — P. 12. — Œuvre reproduite

Signataire du manifeste *Refus global* en 1948, Marcel Barbeau a élaboré depuis une œuvre picturale considérable marquée par l'intuition et l'expérimentation. « De l'automatisme au plasticisme, ses métamorphoses ne portent que sur les moyens d'expressions. (...) Le surréel n'a rien perdu de son urgence à l'ère des cerveaux électroniques[1]. » Ainsi que le suggère avec acuité le titre de ce tableau exécuté en 1966, *Rétine virevoltante*, l'artiste y approfondit des recherches perceptuelles entreprises notamment à Paris en 1962-1964, lors d'un séjour où il s'intéresse à Vasarely, Yvaral et au GRAV (Groupe de recherches en art visuel). L'année suivante, à New York, Barbeau confirmera d'ailleurs son intérêt pour les travaux optiques et cinétiques. La mécanique de l'œuvre repose à la fois sur la dynamisation latérale de tous les points de la surface par le contraste des complémentaires, le rouge et le vert, activé par le blanc intercalaire, et sur les sensations spatiales de concavité et de convexité déclenchées par une matrice curvilinéaire sinueuse. Le tracé simultanément concentrique et multidirectionnel des ondes lumineuses brouille, l'espace d'un instant, l'équilibre des perceptions en créant un champ magnétique coloré aux effets de moiré.

J. B.

NOTE

1. Bernard Teyssèdre, « Introduction », dans *Barbeau : Rétrospective*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1969, p. 7.



JEAN GOGUEN

Montréal (Québec), 15 mars 1928 - 13 juillet 1989.

(51) **Lyrisme rose**, 1966

Acrylique sur toile
112 x 112 cm
A 66 60 P 1
Achat : le 6 septembre 1966
Source : Concours artistiques du Québec 1966, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Dix ans de propositions géométriques : le Québec 1955-1965, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC) [exposition itinérante au Québec : Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 15 sept.-15 oct. 1979; Galerie d'art de Matane, Matane, 1er-30 nov. 1979; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 1er-29 févr. 1980; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, 15 mars-15 avril 1980; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 15 juin-15 juill. 1980; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 15 sept.-15 oct. 1980; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1er-30 nov. 1980; Musée d'art contemporain, Montréal, 15 déc. 1980-15 janv. 1981; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1er-28 févr. 1981; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier, 15 mars-15 avril 1981; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 juin-15 juill. 1981; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines, 15 sept.-15 oct. 1981].

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec à Terre des Hommes, Montréal (QC), 20 juin-2 sept. 1974.

Seven Montreal Artists, Hayden Gallery, Cambridge, Mass., États-Unis, 24 janv.-18 févr. 1968; Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., États-Unis, 10 avr.-5 mai 1968.

Acquisitions 1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-19 mars 1967.

Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 15 mai-20 août 1967.

Concours artistiques du Québec 1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9-25 sept. 1966.

BIBLIOGRAPHIE

1981 Nemiroff, Diana. — « Les Plasticiens and the painters 11 : roots of Canadian modernism ». — Vanguard. — Vol. 10, nº 7 (Sept. 1981). — P. 20-25

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Dix ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965. — Choix des œuvres, texte et documentation : France Gascon. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 39 p. — Œuvre reproduite p. 35

1978 Robert, Guy. — La peinture au Québec depuis ses origines. — Sainte-Adèle : Iconia, 1978. — 221 p. — Œuvre reproduite p. 134

1973 Robert Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Montréal : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 126

1968 Massachusetts Institute of Technology. — Seven Montreal artists. — Cambridge : M.I.T., 1968. — (M.I.T. Visual Arts Series; vol. 1, nº 1). — [16] p. — [7] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [4]. — Mention de l'œuvre p. [8]

Robillard, Yves. — « Jean Goguen et le "contenant coloré" ». — La Presse. — (30 mars 1968)

1967 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Panorama de la peinture au Québec, 1940 - 1966. — Montréal : MAC, 1967. — 120 p. — Œuvre reproduite p. [99]

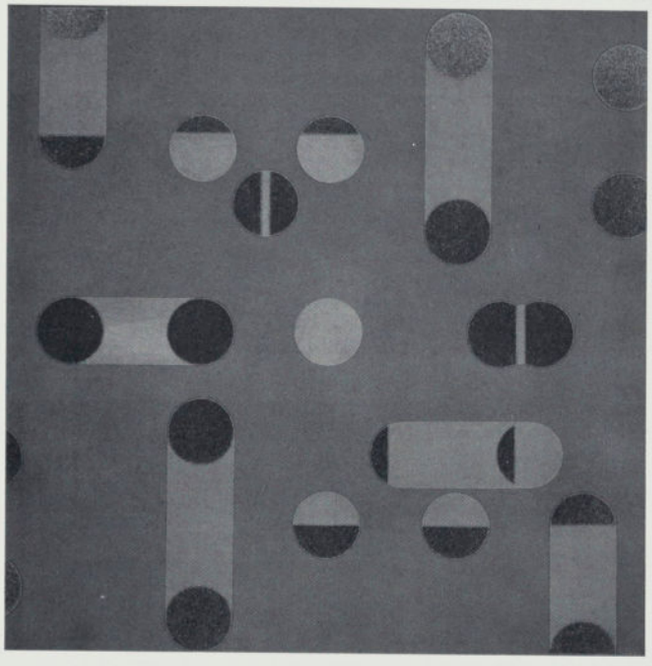
1966 Robillard, Yves. — « Au contemporain, les élus des concours artistiques du Québec ». — La Presse. — (17 sept. 1966)

En 1959, à l'occasion de l'exposition *Art abstrait*, Jean Goguen propose cette définition de l'art abstrait : « Forme organisée qui possède sa propre vie, qui n'a aucune référence de la nature et qui est l'essence même de la pulsation dynamique[1]. » Partageant manifestement les préoccupations esthétiques des premiers Plasticiens, Goguen se réclamera plutôt de la seconde vague des Plasticiens, un regroupement informel réunissant ponctuellement au sein d'expositions collectives les Tousignant, Molinari, Juneau... Dans le tableau *Lyrisme rose* (1966), l'artiste a recours à cette configuration losangée qui lui est particulière et qui lui permet, outre d'éluder les rapports fond-forme et le support traditionnels, de dynamiser tous les points de la surface picturale par le déploiement linéaire et multidirectionnel de la couleur. Il se dégage de la structure de l'œuvre, et de sa mécanique complexe, un flux d'énergie simultanément centrifuge et centripète généré à même le jeu croissant, ou décroissant, de l'inscription réversible du carré et du losange. Quadruplant à l'exponentielle les zones colorées, *Lyrisme rose* expose les pulsations rythmiques, énergétiques et expressives de la couleur.

J.B.

NOTE

1. Jean Goguen, « Auto-projection », dans le catalogue de l'exposition *Art abstrait*, Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959, [p. 10].



DENIS JUNEAU

Né à Verdun (Québec), le 30 septembre 1925.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(52) **Les Queues vertes**, 1969

Acrylique sur toile
112 x 112 cm
A 72 22 P 1
Achat : 29 mai 1972
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Œuvres de la collection permanente du Musée d'art contemporain, Place des Arts, Montréal (QC), 19 janv.-28 févr. 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Ostiguy, Jean-René. — « L'histoire de l'art québécois, depuis 1940, selon Jean-René Ostiguy : en quatre temps et quatre œuvres de la collection du Musée ». — Histoire en quatre temps. — Conception et réalisation de l'exposition et du catalogue : France Gascon. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1987. — P. 36-41. — Œuvre reproduite p. 41. — Mention de l'œuvre p. 37

1986 Gauthier, Ninon. — « Collectionneurs, attention aux faussaires! [...] ». — Finance. — (10 févr. 1986). — P. 24

Ostiguy, Jean-René. — « La qualité psychique dans la peinture de Denis Juneau ». — The Journal of Canadian Art History = Annales d'histoire de l'art canadien. — Vol. IX, nº 1 (1986). — P. 46-65

À propos de la pluridisciplinarité de Denis Juneau, Rodolphe de Repentigny écrivait en 1958 qu'il était inexact de prétendre « qu'il est un peintre, un sculpteur ou un designer alors qu'il est un *plasticien* dans le sens large du terme, c'est-à-dire un artiste qui impose à la matière étendue, forme, intensité et rythme[1] ». Juneau séjourne deux ans en Italie, de 1954 à 1956, à Novare où il étudie l'esthétique industrielle au *Centro di Studi Arte Industria*. Il conçoit un langage plastique, géométrique et abstrait, basé sur l'économie et la réduction des formes et leur dynamisme interne et relationnel. De ses tableaux d'alors se dégagent paradoxalement la prépondérance d'une composition rigoureuse et l'apparente fluidité d'une libre improvisation. Le carré, le rectangle et principalement le cercle — le disque et son fractionnement — constituent le répertoire formel dont il affirme sans équivoque les contours nets dans le plan pictural. Ainsi retrouve-t-on dans *Les Queues vertes*, une œuvre datant de 1969, outre la part capitale de couleurs complémentaires, une dynamisation absolue de la surface dans le positionnement quasi aléatoire des disques rouges, tandis que leurs fractionnements cellulaires et leurs trajectoires réelles et virtuelles s'impriment dans l'imaginaire rétinien. L'humour du titre se prolonge jusque dans la moulure assortie du cadre qui vient circonscrire et prolonger les mouvements énergétiques d'un espace pictural universel.

J.B.

NOTE

1. « Emond et Juneau, deux mondes », *La Presse*, 5 avril 1958. Cité dans Hélène Lamarche-Ouellet, « Denis Juneau et l'activité des formes », *Vie des Arts*, vol. XXI, nº 84 (automne 1976), p. 23.

De la sculpture au Québec, les années d'affirmation

Au Québec comme ailleurs, l'histoire de la sculpture est indissociable des ressources des sculpteurs, parfois mises à leur disposition, mais plus souvent acquises à force de revendications. S'il en est ainsi de toute forme d'art, la sculpture, du fait de son rapport étroit avec l'espace environnant (son « matériau premier », qui est aussi espace social), pose cette question des conditions de réalisation de l'œuvre avec une insistance toute particulière.

La sculpture québécoise de la première moitié des années 60 fut marquée par la consolidation des acquis (formels ou autres) réalisés depuis la fin des années 40 notamment par Louis Archambault, Charles Daudelin et Robert Roussil, noms auxquels s'ajoutera, durant les années 50, celui d'Armand Vaillancourt. L'abstraction des formes, une exploitation accrue des qualités expressives du matériau et, dans une certaine mesure, un rapport nouveau avec l'espace, qui par le biais des vides entre les formes devient souvent partie intégrante de l'œuvre, sont les principales données formelles à partir desquelles, au début des années 60, s'élabore le travail d'une nouvelle génération de sculpteurs.

À cette époque, ces acquis, bien que déterminants, demeurent fragiles. La position dominante alors occupée par la peinture sur la scène des arts visuels, de même que les difficultés inhérentes à la pratique et à la diffusion de la sculpture, semblent marquer cette dernière du sceau d'une marginalité quasi héroïque. Le terme de « pionniers », dont furent souvent qualifiés les quatre artistes mentionnés précédemment, est à cet égard révélateur. Au-delà du caractère novateur de leurs démarches respectives, ce terme sous-entend également un contexte de travail difficile, marqué par une certaine

résistance du milieu. De fait, plusieurs luttes durent être menées durant les années 40 et 50, entre autres par Roussil et Vaillancourt dont les œuvres et les idéaux politiques suscitèrent très tôt la controverse[1].

Ces deux artistes sont à l'origine, en 1953, de la création d'un lieu à usages multiples auquel ils donnèrent le nom de Place des Arts. Situé dans un vieil édifice de la rue Bleury, non loin du complexe culturel portant aujourd'hui le même nom, cet espace servait à la fois d'atelier de travail, de salle d'exposition et de lieu de rencontre; on y parlait non seulement de sculpture mais aussi de peinture, de poésie, de musique, de sociologie... Ouvert ainsi à plus d'une discipline , il permettait le libre regroupement d'artistes souhaitant travailler et échanger dans un cadre non institutionnel, davantage qu'il ne tenait de l'association en bonne et due forme.

La fondation de l'Association des sculpteurs du Québec, en 1961 — l'année même de la création du ministère des Affaires culturelles par le gouvernement québécois —, vient confirmer la volonté des sculpteurs d'organiser le champ de leur pratique de façon à se donner une visibilité accrue (notamment grâce à l'organisation régulière d'expositions) ainsi que la possibilité de faire valoir leurs droits par le biais de revendications communes. Le sculpteur Yves Trudeau, un des membres fondateurs de l'Association, résumait ainsi, en 1967, le contexte entourant le création de l'A.S.Q. :

> « La fondation de l'Association répondait à une nécessité. Devant le négativisme de notre milieu, les sculpteurs, dans leur isolement, sentaient confusément le besoin de se reconnaître, de se rencontrer, de dialoguer avec des artistes de la même discipline qu'eux. Ils se serraient les coudes. Le sculpteur a des problèmes bien à lui, et qui ne sont pas ceux des peintres. Ainsi, en s'unissant, pouvaient-ils chercher ensemble des solutions aux problèmes de métier, certes, mais aussi et surtout aux problèmes sociaux. La sculpture se devait d'être acceptée par le public et les dirigeants; elle se devait de s'affirmer[2].»

Regroupant des sculpteurs de diverses tendances, les expositions de l'Association, qu'accompagnent de petits catalogues qui comptent parmi les premières publications consacrées à la sculpture québécoise contemporaine, veulent avant tout établir un dialogue, non seulement entre sculpteurs du Québec, mais aussi avec ceux de l'extérieur[3]. De plus, ces activités de diffusion permettent aux artistes de présenter leurs œuvres dans des lieux d'exposition non traditionnels, favorisant ainsi les contacts avec un public élargi[4].

L'ouverture de l'Association à une pluralité de tendances fait écho à la diversité des formes et matériaux empruntés par la sculpture durant les années 60. Cette décennie, en particulier durant sa

seconde moitié, s'avère en effet une période riche en expérimentations de toutes sortes grâce auxquelles la sculpture renouvelle considérablement ses moyens. Ainsi au travail du bois et de la pierre s'ajoutent de nouveaux modes d'exploitation du métal, un intérêt pour le mouvement réel (sculpture cinétique) et le recours aux plastiques, ces deux derniers domaines illustrant, parmi d'autres, l'intérêt porté par les sculpteurs tant aux matériaux et procédés issus des découvertes technologiques que, de façon plus générale, au mode de vie contemporain.

D'autre part, la mise sur pied d'ateliers de travail permet aux sculpteurs de développer de nouvelles approches. En 1967, André Fournelle et Marc Boisvert créent une fonderie expérimentale qui, à la suite du travail déjà mené en ce sens par Armand Vaillancourt, vise à donner aux sculpteurs intéressés la possibilité de couler eux-mêmes leurs œuvres de façon qu'ils n'aient plus à confier la reproduction de leurs maquettes à des mouleurs et fondeurs professionnels. Fournelle présente en ces termes les objectifs de la fonderie :

> «[...] on est habitué à considérer la fonte comme un moyen de reproduction — un artiste fait une œuvre en plâtre. On en fait une copie en bronze, le plus fidèlement possible —. Or, je considère qu'on peut aussi s'en servir comme moyen de création. Je suis pour qu'on élimine la maquette traditionnelle à reproduire et qu'on travaille directement avec les moyens de la fonderie pour créer une pièce[5].»

La création du Musée d'art contemporain, en juin 1964, constitue un ajout important au réseau de diffusion de la sculpture. Entre 1964 et 1970, plusieurs expositions du Musée regroupent, de façon exclusive ou non, les travaux de sculpteurs du Québec et de l'étranger[6]. Dès l'été 1965, le Musée, alors logé au Château Dufresne, présente un aperçu de la sculpture réalisée à Montréal depuis les années 40 dans le cadre d'une exposition aux visées plus larges intitulée *Artistes de Montréal*[7]. La tenue, au même moment et dans les jardins du Musée, du *Symposium du Québec 1965* permet à la sculpture de se réaliser à une échelle autre. Ce symposium international, organisé par le Musée, fait suite à celui présenté durant l'été 1964 sur le mont Royal et auquel participaient 12 sculpteurs dont les Canadiens Irvin Burman, Robert Roussil et Armand Vaillancourt. Contrairement au symposium de 1964, où le travail de la pierre était privilégié, celui de 1965 a pour thème le métal découpé et soudé. Toutes les œuvres produites dans le cadre de l'événement sont intégrées à la collection du Musée d'art contemporain, qui fait ainsi l'acquisition de ses premières sculptures de grand format[8].

Les années 60 furent marquées par la création de plusieurs sculptures à caractère monumental, réalisées à la mesure des moyens dont disposaient les sculpteurs et grâce, entre autres, à la tenue d'événements tels que les symposiums[9] ou l'Exposition universelle de 1967[10]. Le sort qui leur fut réservé,

une fois ces divers événements terminés, indique bien les difficultés rencontrées par la sculpture dans sa volonté d'occuper l'espace public :

> « La liste des outrages aux droits moraux des sculpteurs, actes de négligence, actes de vandalisme, est longue et douloureuse. Elle n'est pas exclusive au Québec, loin de là. Si les œuvres d'art anciennes n'échappent pas à la violence, les sculptures publiques d'avant-garde sont ses cibles principales. Ces actes ne se limitent pas à la tenue de symposiums, mais ils y sont fréquemment associés[11]. »

Cette volonté d'insertion dans la société s'accompagne également de tentatives visant à intégrer la sculpture à d'autres formes d'art, dont la principale demeure bien sûr l'architecture. Les années 60 voient en effet se développer une collaboration entre sculpteurs, ingénieurs et architectes, de même qu'apparaissent, à un autre niveau, divers projets de synthèse des arts. Le groupe Fusion des Arts, fondé au milieu des années 60 et auquel collaborèrent notamment Yves Robillard et Henry Saxe, ainsi que les groupes du Nouvel Âge, dont Serge Lemoyne fut, dès 1964, un des principaux animateurs, s'appliquent à rapprocher art et société par le biais d'événements axés sur la participation et susceptibles de regrouper des artistes de plusieurs disciplines[12]. Marqués par une volonté de mise en question de certaines normes et valeurs de l'institution artistique, et par ailleurs indissociables des questionnements que vit alors la société québécoise, ces événements rejoignent le champ de la sculpture et l'élargissent par le biais d'une appropriation globale (à la fois esthétique et socio-politique) de l'espace environnant. À leur façon, ils soulignent le caractère forcément événementiel — et donc l'impact bien particulier — de toute pratique s'exerçant dans l'espace « réel ».

Pierre Landry

NOTES

1. Rappelons, entre autres exemples, le cas de *La Famille* de Roussil, une sculpture en bois réalisée en 1949 et exposée par l'artiste à proximité du Musée des beaux-arts de Montréal. Jugée inconvenante (les personnages représentés y sont nus, la femme étant agenouillée devant l'homme), elle fut rapidement retirée par les forces de l'ordre.

2. Tiré de l'introduction au catalogue de l'exposition *Confrontation 67*, présentée à la Place des Arts par l'Association des sculpteurs du Québec. Pour une analyse des activités de l'A.S.Q. durant les années 60 et au-delà, voir l'article de Francine Couture, « L'Association des sculpteurs du Québec - 1961-1980 », *Protée*, vol. 9, n° 1, (« Symposium de sculpture de Chicoutimi - Actes du colloque »), printemps 1981, p. 60-65.

3. Ainsi les expositions *Confrontation 65* et *Confrontation 66* regroupaient, dans le premier cas, des artistes français et québécois et, dans l'autre, des sculpteurs du Québec et de l'Ontario.

4. Notamment au Jardin botanique de Montréal (1964 et 1965), à la Place Ville-Marie (1966) et sur les terrains de la (seconde) Place des Arts (1967).

5. « André Fournelle et la fonte comme moyen de création », entrevue de l'artiste par Yves Robillard, *La Presse*, 13 avril 1968.

6. Mentionnons, entre autres, l'exposition *Lardera* (août-sept. 1965), la *Rétrospective Robert Roussil* (nov. 1965-janv. 1966) et les expositions collectives *Sculpteurs du Québec* (juill.-sept. 1968) et *Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970* (juin-sept. 1970) – ces deux dernières expositions ayant été organisées en collaboration avec l'Association des sculpteurs du Québec – en plus des *Symposiums du Québec* de 1965 et 1966, dont l'organisation fut assumée par le Musée d'art contemporain.

7. « L'exposition *Artistes de Montréal*, qui aurait pu s'intituler « École de Montréal », présente une sélection de trente-quatre peintres, sept sculpteurs, huit graveurs et quatre muralistes, et veut illustrer l'évolution des arts plastiques à Montréal depuis 1940, c'est-à-dire depuis les deux grandes poussées de Pellan et de Borduas. » (Guy Robert, *Artistes de Montréal*, dans le catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain du 12 juillet au 22 août 1965.) Les sept sculpteurs retenus (Louis Archambault, Ivanhoë Fortier, Anne Kahane, Robert Roussil, François Soucy, Yves Trudeau et Armand Vaillancourt) y sont pour la plupart représentés par des œuvres de petit ou de moyen format.

8. Neuf œuvres d'autant d'artistes (Leonardo Delfino, Philippe Hiquily, Berto Lardera, Gerard Mannoni, Claude Santa, Jeanne Spiteris et, du Québec, Ivanhoë Fortier, Gord Smith et Yves Trudeau) furent ainsi

acquises. Une dixième œuvre, réalisée en collaboration par Fortier, Trudeau et Paul Borduas, intégra également la collection du Musée.

9. Plusieurs symposiums régionaux ou internationaux eurent lieu au Québec durant les années 60. Voir, à ce sujet, l'article de François-Xavier Cloutier, « Les symposiums et leur avenir », *Protée*, vol. 9, n° 1 (« Symposium de sculpture de Chicoutimi - Actes du colloque »), printemps 1981, p. 67-74, ainsi que le catalogue de l'exposition *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1977, p. 28-29.

10. Mentionnons, entre autres événements présentés dans le cadre de l'Exposition universelle de 1967, l'exposition *Sculpture canadienne*, qui regroupait des œuvres commanditées par la corporation de l'Expo 67 et par le gouvernement canadien pour le site de l'Expo. Y figuraient, entre autres artistes du Québec, Louis Archambault, Ulysse Comtois, Charles Daudelin, Anne Kahane, Gord Smith, Yves Trudeau et Armand Vaillancourt.

11. Conseil de la sculpture du Québec, *Code d'éthique des sculpteurs* (suivi du *Guide pratique des relations entre sculpteurs et consommateurs*), 1990, p. 53.

12. Pour une analyse détaillée des activités de ces divers groupes, voir l'article de Marcel Saint-Pierre, « A Quebec Art Scenic Tour And His "contradictions itinéraires" », *Quebec Underground 1962-1972*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, (tome 2), p. 448-471.

LOUIS ARCHAMBAULT

Né à Montréal (Québec), le 4 avril 1915.
Vit et travaille à Saint-Lambert (Québec).

(53) **Le Grand Prêtre**, 1958-1965

Bronze, 2/6
65,4 x 15,9 x 13,3 cm
A 78 132 S 1
Achat : 8 décembre 1978
Source : l'artiste

EXPOSITION

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 15 sept.-15 oct. 1977; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 11 nov.-27 déc. 1977; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-28 févr. 1978; École polyvalente d'Amqui, Amqui, 15 mars-15 avril 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 15 juin-15 juill. 1978; Mouvement socio-culturel de La Tuque, La Tuque, 4-22 sept. 1978; Galerie de la tour des Arts, Université Laval, Québec, 5-19 oct. 1978; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn, 31 oct.-12 nov. 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 déc. 1978-8 janv. 1979; Galerie l'Imagier, Aylmer, 19 janv.-15 févr. 1979; Société d'histoire des Cantons de l'Est, Sherbrooke, 8-26 mars 1979; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 15 avril-15 mai 1979; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 1er juin-28 août 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1er-30 sept. 1979; Musée François-Pilote, La Pocatière, 15 oct.-15 nov. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 1er-31 déc. 1979].

BIBLIOGRAPHIE

1981 Épivent, Jean-Luc. — « Louis Archambault : les trésors de l'intuition ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 102 (printemps 1981). — P. 31-34

1980 Centre culturel canadien. — Louis Archambault, sculpteur. — Paris : le Centre, 1980. — 12 p. — Texte de Michael Gibson. — Œuvre reproduite p. 3

1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — 30 p. — Textes de Fernande Saint-Martin et d'Anne-Marie Blouin. — Œuvre reproduite p. 11. — Mention de l'œuvre p. 4

1972 Toupin, Gilles. — « Blanches sculptures de la cité ». — La Presse. — (30 sept. 1972). — P. C-15

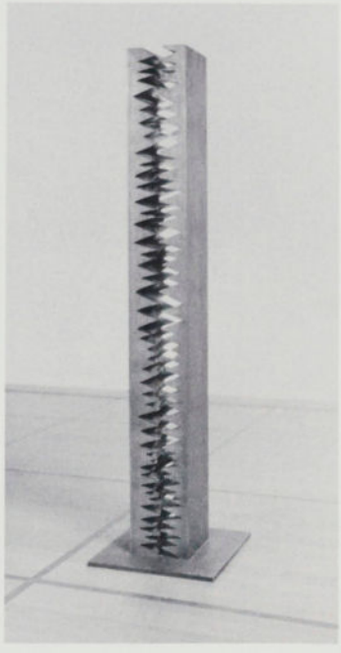
1966 Galerie nationale du Canada. — Archambault, Fournelle, Trudeau. — Ottawa : la Galerie, 1966. — [4] p. — Œuvre reproduite

Laing Galleries. — Archambault, sculpture. — Toronto : les Galeries, 1966. —[8] p. — Œuvre reproduite p. [4]

Figure majeure de l'histoire de la sculpture québécoise, Louis Archambault a joué un rôle déterminant dans l'évolution de cette discipline, et ce tant par son œuvre qu'à travers son enseignement. Signataire, en 1948, du manifeste *Prisme d'yeux*, il s'engage vers la même époque dans une démarche dont l'originalité, tout au long des années 50, tient à l'usage d'un vocabulaire semi-abstrait où formes humaines et animales, réalisées en céramique, en fer ou en bronze, occupent une place prépondérante.

Le Grand Prêtre reprend certaines des caractéristiques de cette première période, auxquelles s'ajoutent ici un hiératisme marqué. À la différence de plusieurs œuvres de la première moitié des années 50, où domine surtout la ligne courbe, cette pièce met l'accent sur le statisme de la forme. Le traitement des surfaces ainsi que l'inscription sur elles d'un motif évoquant quelque objet de rituel ajoutent également à l'aspect solennel de l'œuvre. Par sa frontalité, et en dépit de ses dimensions relativement petites, *Le Grand Prêtre* présente en outre un caractère de monumentalité non sans rapport avec les réalisations d'Archambault dans le domaine des œuvres intégrées à l'architecture.

P. L.



CHARLES DAUDELIN

Né à Granby (Québec), le 1er octobre 1920.
Vit et travaille à Kirkland (Québec).

(54) **La Colonne**, 1973-1978

Bronze
236,2 x 29,2 x 30,5 cm
A 79 32 S 1
Achat : 20 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

L'Art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas, Musée du Québec, Québec (QC), 18 mars-14 août 1988.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sculptor's Society of Canada, Mac Donald Gallery, Queen's Park, Toronto (Ont.), 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Bélisle, Josée. — « Charles Daudelin, 1985». — L'art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas. — Conservateur invité : Gilles Daigneault. — Québec : Musée du Québec, 1988. — P. 76-81. — Œuvre reproduite p. 80

1985 Dussault, Micheline. — « Enfin! L'art de notre temps ». — Continuum. — (1er avril 1985). — P. 14

Sabbath, Lawrence. — « Musée d'art contemporain puts works on view from its permanent collection : Museum exhibit gathers 20 years of history ». — The Gazette. — (Feb. 2, 1985). — P. B-10

1974 Roussan, Jacques de. — « Rétrospective Charles Daudelin : de la peinture à la sculpture monumentale ». — La Presse. — (30 mars 1974). — P. Perspective 8-11. — Œuvre reproduite [prototype]

L*a Colonne*, une œuvre de grand format mettant l'accent sur la verticalité, fut d'abord réalisée en fibre de verre puis coulée en bronze. Elle reprend les notions de dualité et de complémentarité, déjà présentes dans certaines des petites terres cuites[1] produites par Daudelin durant les années 40, et que l'on retrouve également dans l'*Allégrocube* (1973), une sculpture animée créée pour le palais de Justice de Montréal. Apparentée aux *Relations virtuelles*, multiples de bronze ou d'acrylique réalisés en 1970, elle se compose de deux éléments placés l'un en face de l'autre et découpés de telle sorte qu'il semble possible, en les rapprochant, d'obtenir une forme géométrique parfaite. Daudelin délaisse ici les masses très texturées, caractéristiques de plusieurs œuvres des années 60, au profit de surfaces polies et de plans nettement découpés. À la surface extérieure, lisse et statique, s'oppose toutefois l'espace intérieur délimité par les deux parties de l'œuvre. Animé d'un mouvement virtuel dont on ne sait s'il rapproche ou éloigne les éléments l'un de l'autre, cet espace central est en fait la composante principale de l'œuvre et lui assure une certaine cohésion tout en suggérant un possible éclatement.

P.L.

NOTE

1. Notamment *Habitants des îles* (1946), dont un exemplaire en bronze fait partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

ROBERT ROUSSIL

Né à Montréal (Québec), le 18 août 1925.
Vit et travaille à Tourettes-sur-Loup, France, depuis 1956.

(55) **Bois de balancier**, 1968

Orme
180,3 x 100,3 x 40 cm
D 76 25 S 5
Don : 25 novembre 1976
Source : anonyme

EXPOSITIONS

Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 sept. 1970; Musée Rodin, Paris, France, 27 oct. 1970-4 janv. 1971.

Roussil : sculptures, Galerie Cavalero, Cannes, France, 3-25 sept. 1968.

BIBLIOGRAPHIE

1977 Gaudet, Michel; Roussil, Robert. — Vers l'universalité le cul par terre : Roussil. — Montréal : [s.n.], 1977. — 125 p. — Œuvre reproduite p. 37

1970 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Montréal : MAC, 1970. — 195 p. — Œuvre reproduite p. 136

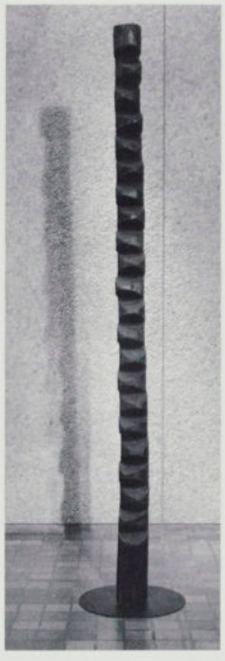
Figure énergique dont l'œuvre a très tôt suscité la controverse, Robert Roussil occupe une place de premier plan dans l'histoire de la sculpture québécoise. Ses premières œuvres en bois (matériau privilégié par Roussil, qui a également travaillé la pierre, le bronze et la céramique), notamment *La Famille* et *L'Envol*, toutes deux de 1949, présentent déjà certains des traits qui feront la force et l'originalité de sa démarche : formes organiques (prédilection pour la courbe) rappelant la figure humaine ou animale, thématique associée aux cycles et mouvements de la vie, création de formes en rapport étroit avec le matériau.

Bois de balancier s'apparente à cet autre volet du travail de Roussil[1] caractérisé par une ouverture de la sculpture à d'autres disciplines, telles l'architecture et l'ingénierie. Faite de pièces de bois sculptées et assemblées à l'aide de chevilles, l'œuvre, comme son titre l'indique, est construite selon le principe du balancier. Par cette référence à un objet fonctionnel, représenté ici de façon ludique, Roussil rend compte d'une vision de la sculpture où la figure humaine, suggérée par le développement vertical de l'œuvre, est mise en étroite relation, tant de parenté que d'opposition, avec le machinisme dont elle est à la fois l'origine et l'objet.

P.L.

NOTE

1. Les « strutures habitables », terres cuites du milieu des années 60, appartiennent à ce même volet.



ARMAND VAILLANCOURT

Né à Black Lake (Québec), le 4 septembre 1932.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(56) **Justice aux Indiens d'Amérique**, 1957

Pin, socle en acier
367,8 x 20,3 cm (diamètre du socle : 70,4 cm)
A 78 43 S 1
Achat : 2 mars 1978
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 13 avril-14 mai 1978.

Œuvres québécoises de la collection 1940-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-9 avril 1978.

Sculpture vivante, 58, rue de Brisoles, Montréal (QC), mars 1978.

Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Huser, France. — « L'histoire de l'art québécois, depuis 1940, selon France Huser : en quatre temps et quatre œuvres de la collection du Musée ». — Conception et réalisation de l'exposition et du catalogue : France Gascon. — Histoire en quatre temps. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1987. — P. 24-29. — Œuvre reproduite p. 28

1976 Québec (Province). — Musée d'art contemporain. — Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960. — Montréal : MAC, 1976. — 135 p. — Texte de Fernande Saint-Martin

En 1953, Armand Vaillancourt, alors étudiant à l'École des beaux-arts de Montréal, réalise devant les passants une sculpture à même un arbre se dressant rue Durocher, non loin de l'École. Ce projet, véritable manifeste auquel l'artiste consacrera deux années de travail, constitue une réponse de Vaillancourt au type d'enseignement alors pratiqué à l'École des beaux-arts et deviendra le symbole de son engagement envers une sculpture qu'il entend libérer de l'académisme. Sa démarche se poursuivra dès lors à travers luttes et controverses, tant en ce qui concerne l'aspect formel de son travail que l'engagement social dont il a toujours fait preuve (l'un et l'autre aspect étant d'ailleurs, chez lui, étroitement liés).

Justice aux Indiens d'Amérique, une œuvre réalisée à partir d'une seule pièce en bois de pin, illustre bien ces deux aspects du travail de Vaillancourt. L'échelle de la pièce ainsi que son extrême dépouillement sont révélateurs de la façon dont Vaillancourt a su combiner, en plusieurs occasions et avec éloquence, commentaires politiques et travail du matériau. La forme choisie, une structure totémique essentiellement abstraite, fait directement référence à la culture amérindienne tout en empruntant également à la tradition moderniste, ce qui confère à l'œuvre une identité à la limite de deux mondes, et donc porteuse de questions quant aux rapports existant entre eux.

P. L.

YVES TRUDEAU

Né à Montréal (Québec), le 3 décembre 1930.
Vit et travaille à Montréal.

(57) **L'Homme révolté** ou **Composition 412**, 1963

Bois et fer soudé
90,3 x 52,2 x 49,6 cm
D 65 11 S 1
Don : 2 mars 1965
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Yves Trudeau, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-30 juill. 1978.

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), 20 juin-2 sept. 1974.

Sculptures récentes d'Yves Trudeau, Musée du Québec, Québec (QC), 16 sept.-11 oct. 1970.

Collections, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 6 janv.-13 févr. 1966.

Troisième Biennale de sculpture contemporaine, Musée Rodin, Paris, France, 1966.

Sculpture Québec, Galerie de l'étable, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 30 janv.-8 mars 1963.

Sculpture actuelle au Canada français, Centre d'art de Trois-Rivières, Trois-Rivières (QC), 1963.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Chagnon, Johanne et al. — « Point de vue d'une génération ». — Esse. — N° 15 (printemps/été 1990). — P. [2-16]. — Œuvre reproduite p. [8]

1989 Roussan, Jacques de. — Yves Trudeau, espace et matière : œuvres = works 1959-1985. — Version anglaise de Renée Cosgrove. — Laprairie : Éditions Marcel Broquet, 1989. — [104] p.. — Œuvre reproduite p. 21. — Mentions de l'œuvre p. 15, 16

1985 Rozon, René. — « Yves Trudeau et son emprise spatiale ». — Vie des Arts. — Vol. XXX, n° 119, (juin 1985). — P. 55-56

1978 Arbec, Jules. — « Yves Trudeau au Musée d'art contemporain ». — Le Devoir. — (29 juill. 1978). — P. 15

Lamy, Laurent. — « Sculptures de Yves Trudeau ». — Ateliers. — Vol. 6, n° 5 (juin/juill. 1978). — P. 1-2

« Lignes brisées d'Yves Trudeau ». — Montréal-Matin. — (19 juin 1978). —P. 21

Québec (Province). — Musée d'art contemporain. — Yves Trudeau. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1978. — [24] p. — Texte de Laurent Lamy. — Œuvre reproduite p. [7]. — Mention de l'œuvre p. [6]

Toupin, Gilles. — « Yves Trudeau, des formes et des idées admises ». — La Presse. — (30 juin 1978). — P. C-15

1975 Vie des Arts. — Vol. XX, n° 79 (été 1975). — Œuvre reproduite p. de dos.

1974 Québec (Province). Ministère des Affaires culturelles. — Les arts du Québec. — Québec : MAC, 1974. — 31 p. — Œuvre reproduite p. 18

1973 Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Ottawa : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 244

1971 Robert, Guy. — Yves Trudeau sculpteur. — [Montréal] : L'association des sculpteurs du Québec, 1971. — XXVI p., [65] p. de planche. — Œuvre reproduite p. de planche [11]

1970 Marchand, André. — «[Interview du sculpteur Yves Trudeau]». — Bulletin du Musée du Québec. — N° 15 (sept. 1970). — [4] p.

1967 Robert, Guy. — Exposition internationale de sculpture contemporaine = International Exhibition of Contemporary Sculpture. — Adaptation anglaise : Charles Pachter. — Montréal : Expo 67, 1967. — 121 p. — Œuvre reproduite p. 33

1966 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Collections. — Montréal : MAC, 1966. — [8] p. — Œuvre reproduite p. [3]

1965 Lamy, Laurent. — Le 2e Symposium de sculpture de Montréal : oui pour les œuvres - non pour l'esprit ». — Le Devoir. — (11 sept. 1965). — P. 11. — Œuvre reproduite

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Symposium du Québec 1965. — Montréal : [MAC]. — [56] p. — Œuvre reproduite p. [43]

Robert, Guy. — « Rencontre dans l'atelier : Yves Trudeau, la parole de métal ». — Le Devoir. — (9 janv. 1965). — P. 11. — Œuvre reproduite

1964 Galerie Creuze. — XVIe Salon de la Jeune Sculpture. — Paris : la Galerie, Salle Balzac, 1964. — 144 p. — Œuvre reproduite p. 121

1963 L'Association des sculpteurs du Québec. — Sculpture Québec. — Montréal : l'Association, 1963. — [20] p. — [12] p. de planche. — Œuvre reproduite p. de planche [2]

L'*Homme révolté* ou *Composition 412* appartient à ce groupe d'œuvres réalisées par Trudeau au cours des années 60 et qui combinent en une seule pièce le fer et le bois. Produites à la suite des figures stylisées (bronzes) du tout début de la décennie, ces œuvres révèlent un caractère expressionniste qui atteindra un point culminant avec *Phare du cosmos*, sculpture monumentale, cinétique et sonore réalisée pour l'Expo 67.

À l'instar de *L'Homme révolté*, la plupart de ces pièces sont de format vertical et de nature essentiellement abstraite. La notion d'espaces englobants/englobés, qui domine cette production, n'est pas sans rappeler Henry Moore, dont l'œuvre a d'ailleurs influencé Trudeau à ses débuts. Toutefois, et à la différence de Moore, Trudeau a ici recours à deux matériaux bien distincts qu'il rapproche de façon à créer un réseau de vides et de pleins, d'angles aigus et de courbes, créateur de tensions très fortes. L'effet de gangue, obtenu par le positionnement de la pièce en bois au centre d'une « coquille » métallique à laquelle la relient des tiges de métal soudé, se voit confirmé par le titre donné à l'œuvre, qui en souligne de façon très nette l'aspect dramatique.

P. L.

ULYSSE COMTOIS

Né à Granby (Québec), le 2 mars 1931.
Vit et travaille à Sainte-Madeleine (Québec).

58

Foot Prints, 1964

Bois peint
46,2 x 26,7 x 19 cm
A 77 58 S 1
Achat : 5 mai 1977
Source : Galerie Marlborough Godard, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Ulysse Comtois 1952-1982, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 avril-22 mai 1983 [itinéraire : Musée du Québec, Québec (QC), 13 juill.-11 sept. 1983; Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 17 janv.-21 févr. 1984; Sarnia Public Library and Art Gallery, Sarnia (Ont.), 13 mars-16 avril 1984].

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 15 sept.-15 oct. 1977; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 11 nov.-27 déc. 1977; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-28 févr. 1978; École polyvalente d'Amqui, Amqui, 15 mars-15 avril 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 15 juin-15 juill. 1978; Mouvement socio-culturel de La Tuque, La Tuque, 4-22 sept. 1978; Galerie de la tour des Arts, Université Laval, Québec, 5-19 oct. 1978; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn, 31 oct.-12 nov. 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 déc. 1978-8 janv. 1979; Galerie l'Imagier, Aylmer, 19 janv.-15 févr. 1979; Société d'histoire des Cantons de l'Est, Sherbrooke, 8-26 mars 1979; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 15 avril-15 mai 1979; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 1er juin-28 août 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1er-30 sept. 1979; Musée François-Pilote, La Pocatière, 15 oct.-15 nov. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 1er-31 déc. 1979].

Ulysse Comtois, tableaux récents, Galerie Marlborough Godard, Montréal (QC), 14 avril-6 mai 1976.

Comtois : œuvres récentes, Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC), 5-17 avril 1965.

BIBLIOGRAPHIE

1983 Daigneault, Gilles. — « La singulière odyssée d'Ulysse Comtois ». — Le Devoir. — (16 avril 1983). — P. 21, 30

Delagrave, Marie. — «"Pour le plaisir"... - Ulysse Comtois ». — Le Soleil. — (6 août 1983). — P. D-1

Dumont, Jean. — « Ulysse Comtois : une démarche ponctuée d'objets ». — Montréal ce mois-ci. — (Avril 1983). — P. 42-43

Lamy, Laurent . — « Ulysse Comtois : continuité dans la diversité ». — Vie des Arts. — Vol. XXVIII, nº 112 (sept./oct./nov. 1983). — P. 43-45

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Ulysse Comtois 1952-1982. — Conservatrice : Manon Blanchette. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1983. — 138 p. — Œuvre reproduite p. 75. — Mentions de l'œuvre p. 16-18

Sabbath, Lawrence. — « Comtois "Colonnes" powerful images ». — The Gazette. — (Apr. 30, 1983). — P. B-8

Toupin, Gilles. — « Ulysse Comtois : trente années de création ». — La Presse. — (16 avril 1983). — P. D-1, D-16

1978 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Programme saison 1978/1979. Service des expositions itinérantes. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1978. — [23] p. — Œuvre reproduite p. [7]

1977 Lord, René. — « À la découverte de la sculpture québécoise ». — Le Nouvelliste. — (24 déc. 1977)

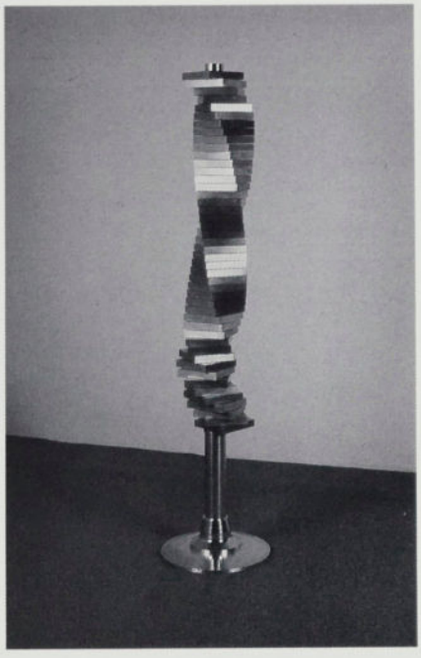
Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — 30 p. — Œuvre reproduite p. 14. — Mention de l'œuvre p. 5

1976 Arbec, Jules. — « Matisse unique, l'événement Lemieux... et les autres ». — Le Devoir. — (24 avril 1976). — P. 17

Lehmann, Henry. — « Visual Gimmicks ». — The Montreal Star. — (Apr. 24, 1976). — P. C-5

Toupin, Gilles. — « D'une exposition à l'autre ». — La Presse. — (24 avril 1976). — P. D-21

1965 F., J. — « Ulysse Comtois ». — Vie des Arts. — Nº 37 (hiver 1964/1965). — P. 51



ULYSSE COMTOIS

Né à Granby (Québec), le 2 mars 1931.
Vit et travaille à Sainte-Madeleine (Québec).

59

Colonne nº 6, 1967

Aluminium
137,7 x 22,2 x 22 cm
A 67 10 S 1
Achat : 9 juin 1967
Source : Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

L'art bouge : un regard sur les « seventies », Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC), 26 juin-25 août 1990.

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Ulysse Comtois 1952-1982, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 avril-22 mai 1983 [itinéraire : Musée du Québec, Québec (QC), 13 juill.-11 sept. 1983 ; Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 17 janv.-21 févr. 1984 ; Sarnia Public Library and Art Gallery, Sarnia (Ont.), 13 mars-16 avril 1984].

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Sculptures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 août-15 sept. 1979.

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), juill.-août 1974.

XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Venise, Italie, 22 juin-20 oct. 1968.

Ulysse Comtois, Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC), 8-22 avril 1967.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Maison de la Culture Côte-des-Neiges. — L'art bouge : un regard sur les « Seventies ». — Conservateur invité Luc Béland. — Montréal : [s.n.], 1990. — 53 p. — Mention de l'œuvre p. 10

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — Histoire en quatre temps. — Montréal : MACM, 1987. — 63 p. — Œuvre reproduite p. 34. — Mention de l'œuvre p. 31

1985 Bélisle, Josée. — « Ulysse Comtois ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 78. — Œuvre reproduite p. [79]

1983 Daigneault, Gilles. — « La singulière odyssée d'Ulysse Comtois ». — Le Devoir. — (16 avril 1983). — P. 21, 30

Delagrave, Marie. — «"Pour le plaisir"... - Ulysse Comtois ». — Le Soleil. — (6 août 1983). — P. D-1

Dumont, Jean. — « Ulysse Comtois : une démarche ponctuée d'objets ». — Montréal ce mois-ci. — (Avril 1983). — P. 42-43

Lamy, Laurent. — « Ulysse Comtois : continuité dans la diversité ». — Vie des Arts. — Vol. XXVIII, nº 112 (sept.-oct.-nov. 1983). — P. 43-45. — Œuvre reproduite

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Ulysse Comtois 1952-1982. — Conservatrice : Manon Blanchette. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1983. — 138 p. — Œuvre reproduite p. 105. — Mention de l'œuvre p. 19

Sabbath, Lawrence. — « Comtois "Colonnes" powerful images ». — The Gazette. — (Apr. 30, 1983). — P. B-8

Toupin, Gilles. — « Ulysse Comtois : trente années de création ». — La Presse. — (16 avril 1983). — P. D-1, D-16

1968 « Canadians abroad : do-it-yourself-columns ». — Time. — (June 12, 1968)

Galerie nationale du Canada. — Ulysse Comtois, Guido Molinari : 34e exposition biennale internationale d'art, Venise. — Ottawa : la Galerie, 1968. — 24 p.

1968 Robert, Guy. — « La Biennale de Venise 1968 : impressionnant bilan de l'art actuel ». — Vie des Arts. — N° 52 (automne 1968). — P. 43-47

Robillard, Yves. — « À Venise, contestation politique et solutions usées ». — La Presse. — (29 juin 1968). — P. 38

Teyssèdre, Bernard. — « Deux artistes canadiens à la Biennale : Ulysse Comtois et Guido Molinari ». — Art International. — T. XII, n° 6 (été 1968). — P. 68-70

1967 Ballantyne, Michael. — « Exhibitions around the town ». — The Montreal Star. — (Apr. 15, 1967). — P. Entertainments-9

Lamy, Laurent. — « Les beaux-arts : [...] Ulysse Comtois, chez Agnès Lefort ». — Le Devoir. — (15 avril 1967). — P. 17

Robillard, Yves. — « Comtois : le géométrique contre l'organique ». — La Presse. — (29 avril 1967). — P. 39

Zemel, Carlo. — « Montreal spring '67 : in the galleries ». — Artscanada. — Vol. XXIV, nos 109/110 (June/July 1967). — P. 2

En 1964, lorsqu'il amorce ses séries de bois colorés et de bois laminés, Ulysse Comtois a déjà derrière lui quelque dix années d'une pratique continue, principalement en peinture. *Foot Prints* compte donc parmi les premières œuvres sculptées de Comtois — seules quelques pièces en fer soudé avaient été réalisées en 1960-1961. S'y retrouvent les principales caractéristiques des œuvres en bois peint des années 1964-1966 : forme ambiguë (à la fois géométrique et organique), absence de socle, recours à des couleurs vives. La couleur, appliquée sur l'ensemble de la pièce, joue ici un rôle de premier plan. En masquant les qualités premières du matériau de base (le bois), elle introduit en sculpture les tensions inhérentes au travail de recouvrement, généralement associé à la peinture. Sans lien véritable avec la forme sculptée, le motif peint ajoute également à l'ambiguïté de l'objet dont l'accessibilité (dimensions moyennes et allure de jouet) se voit ainsi partiellement contredite.

Déjà présente dans les bois peints, la notion de tactilité sera reprise et exploitée, cette fois de façon littérale, dans la série des « colonnes » réalisée entre 1967 et 1975. *Colonne n° 6* est constituée de formes identiques, en aluminium, empilées et reliées les unes aux autres par un axe vertical autour duquel elles peuvent tourner. Invité à les manipuler, le spectateur peut modifier à sa guise la configuration de l'ensemble.

L'œuvre rompt ainsi avec la tradition de l'objet immuable, élargissant du même coup le potentiel de la sculpture.

P. L.

IVANHOË FORTIER

Né à Saint-Louis-de-Courville (Québec), le 9 décembre 1931.
Vit et travaille à Saint-Louis-de-Terrebonne et à Montréal (Québec).

60 **Petit brûlé**, 1964

Fer découpé et soudé
94 x 58 x 23 cm
A 66 42 S 1
Achat : 14 octobre 1966
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 15 sept.-15 oct. 1977 ; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 11 nov.-27 déc. 1977 ; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 15 déc. 1977-15 janv. 1978 ; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-28 févr. 1978 ; École polyvalente d'Amqui, Amqui, 15 mars-15 avril 1978 ; Musée Beaulne, Coaticook, 1er-31 mai 1978 ; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 15 juin-15 juill. 1978 ; Mouvement socio-culturel de La Tuque, La Tuque, 4-22 sept. 1978 ; Galerie de la tour des Arts, Université Laval, Québec, 5-19 oct. 1978 ; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn, 31 oct.-12 nov. 1978 ; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 déc. 1978-8 janv. 1979 ; Galerie l'Imagier, Aylmer, 19 janv.-15 févr. 1979 ; Société d'histoire des Cantons de l'Est, Sherbrooke, 8-26 mars 1979 ; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 15 avril-15 mai 1979 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 1er juin-28 août 1979 ; Musée régional des mines et des arts de la Malartic, Malartic, 1er-30 sept. 1979 ; Musée François-Pilote, La Pocatière, 15 oct.-15 nov. 1979 ; Centre national d'exposition, Jonquière, 1er-31 déc. 1979].

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), été 1974.

Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 sept. 1970 ; Musée Rodin, Paris, France, 27 oct. 1970-4 janv. 1971.

Peinture et sculpture d'aujourd'hui, Galerie d'art Stewart Hall, Pointe-Claire (QC), 27 nov.-13 déc. 1969.

Collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 juin-1er sept. 1968.

Acquisitions 1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-19 mars 1967.

Robert Wolfe, Ivanhoë Fortier : sculptures, Galerie Camille Hébert, Montréal (QC), 1er-29 avril 1964.

BIBLIOGRAPHIE

1977 Blouin, Anne-Marie. — « Les expositions itinérantes pour la saison 1977-1978». — Ateliers. — Vol. 6, no 1 (15 juin-7 août 1977). — P. 5. — Œuvre reproduite

Blouin, Anne-Marie. — « Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970». — Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — P. 4-7. — Œuvre reproduite p. 17

Lord, René. — « À la découverte de la sculpture québécoise : fascinante exposition au Musée Pierre-Boucher ». — Le Nouvelliste. — (24 déc. 1977)

1974 Placedart. — Vol. 10, no 1 (sept./oct. 1974). — P. 2. — Œuvre reproduite

1973 Cantin, Eugène. — « Le Musée d'art contemporain ». — Culture vivante. — Nos 29/30 (sept. 1973). — P. 34-37. — Œuvre reproduite

1970 Musée Rodin. — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Paris : le Musée, 1970. — [86] p. — Œuvre reproduite p. [38]

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Montréal : MAC, 1970. — 195 p. — Œuvre reproduite p. 130

1968 Hénault, Gilles. — « Le Musée d'art contemporain de Montréal : un espace habitable à l'échelle de l'homme ». — Vie des Arts. — No 51 (été 1968). — P. [12-19]. — Œuvre reproduite p. [12]

1967 Québec (Province). Ministère des Affaires culturelles. — Collections des musées d'État du Québec. — Québec : le Ministère, 1967. — [136] p. — Œuvre reproduite p. [112]

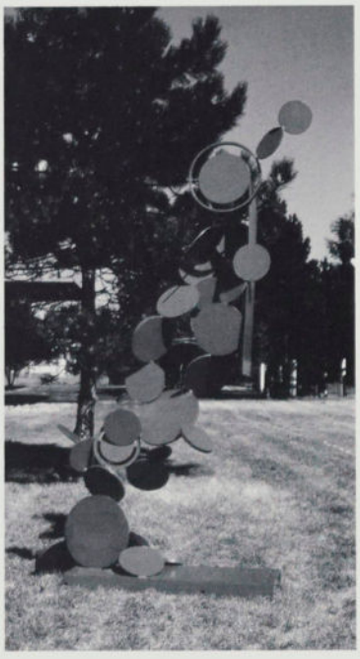
1964 Ayre, Robert. — « Fortier, Bergeron exhibitions ». — The Montreal Star. — (Apr. 23, 1964). — P. 33

Jasmin, Claude. — « Wolfe et Fortier : un nouveau naturalisme? ». — La Presse. — (2 mai 1964). — P. 22

Lamy, Laurent. — « Wolfe et Fortier, à la Galerie Camille-Hébert ». — Le Devoir. — (25 avril 1964). — P. 16

Ivanhoë Fortier reçoit un premier diplôme de l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1960. Dès l'année suivante, il participe à la fondation de l'Association des sculpteurs du Québec. Très tôt, son intérêt pour la sculpture trouve son expression à travers différents matériaux et techniques. *Petit brûlé* fut d'ailleurs présenté pour la première fois dans le cadre d'une exposition où, selon les critiques de l'époque, figuraient également des œuvres en pierre et en terre cuite. Ce recours à divers matériaux s'effectue dans le respect des qualités inhérentes à chacun, ce qui donne lieu à des pièces d'aspect fort différent. Les œuvres en pierre, « ramassées sur elles-mêmes », sont bien sûr perçues comme étant plus « statiques » (L. Lamy), tandis que le fer soudé est jugé plus propice au déploiement de la forme. *Petit brûlé* met nettement l'accent sur cette notion de déploiement, qui se traduit ici par un développement de l'œuvre sur un seul plan, rythmé par le jeu des découpes et par la texture du matériau. Cet intérêt accordé au plan (par opposition au volume ou à la masse) marquera d'ailleurs une large part du travail réalisé ultérieurement par Fortier.

P. L.



FRANÇOISE SULLIVAN

Née à Montréal (Québec), le 10 juin 1925.
Vit et travaille à Montréal.

61 **Chute en rouge**, 1966

Acier peint
212,6 x 124 x 49 cm
A 67 13 S 1
Achat : 9 juin 1967
Source : Galerie du Siècle, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Françoise Sullivan : rétrospective, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 nov. 1981-3 janv. 1982.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), 20 juin-2 sept. 1974.

Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 sept. 1970; Musée Rodin, Paris, France, 27 oct.-4 janv. 1971.

La Deuxième Exposition champêtre de sculptures du Festival shakespearien de Stratford, Stratford (Ont.), 1966.

BIBLIOGRAPHIE

1982 Duquette, Jean-Pierre. — « rétrospective Françoise Sullivan ». — Voix et Images. — Vol. VII, nº 3 (printemps 1982). — P. 600-602

Payant, René. — « Françoise Sullivan : Une rétrospective révélatrice ». — Lettres québécoises. — Nº 25 (printemps 1982). — P. 1-3

Payant, René. — « Françoise Sullivan : rétrospective ». — Parachute. — Nº 26 (printemps=Spring 1982). — P. 38-39

Payant, René. — « Sullivan plutôt que Borduas ». — Spirale. — Nº 22 (févr. 1982). — P. 9

1981 Dumont, Jean. — « Françoise Sullivan : celle qui n'a jamais séparé l'art de la vie ». — Montréal ce mois-ci. — (Nov. 1981). — P. 31

Nixon, Virginia. — « Tracking Françoise Sullivan ». — Montreal Calendar Magazine. — (Nov. 1981). — P. 18

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Françoise Sullivan : rétrospective. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1981. — 101 p. — Œuvre reproduite p. 36

Toupin, Gilles. — « Une rétrospective : Françoise Sullivan, 40 ans de carrière ». — La Presse. — (28 nov. 1981). — P. D-1, D-26

Viau, René. — « Françoise Sullivan : d'un cercle à l'autre ». — Le Devoir. — (28 nov. 1981). — P. 7-8, 40

1974 Québec (Province). Musée d'art contemporain de Montréal. — Les arts du Québec. — Québec : MAC, 1974. — 31 p. — Œuvre reproduite p. 22

1970 Musée Rodin. — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Paris : Le Musée, 1970. — [86] p. — Œuvre reproduite p. [75]

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Montréal : MAC, 1970. — 195 p. — Œuvre reproduite p. 134

1966 Aarons, Anita. — « New forms - sculpture and architecture : totems or monuments ». — Architecture Canada. — Nº 9, 1966. — P. 17-18. — Œuvre reproduite

Rothmans de Pall Mall Canada Limitée. — La deuxième exposition champêtre de sculptures du Festival shakespearien de Stratford=Second open-air sculpture exhibition Stratford Shakespearean Festival. — Stratford : la Compagnie, 1966. — Œuvre reproduite page couverture et p. [29]

Dès le début des années 40, Françoise Sullivan pose les premiers jalons d'une démarche qui empruntera plusieurs voies. Elle pratique d'abord la peinture (1940-1945), une peinture aux accents fauves, donc tournée vers les qualités expressives de la couleur, puis la danse et la chorégraphie (1945-1956) qui l'amèneront à contribuer de façon originale à l'élaboration d'une sensibilité automatiste. Le texte d'une conférence qu'elle donne, en février 1948 et qui s'intitule *La Danse et l'Espoir* est d'ailleurs reproduit dans le manifeste *Refus global*. Lorsqu'elle aborde la sculpture, à la toute fin des années 50, Sullivan a donc derrière elle quelque 20 années d'un travail s'opposant à tout académisme, fidèle en cela à la volonté automatiste d'accorder la primauté à l'inconscient et à la libre expression des énergies du corps.

Chute en rouge, une œuvre composée essentiellement de disques de métal soudés[1], présente une structure dont l'aspect chaotique est contenu (et contredit) par cette oblique, nettement dessinée, que décrit la chute des éléments. L'œuvre joue sur cette opposition entre le matériau (ses qualités physiques, notamment sa densité) et le libre mouvement évoqué par le titre, créant de la sorte une situation de tension que la couleur (un rouge très vif dont l'œuvre est entièrement recouverte) vient ici exacerber. La forme circulaire, dont on a maintes fois souligné la présence dans le travail de Sullivan, permet toutefois à ces tensions de se stabiliser et, partant, confère à l'œuvre une harmonie certaine.

P.L.

NOTE

1. Sullivan privilégiera cette technique dès ses premières sculptures, et ce n'est qu'en 1968 qu'elle la délaissera au profit du plexiglas.

ANDRÉ FOURNELLE

Né à Montréal (Québec), le 16 octobre 1939.
Vit et travaille à Montréal.

62 **Pivot**, 1967

Acier soudé peint
147,2 x 43,5 x 25 cm
A 72 26 S 1
Achat : 29 mai 1972
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Sculptures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 26 oct.-5 nov. 1978.

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), été 1974.

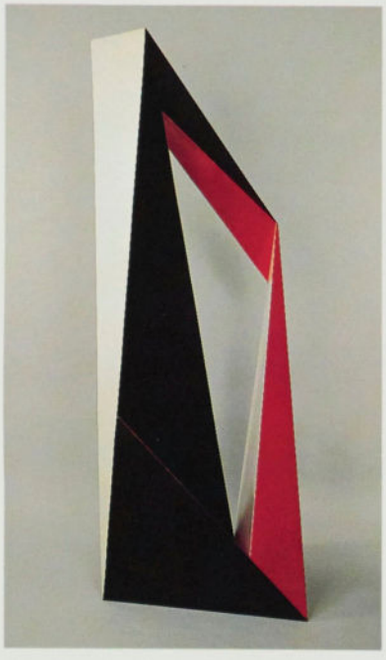
La réalisation de *Pivot* précède de peu la création, par André Fournelle (en collaboration avec Marc Boisvert), d'une fonderie expérimentale inaugurée au printemps 1968 et qui sera le premier lieu du genre au pays. À cette époque, Fournelle a déjà derrière lui une solide expérience dans le domaine du métal coulé (expérience acquise notamment auprès de Vaillancourt) et une vision de ce médium qui l'amènera à concevoir le processus de réalisation (confection des moules puis coulage) comme partie intégrante de l'œuvre.

L'importance accordée par Fournelle à l'expérimentation de formes et de moyens nouveaux explique pour une large part la diversité de son œuvre. Certaines de ses premières sculptures (dont *Pays latéral* (1964), coll. Musée d'art contemporain de Montréal) présentent une alternance de vides et de pleins s'articulant à partir de formes très texturées. D'une toute autre facture, *Pivot* se caractérise par la netteté de ses formes et volumes ainsi que par l'application uniforme de la couleur. L'œuvre semble ainsi se rapprocher d'un certain purisme formel, tendance que Fournelle s'appliquera toutefois à complexifier, vers la même époque, par le recours à des matériaux nouveaux (néon, plastique, etc.) et par un travail d'activisme politique et culturel auquel le titre de certaines sculptures fait parfois écho[1].

P. L.

NOTE

1. Ainsi Fabriquée au Québec, titre d'une œuvre de 1968, constituée de deux éléments essentiellement abstraits réalisés en acier peint.



PIERRE HEYVAERT

Lebekke, Belgique, 12 novembre 1934 -
Montréal (Québec), le 4 février 1974.

63 **Espaces triangulaires**, vers 1973

Métal peint
248,5 x 90 x 90 cm
D 79 108 S 1
Don : 17 décembre 1979
Source : M. Peter Gnass, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 13 déc. 1979-3 janv. 1980.

En hommage à Pierre Heyvaert [1934-1974], sculpteur : exposition rétrospective 1963-1973, Galerie Gilles Corbeil, Montréal (QC), 14 févr.-9 mars 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1974 Lehmann, Henry. — « Space with something to say ». — The Montreal Star. — (Feb. 23, 1974). — P. C-5

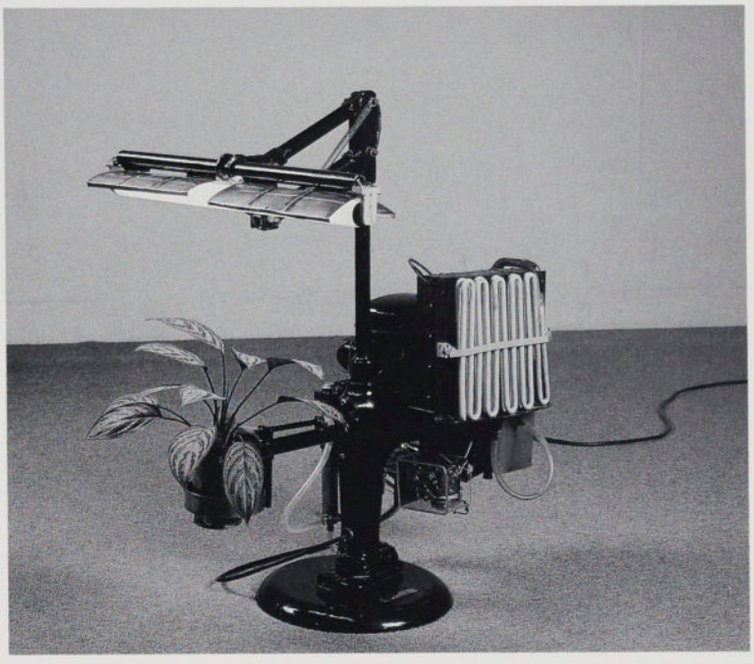
Nixon, Virginia. — « Gallery roundup : wood forms photos and lots of mirrors ». — The Gazette. — (Mar. 2, 1974). — P. 20

Toupin, Gilles. — « Pierre Heyvaert, le doute et la fin d'un époque ». — La Presse. — (16 févr. 1974). — P. E-15

La brève carrière de Pierre Heyvaert revêt une double importance pour le milieu québécois de la sculpture. Heyvaert fut membre actif, à partir de 1964, de l'Association des sculpteurs du Québec, où il occupa les postes de secrétaire et de président, en plus d'y organiser de nombreuses expositions. Par ailleurs, entre 1963 et 1973, l'évolution de son œuvre illustre bien une certaine trajectoire de la sculpture québécoise, caractérisée par le passage progressif d'une exploitation des qualités propres au matériau à une pratique où dominent les rapports entre des formes strictement géométriques.

Une pièce de grand format réalisée par Heyvaert pour le pavillon du Québec à l'Expo 67 marque le début de l'utilisation du métal. Le développement horizontal de l'œuvre est ponctué de plusieurs formes angulaires articulées les unes aux autres en un jeu de saillies. Cette prédominance de l'angle aigu deviendra la caractéristique principale des œuvres en métal peint réalisées à partir de 1967 et dont plusieurs furent regroupées sous le titre de *Espaces triangulaires*. Constituées de plans triangulaires rigoureusement agencés de façon à délimiter un volume où alternent les vides et les pleins, ces œuvres se distinguent également de la production antérieure par l'importance qu'y occupe la couleur (le rouge, le blanc et le noir), dont les effets ajoutent à la complexité d'une structure d'un équilibre par ailleurs remarquable.

P. L.



SERGE COURNOYER

Né à Shawinigan (Québec), le 20 avril 1943.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

64 **La Nourrice**, 1967

Structure métallique, plastique, moteur
87,5 x 61 x 76cm
D 81 51 S 1
Don : 16 décembre 1981
Source : M. Guido Molinari, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

L'art bouge : un regard sur les « seventies », Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC), 20 juin-25 août 1990.

Panaroma de la sculpture au Québec : 1945-1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 sept. 1970.

Huit jeunes sculpteurs, Galerie du Siècle, Montréal (QC), déc. 1967.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Bernatchez, Raymond. — « Les seventies à la maison de la culture Côte-des-Neiges ». — La Presse. — (30 juin 1990). — P. I-4

Crevier, Lyne. — « Une époque sociale, narcissique et amusante ». — Le Devoir. — P. 16. — Œuvre reproduite

Maison de la Culture Côte-des-Neiges. — L'art bouge : un regard sur les « seventies ». — Montréal : [s.n.], 1990. — 53 p. — Œuvre reproduite p. 7

1973 Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Montréal : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 435

1970 Bardo, Arthur. — « Motion sculptor ». — The Montreal Star. — (Jan. 10, 1970). — P. Entertainments-9

Dumas, Paul. — « La sculpture contemporaine du Québec ». — L'Information médicale et paramédicale. — (21 juill. 1970). — P. 23-24, 26

1970 Québec (Province). Musée d'art contemporain, Montréal. — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Montréal : MAC, 1970. — 195 p. — Œuvre reproduite p. 106

1969 Basile, Jean. — « Serge Cournoyer ». — Vie des Arts. — N° 55 (été 1969). — P. [26-29]

Blackwell, Florence King. — « Is he an artist or a plumber ». — CIL Ovol. —Vol. 38, n° 2 (Summer 1969). — P. 8-10

Robillard, Yves. — « Sculpture au-delà : sculpture Québec ». — Vie des Arts. — N° 54 (printemps 1969). — P. [20-26]

1968 Piene, Nan R. — « Sculpture and light : Toronto and Montréal ». — Artscanada. — N^os^ 124/127 (Dec. 1968). — P. 41-49

1967 Ayre, Robert. — « Contemporary sculptors from Quebec ». — The Montreal Star. — (Dec. 16, 1967). — P. 12

Lamy, Laurent. — « Sculpture d'aujourd'hui : fleurs, espaces, fusées ». — Le Devoir. — (16 déc. 1967). — P. 11. — Œuvre reproduite

Jones, Richmond. — « Anti-form and anti-machines ». — The Gazette. — (Dec. 16, 1967). — P. 42

Robillard, Yves. — « Nouvel assaut contre les "objets d'art" ». — La Presse. — (9 déc. 1967). — P. 34. — Œuvre reproduite

L*a Nourrice*, réalisée en 1967, compte parmi les premières œuvres de Cournoyer. À l'instar des autres pièces conçues à la même époque (*Zéphir*, *L'Épouvantail*, *L'Humidificouleur* ou *Alpha du Centaure* — cette dernière œuvre faisant également partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal), *La Nourrice* fut entièrement assemblée par Cournoyer. Elle reformule, avec humour et selon un vocabulaire emprunté au domaine des machines, un processus lié aux grands cycles naturels. Une plante, placée sous une source lumineuse lui assurant l'éclairage nécessaire au processus de photosynthèse, est alimentée en eau grâce à un système de condensation de l'humidité ambiante. Au delà de l'idée de progrès, qu'elle n'exhalte ni ne dénonce véritablement, *La Nourrice* nous rappelle, sur un mode ludique, le rapport souvent étroit existant entre le processus de création artistique et le monde des inventions.

P. L.

SERGE LEMOYNE

Né à Acton Vale (Québec), le 13 juin 1941.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(65) **Amerik**, 1970

Papier, ficelle et carton
351,7 x 184,3 x 48 cm
A 78 135 S 1
Achat : 8 décembre 1978
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Lemoyne Man Show : une rétrospective 1960-1987, Musée du Québec, Québec (QC), 3 nov. 1988-29 janv. 1989.

Cinq attitudes/1963-1980 : Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 5 févr.-22 mars 1981.

Sculptures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 août-15 sept. 1979.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Concours artistiques du Québec, Place Bonaventure, Montréal (QC), août 1970; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 15 sept.-25 oct. 1970; Musée du Québec, Québec (QC), 16 nov.-6 déc. 1970.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Gravel, Claire. — « Serge Lemoyne : nos artistes vivent dans un ghetto ». — Le Devoir. — (8 nov. 1988). — P. 11

Lepage, Jocelyne. — « Serge Lemoyne, un héraut moderne : l'université, ça ne vaut pas la télé ». — La Presse. — (3 déc. 1988). — P. D-3

Le Grand, Jean-Pierre. — « Serge Lemoyne : y a-t-il un mécène dans la salle? ». — Vie des Arts. — Vol. XXXIII, nº 133 (déc. 1988). — P. 32-35

1988 Martel, Denise. — « Deux facettes de l'art actuel ». — Le Journal de Québec. — (14 nov. 1988). — P. 41

Nadeau, Lisanne. — « Serge Lemoyne au Musée du Québec : l'enfant terrible de l'art contemporain québécois ». — Le Soleil. — (5 nov. 1988). — P. F-9

Saint-Pierre, Marcel. — Serge Lemoyne. — Québec : Musée du Québec, 1988. — 236 p. — Œuvre reproduite p. 214. — Mention de l'œuvre p. 95

1981 Saint-Pierre, Marcel. — « Extrait d'inventaire de Serge Lemoyne ». — Cinq attitudes/1963-1980 : Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1981. — P. 72-82

1970 Allègre, Christian. — « Au Musée d'art contemporain : les concours artistiques du Québec et Normand Grégoire ». — Le Devoir. — (19 sept. 1970). — P. 13. — Œuvre reproduite

Beaulieu, Michel. — « Les concours artistiques du Québec ». — Vie des Arts. — Nº 61 (hiver 1970/1971). — P. 16-19. — Œuvre reproduite

Howart, Glenn. — « The old school has few new boys ». — The Montreal Star. — (Sept. 26, 1970). — P. 19

Lamy, Laurent. — « Concours artistiques du Québec ». — Journal des Jeunesses musicales. — Vol. 16, nº 1 (déc. 1970). — P. 7

Roussan, Jacques de. — « Art-Québec 70 ». — La Presse. — (10 oct. 1970). — P. Perspective-26-28. — Œuvre reproduite

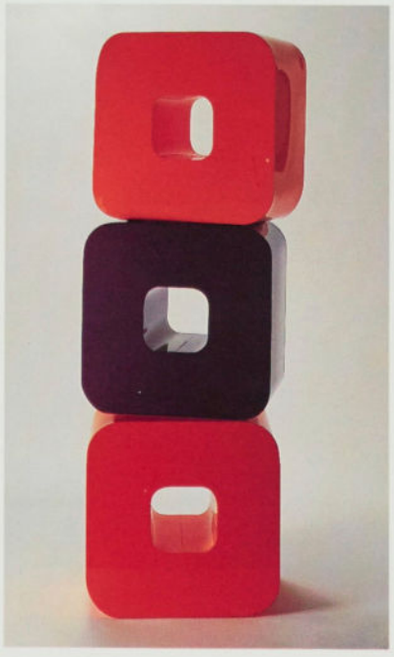
Thériault, Normand. — « Quand l'art est une exposition ». — La Presse. — (12 sept. 1970). — P. 38. — Œuvre reproduite.

Thériault, Normand. — « Les concours : une image partielle de l'art du Québec ». — La Presse. — (22 août 1970). — P. 34

Dès ses toutes premières œuvres (dessins, peintures, collages et objets peints réalisés durant la première moitié des années 60), Serge Lemoyne opte pour une pratique qui excède les traditions automatiste et plasticienne, reconnues comme étant les principales voies de développement de l'art au Québec. Certes, cette production initiale présente quelques traits associés à l'esthétique automatiste : abstraction des formes, geste rapide, attention prêtée aux qualités expressives de la matière... Mais au-delà de ces caractéristiques, de nature surtout formelle, la démarche de Lemoyne se distingue tout particulièrement par cette liberté dans le choix, toujours changeant, de ses formes d'expression.

Amerik témoigne bien de cette sensibilité. Réalisée en 1970, cette œuvre, faite de tiges d'aluminium recouvertes de tissus, de ruban-cache, de cordes et autres matériaux, rejoint, par ses allures d'œuvre « éphémère », l'esprit des happenings et interventions diverses instauré par Lemoyne dès le milieu des années 60. Le meilleur exemple de ces pratiques demeure l'événement *Bleu, Blanc, Rouge*, présenté à la Galerie 20-20 de London (Ontario) en 1969 : autour d'un polythène étendu sur le sol, Lemoyne dispose des panneaux de bois analogues aux bandes d'une patinoire et sur lesquels il peint tout au long de l'exposition. *Amerik* reprend les couleurs de cet événement, en fait celles du club de hockey montréalais, que Lemoyne utilisera tout au long de sa production peinte des années 70. Véritable monument, *Amerik* propose, non sans une certaine ironie, une réflexion sur les modes de transmission et de commémoration des valeurs se rattachant à la culture populaire.

P. L.



JEAN NOËL

Né à Montréal (Québec), le 21 août 1940.
Vit et travaille à Paris, France, depuis 1975.

66

Trimodulaire orangé et violet, 1967

Plexiglas
3 éléments : 45,3 x 45,3 x 29,7 cm (chacun)
A 67 43 S 3
Achat : 8 novembre 1967
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 15 sept.-15 oct. 1977; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 11 nov.-27 déc. 1977; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-28 févr. 1978; École polyvalente d'Amqui, Amqui, 15 mars-15 avril 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 15 juin-15 juill. 1978; Mouvement socio-culturel de La Tuque, La Tuque, 4-22 sept. 1978; Galerie de la tour des Arts, Université Laval, Québec, 5-19 oct. 1978; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn, 31 oct.-12 nov. 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 déc. 1978-8 janv. 1979; Galerie l'Imagier, Aylmer, 19 janv.-15 févr. 1979; Société d'histoire des Cantons de l'Est, Sherbrooke, 8-26 mars 1979; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 15 avril-15 mai 1979; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 1er juin-28 août 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 1er-30 sept. 1979; Musée François-Pilote, La Pocatière, 15 oct.-15 nov. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 1er-31 déc. 1979].

Récentes acquisitions, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 juin-1er sept. 1968.

Concours artistiques du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 8 nov.-10 déc. 1967.

BIBLIOGRAPHIE

1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — 30 p. — Œuvre reproduite p. 21. — Mention de l'œuvre p. 7

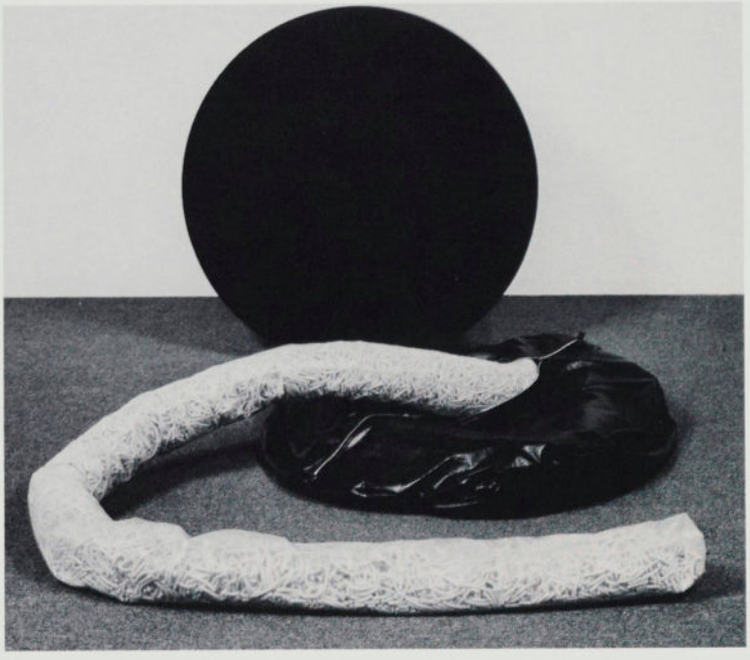
1974 Lamy, Laurent. — « Jean Noël ou la ronde des interdits ». — Vie des Arts. — Vol. XIX, nº 76 (automne 1974). — P. 60-63. — Œuvre reproduite

1967 Robillard, Yves. — « Les concours du dimanche ». — La Presse. — (25 nov. 1967). — P. 34. — Œuvre reproduite

L'œuvre de Jean Noël procède d'une indéniable curiosité à l'égard des formes et des matériaux. Durant la seconde moitié des années 60, l'artiste optera successivement pour le bois peint, le métal soudé, l'acrylique et le vinyle, faisant ainsi preuve, en harmonie avec l'esprit qui anime alors le milieu de la sculpture québécoise, d'un constant souci d'expérimentation. Cette diversité de moyens témoigne d'autre part d'un désir de transgression des codes et conventions de la sculpture tout en élargissant ses possibilités.

Trimodulaire orangé et violet appartient à une série d'œuvres des années 1967-1968, composées d'éléments de formes identiques réalisées en plexiglas. Comme son titre l'indique, l'œuvre est constituée de trois modules, deux orangés et un violet. Cette dimension purement descriptive du titre fait écho au caractère littéral de l'œuvre, dont l'aspect général et le mode d'exposition met en question certaines normes de la sculpture. Posés directement au sol, sans base ni socle, ces trois modules entretiennent un rapport privilégié avec le spectateur grâce à une occupation directe et non hiérarchisée de l'espace ambiant. La forme choisie, dont la régularité et l'évidente simplicité s'accompagnent par ailleurs de certaines particularités (arêtes arrondies, présence d'un vide en leur centre...), confère à ces éléments l'allure d'objets à la fois étranges et familiers. S'ajoute à cette caractéristique la possibilité de présenter ces trois modules de diverses façons. *Trimodulaire orangé et violet* s'oppose ainsi au caractère immuable de l'œuvre d'art et en appelle, à travers cette liberté de présentation, à la notion d'espace réel virtuel.

P. L.



COZIC

Monique Brassard, née à Nicolet (Québec), le 20 mars 1944.
Yvon Cozic, né à Saint-Servan, France, le 4 août 1942.
Vivent et travaillent à Longueuil (Québec).

(67) **Krakoss avant et après incubation**, 1969

Contre-plaqué, arborite, vinyle et mousse de polyuréthane
120 x 915 x 15,2 cm
A 71 25 S 3
Achat : 10 juillet 1971
Source : les artistes

EXPOSITIONS

Cinq attitudes/1963-1980 : Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 5 févr.-22 mars 1981.

Yvon Cozic, Galerie Jolliet, Québec (QC), 1970.

BIBLIOGRAPHIE

1981 Gosselin, Claude. — « Cinq attitudes/cinq artistes : Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant ». — Ateliers. — Vol. 8, n° 6-vol. 9, n° 1 (oct. 1981). — P. 10-11

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Cinq attitudes/ 1963-1980 : Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant. — Montréal : MAC, 1981. — 132 p.

Sabbath, Lawrence. — « Artist brings chicken farm to Museum ». — The Gazette. — (Feb. 21, 1981). — P. 116

Depuis la seconde moitié des années 60, Monique Brassard et Yvon Cozic poursuivent une démarche dont l'audace et l'originalité nourrissent une très grande liberté d'expression. Par le biais de matériaux (vinyle, peluche...) et de couleurs (vert lime, rose...) non conventionnels et à travers un intérêt marqué pour les sensations tactiles et olfactives (œuvres à boxer, à effleurer, à caresser, à humer...), le tandem Cozic a considérablement innové tant sur le plan formel que sur celui des rapports de l'œuvre avec l'environnement quotidien.

Krakoss avant et après incubation relève à la fois de la sculpture abstraite et de l'objet doté d'une dimension narrative, ainsi que le confirme le titre donné à l'œuvre. Une enveloppe en matière plastique renferme un long tube transparent, rempli de petits bâtonnets et se prêtant à différentes dispositions. Les matériaux choisis invitent à la manipulation, ce qui confère à l'œuvre un caractère ludique. Une tension se crée par ailleurs en raison de l'origine industrielle des matériaux, que les formes données à l'ensemble mettent en relief et contredisent tout à la fois. *Krakoss...* étonne et amuse tout en renouvelant le potentiel narratif d'une sculpture où les questions relatives aux formes, aux textures et aux matériaux demeurent tout de même centrales.

P. L.

JEAN-MARIE DELAVALLE

Né à Clermont-Ferrand, France, le 15 février 1944.
Vit et travaille à Boucherville (Québec).

(68) **Le Grand Rail bleu**, 1970

Acier peint et polythène
15,2 x 457,2 x 914,4 cm
(chacun des éléments d'acier)
A 71 24 S 3
Achat : 16 juillet 1971
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, site de la Vieille Pulperie, Chicoutimi (QC), 18 juin-1er août 1980.

Sculptures du Québec 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 août-14 sept. 1980.

Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 sept. 1970; Musée Rodin, Paris, France, 27 oct. 1970-4 janv. 1971.

BIBLIOGRAPHIE

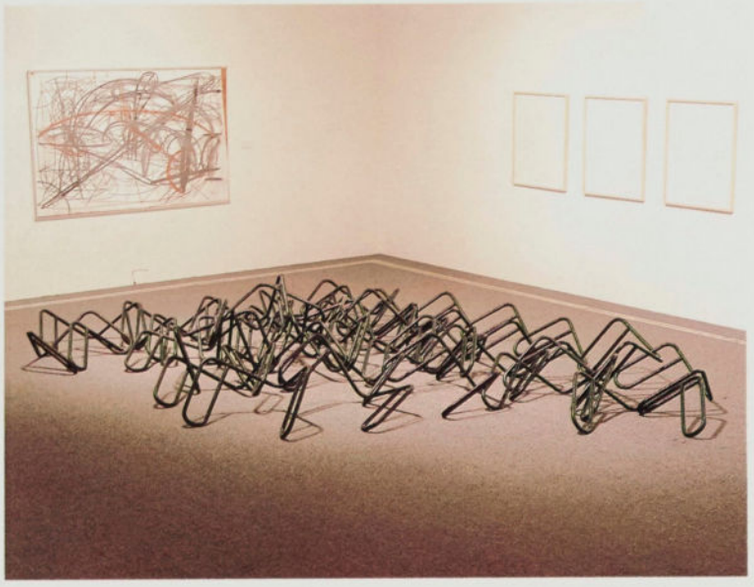
1973 Galerie nationale du Canada/The National Gallery of Canada. — Boucherville, Montréal, Toronto, London, 1973 : Jean-Marie Delavalle, Henry Saxe, Robin Collyer, James B. Spencer, Murray Fabro, Ron Martin. — Ottawa : la Galerie, 1973. — [332] p. — Texte de Jean-Marie Delavalle. — Mention de l'œuvre p. [19]

1970 Musée Rodin. — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Paris : le Musée, 1970. — [86] p. — Œuvre reproduite p. [34]

Québec (Province). — Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Montréal : MAC, 1970. — 195 p. — Œuvre reproduite p. 171

Depuis la fin des années 60, la démarche de Jean-Marie Delavalle se caractérise par un recours quasi exclusif au métal que l'artiste travaille dans un esprit s'apparentant au minimalisme. Les éléments utilisés sont généralement découpés et pliés en usine, d'où cet aspect industriel présent dans de la plupart de ses pièces et caractéristique du *Grand rail bleu*. Cette sculpture, qui fait partie d'une série d'œuvres empruntant au motif du rail, reprend certaines des qualités de l'objet comme référent tout en le détournant de sa fonction première. Posés directement sur le sol, sans base ni attache d'aucune sorte, deux éléments en acier peint sont juxtaposés de façon à ne plus former qu'un seul rail, parfaitement rectiligne. À la rigueur de cette composition, l'artiste oppose toutefois la transparence et l'étalement irrégulier d'une longue bande de polythène librement disposée en travers du rail, favorisant ainsi le contraste de deux modes distincts d'occupation et de délimitation d'un espace essentiellement développé à l'horizontale.

P. L.



HENRY SAXE

Né à Montréal (Québec), le 24 septembre 1937.
Vit et travaille à Tamworth (Ontario), depuis 1973.

69 **Seaplex**, 1970

Acier recouvert de vinyle
48 x 76 x 34 cm
D 88 54 S 1
Don : 30 mars 1988
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Henry Saxe, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal (QC), 13 mars-15 avril 1982.

Henry Saxe : two works, Gallery III, University of Manitoba, Winnipeg (Man.), 7-28 déc. 1976 ; Dunlop Art Gallery, Regina (Sask.), 15-30 janv. 1977.

Henry Saxe, The Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 31 oct.-19 nov. 1970.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Mention de l'œuvre p. 13

Gravel, Claire. — « Étonnantes surprises parmi ces dons au Musée d'art contemporain de Montréal ». — Le Devoir. — (15 avril 1989). — P. C-11

Musée d'art contemporain de Montréal. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : MACM, 1989. — [8] p. — Feuillet didactique. — Œuvre reproduite

1982 Bérard, Serge. — « Henry Saxe ». — Parachute. — N° 28 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1982). — P. 35-36. — Œuvre reproduite p. [4]

1977 Burke, Lora. — « Two artists at Dunlop : extension of exhibition in catalogue of works ». — The Leader Post. — (Jan. 19, 1977). — P. 7. — Œuvre reproduite

1976 Gallery III, University of Manitoba. — Henry Saxe : two works. — Winnipeg : la Galerie, 1976. — [64] p. — Textes de Philip Fry. — Œuvre reproduite p. [4]

1971 Dault, Gary Michael. — « In the galleries : Toronto ». — Artscanada. — Vol. XXVIII, nos 152/153 (Feb./Mar. 1971). — P. 58-59. — Œuvre reproduite

1970 Kritzwiser, Kay. — « Exhibition reveals chambers' essence ». — The Globe and Mail. — (Nov. 7, 1970). — P. 28

Wilson, Peter. — « Modular sculptures produce elegant set-like hangings ». — The Toronto Daily Star. — (Nov. 13, 1970). — P. 26

Après une courte période durant laquelle il pratique la peinture et la gravure, Henry Saxe réalise, vers le milieu des années 60, des reliefs faits de contre-plaqué recouvert d'acrylique. Au-delà d'une mise en question des normes de la peinture, ses œuvres témoignent d'un intérêt pour la troisième dimension, lequel orientera progressivement sa démarche vers un travail de nature essentiellement sculpturale. Cette prise en considération de la troisième dimension l'amène à s'interroger sur les différents modes d'articulation de l'œuvre et sur les possibilités formelles inhérentes à chacun — une question qui dominera la production de Saxe durant la seconde moitié des années 60.

Composé de tiges d'acier identiques recouvertes de vinyle, *Seaplex* se développe au sol à la façon d'une grille dont l'aspect général peut varier d'une exposition à l'autre. Contrairement à d'autres œuvres de cette période, où les diverses parties de la sculpture s'articulent les unes aux autres à l'aide de charnières, les éléments dont se compose *Seaplex* sont pliés de telle manière qu'il est possible de les imbriquer directement l'un dans l'autre. Leur mode d'articulation, ainsi intégré à l'œuvre, en devient la caractéristique formelle principale, au sein d'une configuration ouverte et changeante.

P. L.

D'autre part, en synchronie

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, un climat de profonde désillusion marque la nouvelle génération d'artistes européens. Même si des courants de pensée très différents prennent alors naissance, tous seront empreints d'un désir de vérité et d'absolu. Après une première étape de critique, tantôt nihiliste, tantôt plus constructive, l'art en viendra à explorer des sources de création perçues comme pures, c'est-à-dire vierges de toute influence sociale. Il faut voir ce phénomène de rejet comme la conséquence logique d'une situation matérielle et intellectuelle des plus difficiles. Peut-il d'ailleurs en être autrement face au spectacle désolant qu'offrent les ruines de la guerre ?

Pour échapper à l'emprise de la tradition sociale de l'époque qu'ils jugent aliénante, les artistes privilégient donc l'expression authentique. Or, un des moyens d'atteindre cette authenticité consiste à puiser à même l'inconscient, procédé de création qui n'est pas entièrement nouveau puisqu'il avait déjà été proposé par des mouvements comme le dadaïsme et le surréalisme.

Au même moment, le Québec traverse une période de grands bouleversements culturels et sociaux. On voudra bientôt diminuer le pouvoir de l'Église sur l'art et faire naître un climat de liberté. Tout comme en Europe, les artistes québécois qui s'inspirent du surréalisme et du dadaïsme croient en la pureté du geste automatique et rapide. Ils tentent eux aussi d'opérer des changements définitifs. À leur manière, ils vivent le renouveau de l'art rendu possible par le mouvement dada, qui avait lui-même vu le jour en 1916, dans un climat intellectuel de dérision malgré le contexte difficile de la Première Guerre mondiale.

En effet, Dada, qui se voulait extrêmement critique et destructeur, avait adopté pour sa part une stratégie humoristique : par le rire, il abolissait tous les acquis culturels. Afin de surmonter l'impuissance et la mélancolie ambiantes, il dénonçait l'absurdité de l'existence. Dans ses actions, Dada traduisait toujours la révolte, une révolte profonde qui faisait table rase sans pour autant proposer de solution de rechange. S'affirmant dès ses débuts comme mouvement international, Dada regroupait des artistes comme Tristan Tzara et Marcel Janco de Roumanie, Jean Arp de France, Hugo Ball, Hans Richter et Richard Hülsenbeck d'Allemagne, tous réfugiés en Suisse. Même réunis sous la bannière dada, ces artistes ne prônaient aucun idéal collectif. Ils cultivaient plutôt la recherche de l'originalité, privilégiant le hasard et la spontanéité. Leur art, qui avait pour but de porter atteinte aux conventions et à la culture bourgeoises, ouvrait la voie à l'expérience artistique multisensorielle. Enfin, les artistes dada manifestaient un intérêt marqué pour les objets artisanaux issus des cultures africaines, qu'ils interprétaient en quelque sorte comme une forme d'art « brut », affranchi des conventions, même artistiques.

Si le mouvement dada, qui prend fin vers 1921, fut de courte durée, on lui doit toutefois d'avoir fait reconnaître l'imagination comme moteur fondamental de la création. Il a, de plus, inspiré des artistes importants tels que Marcel Duchamp, considéré encore aujourd'hui comme un pilier de l'art contemporain. La pièce de Jean Arp — l'un des fondateurs du mouvement dada — nous donne un aperçu de l'ouverture d'esprit et des risques esthétiques dont il est ici question. Dada suggère en effet à la société et aux artistes de ne pas craindre les expériences nouvelles et de ne jamais abdiquer devant le statu quo.

Dans un deuxième temps, la pensée d'avant-garde puise une partie de sa richesse dans le mouvement surréaliste. À la différence du mouvement Dada, qui prônait une destruction radicale de l'objet d'art, le surréalisme maintient certaines données traditionnelles telles que le support, les matériaux et la figuration. En réaction à la négation totale, les tenants du surréalisme, dont Ernst, cherchent une nouvelle voie dans la vitesse, le rêve éveillé et l'extase. Émanant lui aussi d'un contexte d'après-guerre, le surréalisme partage avec le dadaïsme cette même révolte contre la condition humaine, en faveur d'une existence virtuelle. Il suggère donc une nouvelle conception de la vie, où le poétique deviendrait le moteur du changement.

D'ailleurs, c'est dans *Champs magnétiques*, écrit en 1921 par André Breton et Philippe Soupault, que nous retrouvons l'essentiel de la réflexion surréaliste. Le lien entre l'automatisme du rêve et la manifestation poétique y est proposé comme la voie royale pour accéder au monde de la subjectivité. De plus, Breton affirme que l'automatisme individuel et subjectif rejoint un « automatisme »

universel, qu'il appelle « hasard objectif ». C'est dire combien l'automatisme est perçu comme la méthode fondamentale d'exploration et de découverte. En tant que perte de contrôle, il assure, d'une part, à l'expression artistique son caractère de pureté — puisque les comportements appris disparaissent sous son influence — et, d'autre part, il permet à ceux qui le pratiquent d'entrer en communion avec l'inconscient collectif.

Aux apports de Dada et du surréalisme, ajoutons que la pratique artistique des années 40, 50 et 60, — période qui nous intéresse tout particulièrement pour ce regroupement d'œuvres européennes — tient compte des théories de Kandinsky, des recherches de Klee et, sur un autre plan, de celles de Freud[1].

Kandinsky nous enseigne en effet que plus l'art est abstrait, plus il est spirituellement riche, et mieux il reflète la vie intérieure — c'est là d'ailleurs sa seule fonction. Cette vie spirituelle, qui se manifeste dans les actes connus et visibles, est également présente dans ce qui n'est pas encore exprimé ou formulé, bref, dans ce qui se cache à l'intérieur de soi. Plus l'œuvre est réalisée librement, sans but ni rôle, plus elle atteint l'universel[2].

À l'instar de Kandinsky, Klee apporte une attention particulière aux données picturales — couleur, forme, contenu — perçues comme l'expression extérieure de l'expérience intérieure. De Freud, l'avant-garde retiendra son travail sur l'inconscient ainsi que sa conception de l'être ouvert, soit réceptif et expressif.

Après la Seconde Guerre mondiale, des courants artistiques plus ou moins durables prendront le relais des recherches entreprises au début des années 20. L'un de ceux-ci, Cobra, regroupait des artistes peintres et poètes provenant de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam — d'où son nom. Malgré une existence très brève, Cobra marqua définitivement l'art européen, entre autres par une volonté bien arrêtée d'aller à l'encontre de l'esthétisme de l'école de Paris. Influencé par l'expressionnisme allemand et le surréalisme d'un Klee ou d'un Miró, le travail plastique de Cobra est caractérisé par l'utilisation de couleurs vives, par l'exubérance du geste et de la tache, par une forme à la limite du figuratif, du grotesque. À la fois art agressif, caricatural, baroque et iconoclaste, Cobra, inspiré par l'art des enfants, des Vikings et des Esquimaux, voulait également retrouver la vérité dans l'expression, une expression symbolique où l'image renvoie à des sentiments enfouis dans l'inconscient. Cobra, tout comme Dada et le surréalisme, rejette l'art « appris », « culturel », au profit d'une spontanéité irrationnelle de laquelle émerge le collectif ou l'universel de Breton. Non seulement révolutionnait-il l'art de son époque par sa provocation constante, Cobra se voulait aussi un groupe

activiste et politique. Première manifestation du désir de liberté qui éclata à la fin des années 60[3], il a également contribué au début de cette décennie à l'éclosion d'une nouvelle figuration dans l'école de Paris même. Si certains artistes français, tels Dubuffet et Fautrier, ont des affinités précises avec Cobra surtout au niveau de la pâte et de la thématique — Alechinsky et Appel représentent l'essentiel de la recherche et de l'action Cobra.

Le dadaïsme, le surréalisme et Cobra ne sont que quelques-uns des mouvements qui influenceront la naissance d'une nouvelle forme de peinture rejetant toutes les règles au profit de l'automatisme. La toile devient le lieu où, d'un jet, le drame intérieur est exprimé. En Europe, Dubuffet, Soulages et Poliakoff, regroupés sous la bannière de l'abstraction lyrique, ont été franchement marqués par cette approche, tandis que l'expressionniste abstrait Hofmann réalise, aux États-Unis, des tableaux qui associent l'enthousiasme de l'acte de peindre à des préoccupations de peinture en soi. Cette peinture, qui exclut les considérations de motif et de finalité, ne veut répondre qu'à l'impulsion naturelle et à la spontanéité, créant une œuvre que l'artiste veut aussi unique que le moment qui l'a vue naître.

Notons que l'abstraction lyrique en Europe et l'expressionnisme abstrait aux États-Unis présentent d'importantes similarités avec le mouvement automatiste du Québec. C'est d'ailleurs en 1947, à la Galerie Luxembourg de Paris, que six Canadiens, dont Jean-Paul Riopelle, exposent sous le titre « Automatisme ». Leur travail s'apparente, de plus, à celui de Pollock et de Wols, les deux principaux tenants de la peinture purement gestuelle. Par ailleurs, l'originalité d'artistes tels que Tàpies et Fontana rend leur travail difficile à catégoriser malgré leur appartenance à ce regroupement dans l'exposition. Pourtant, si nous devions les rapprocher d'une tendance, nous dirions qu'ils ont le plus d'affinités avec l'expressionnisme abstrait. Tàpies s'interroge sur la matière dans un geste naturel et spontané tandis que, d'un trait de couteau agressif, Fontana traverse la surface de la toile.

Josef Albers, en opposition à cette conception de la peinture, se penche plutôt sur la puissance formelle de la couleur. À la primauté de l'acte sur la pensée, il oppose une étude systématique des effets de réverbération des couleurs entre elles. Associé au groupe d'artistes américains abstraits « AAA» des années 30, Albers avait pourtant bien connu l'avant-garde européenne, ayant émigré aux États-Unis après la fermeture du Bauhaus. Une des préoccupations de ces artistes sera de discerner et d'évaluer les sources de l'abstraction, notamment l'observation de la nature, d'une part, et l'imagination donnant lieu à l'invention pure, d'autre part. Dans le sillon de Malevitch et de Mondrian, le groupe « AAA» explore par ailleurs l'idée que les formes et les couleurs sont animées d'une vie qui leur est propre. Si on a vu dans Hans Hofmann le père de l'expressionnisme abstrait des années 40 et 50, Albers et d'autres artistes tels que Fernand Léger et László Moholy-Nagy offrent une

contrepartie intéressante à ce mouvement. Ces deux tendances de l'abstraction se différencient, entre autres, parce que le spirituel, qui fait partie intégrante de l'expressionnisme et qui émane, on s'en souvient, d'une perte de contrôle, est désormais évacué et remplacé tout simplement par le retour de la raison raisonnante, qui se veut méthodique et scientifique.

Les années des avant-gardes ont donc été des années de paradoxes. De ces paradoxes est née une grande liberté d'esprit qui se traduit par une grande vitalité simultanée de tendances contradictoires et nouvelles. En fait, la nouveauté devient une valeur en soi, un critère de qualité, caractéristique qui perdure encore aujourd'hui. Notons par ailleurs que plusieurs de ces mouvements sont marqués par la volonté d'échapper à l'institution même de l'art. Par son pouvoir critique, Dada a ouvert la voie à ce possible. L'art tend volontiers à se dissocier d'un concept de culture en voie d'homogénéisation et d'assimilation à une industrie comme une autre. Un fort désir de rupture avec l'histoire dicte enfin la conception des théories et la publication de manifestes.

Manon Blanchette

NOTES

1. Anne-Marie Blouin Sioui propose cette idée dans le texte du catalogue qui accompagnait l'exposition *L'Abstraction lyrique en Europe* et qui fut réalisé au Musée d'art contemporain en 1978. De plus, dans *La Peinture, le geste, l'action*, de Margit Rowell, il est fait mention de ces apports (p.12).

2. Margit Rowell, *La Peinture, le geste, l'action : l'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 13.

3. Pierre Cabanne, *L'Avant-garde au XX^e siècle*, A. Balland, 1969.

SERGE POLIAKOFF

Moscou, Russie, 8 janvier 1900 -
Paris, France, 12 octobre 1969.

(70) **Composition grise**, 1947

Huile sur toile
92 x 73 cm
A 82 43 P 1
Achat : 17 ou 31 mai 1982
Source : Galerie Denise René, Paris, France

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 25 nov. 1982-5 janv. 1983.

Forme Lumière Mouvement de l'abstraction géométrique au cinétisme, Parc Chanot, Marseille, France, 17-18 oct. 1981.

Robert Jacobsen-Serge Poliakoff, Musée des Beaux-Arts de Copenhague, Copenhague, Danemark, 30 mai-5 juin 1958.

Robert Jacobsen-Serge Poliakoff, Kunsthalle, Bâle, Suisse, 25 janv.-2 mars 1958.

Klar Form, 20 artistes de l'école de Paris, Musée de l'art wallon APIAW, Liège, Belgique, 30 août-18 sept. 1952 [exposition itinérante : Charlottenburg, Copenhague, Danemark, 8 déc.-26 déc., 1951; Konsthallen, Helsinki, Finlande, 10 févr.-28 févr., 1952; Liljevalchs, Stockholm, Suède, 10-27 mars 1952; Kunstnernes Hus, Oslo, Norvège, 2 mai-25 mai 1952].

Serge Poliakoff, Galerie Denise René, Paris, France, 11 févr.-2 mars 1950.

Serge Poliakoff, Galerie Tokauten, Copenhague, Danemark, 16-28 oct. 1948.

BIBLIOGRAPHIE

1958 Musée des Beaux-Arts de Copenhague. — Jacobsen, Poliakoff. — Copenhague : le Musée, 1958. — Œuvre reproduite p. [1]

Kunsthalle. — Robert Jacobsen, Serge Poliakoff. — Bâle : Kunsthalle, 1958. — Œuvre reproduite p. de planche 3

Poliakoff est associé au groupe de l'école de Paris. Bien qu'abstraite, sa peinture ne nie cependant pas entièrement les références au réel. Ainsi se veut-elle une tentative d'exprimer la dimension spirituelle. Sans être géométriques, les formes créées par Poliakoff possèdent un système qui leur est propre, où des répétitions de distances nous laissent croire au développement d'une même idée. Poliakoff soutient en effet que, pour être pleinement réalisée, une œuvre doit tenir compte à la fois des formes vivantes et organiques, de la forme géométrique, de la forme mathématique et enfin de la forme dite historique[1]. L'application de cette théorie fait de Poliakoff un peintre original, dont la recherche est caractérisée par l'utilisation constante de la couleur, une couleur appliquée par couches et d'où émane une lumière. Contrairement à plusieurs peintres de son époque, Poliakoff ne fait pas de la ligne un élément essentiel de son travail, mais il compose plutôt son tableau à partir de l'application libre de la couleur. Celle-ci, une fois travaillée, a pour effet de préciser la forme.

Dans *Composition grise* (1947), Poliakoff s'attache à retrouver une certaine sobriété des couleurs après une période exubérante. On dira que les années 47 et 48 auront été d'ascèse : les couleurs disparaissent pour céder la place au noir, au blanc et, ici, au gris. De plus, les formes de *Composition grise*, entrelacées, superposées dans un espace défini et modulées par l'application de la couleur, évoquent clairement la sculpture. Il est, par ailleurs, évident que la ligne est construite à partir de la forme et que la surface de l'œuvre a été travaillée intensivement. Nous devons à Poliakoff un œuvre monumental par la cohérence de sa recherche et unique par les principes qui le sous-tendent.

M.B.

NOTE

1. Cette idée est reprise par plusieurs auteurs, dont Michel Ragon dans *Peinture contemporaine*, Paris, Casterman, 1974.

HANS HOFMANN

Weissenburg, Allemagne, 21 mars 1880 -
New York, New York, États-Unis, 17 février 1966.

71 **Classic Fragments**, 1947

Encre sur carton marouflé sur toile
104 x 76,6 cm
A 73 18 P 1
Achat : 10 octobre 1973
Source : Galerie Waddington, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Tendances de l'expressionnisme abstrait, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mai-4 juin 1978.

Artistes américains, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 11 nov. 1976-2 janv. 1977.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Landry, Pierre. — « Hans Hofmann ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal (QC), 1985. — P. 140. — Œuvre reproduite p. [141]

Artiste d'origine allemande né en 1880, Hans Hofmann émigre aux États-Unis en 1932. De l'Europe, il conserve un héritage culturel bien précis, soit celui de l'impressionnisme et du postimpressionnisme. Il a, de plus, connu plusieurs artistes de l'avant-garde liés aux mouvements fauviste et cubiste.

L'une des caractéristiques du travail de Hofmann — qui s'est par ailleurs constamment renouvelé — est de tenter la synthèse d'antagonismes picturaux. C'est ainsi, par exemple, que dans la même œuvre des éléments expressionnistes côtoient des éléments cubistes. Un second trait particulier de l'œuvre de Hofmann tient à son opinion voulant que la nature soit la seule source d'inspiration valable. Il ne reniera donc jamais complètement la figuration et ce, tout en produisant un art abstrait. D'ailleurs, il se démarque ainsi des artistes de cette période, qui tentaient obstinément de créer sur un mode automatiste.

Classic Fragments (1947), bien qu'elle n'illustre pas le principe de la synthèse des antagonismes, propose néanmoins une définition spécifique de l'espace pictural. Cet espace, perçu en fonction de données de fond et de forme spécifiques, ne parvient pourtant pas à les fixer définitivement ainsi. Ce qui est fond devient forme et vice versa, d'où l'ambiguïté. D'autre part, *Classic Fragments* démontre qu'il est possible d'obtenir un équilibre entre la spontanéité du geste et une organisation spatiale cohérente.

Artiste accompli, Hofmann fut aussi théoricien et enseignant. Il fonda une école à New York, et nous lui devons plusieurs textes théoriques qui exposent clairement sa conception de l'art. Sa conception de la réalité, des apparences, de la nature, du plan et de la peinture pure y sont entre autres abordés.

Seule la mort de l'artiste, survenue en 1966, mettra un terme à une inlassable recherche qui marqua la production de nombreux autres créateurs par la suite.

M.B.

MAX ERNST

Brühl, Allemagne, 2 avril 1891 -
Paris, France, 1er avril 1976.

(72) **Paysage, oiseau et oeuf**, 1959

Huile sur toile marouflée sur carton
26,7 x 34,7 cm
A 77 3 P 1
Achat : 23 février 1977
Source : Galerie de France, Paris, France

EXPOSITIONS

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Petits formats de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mai-18 juin 1978.

BIBLIOGRAPHIE

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Max Ernst, paysage, oiseau et œuf de 1959. — Texte de Manon Blanchette. — Montréal : MAC, 1982. — Feuillet didactique. — Œuvre reproduite.

Paysage, oiseau et œuf (1959) est une œuvre que Max Ernst a construite à partir de ses expériences dadaïstes et surréalistes. Car, bien que ce tableau marque un retour à des valeurs conventionnelles en peinture, cela ne peut nous faire oublier que Max Ernst fut celui qui élabora des techniques mettant en échec le mythe de la création. À la prétendue création pure, Ernst préférait en effet la réinterprétation de données déjà existantes. On lui doit ainsi l'élaboration de processus tels que le collage, le frottage et l'assemblage.

Sans être explicites dans ce tableau, ces processus en marquent profondément la représentation, le graphisme et la composition. Nous savons en effet que plusieurs œuvres de Ernst traitent du thème de l'oiseau et de l'œuf et même que leur composition est semblable. D'où l'application directe d'un principe cher à Ernst, selon lequel toute tentative de création est vouée à l'échec et qu'en conséquence les artistes devraient se contenter de faire varier la disposition des éléments. Une de ces variations consiste à reprendre au pinceau les effets graphiques du frottage.

Non seulement exploite-t-elle les découvertes précédentes, réalisées à partir de la nature, cette méthode possède en outre l'avantage d'installer une distance critique entre l'artiste et son travail. Ainsi, Ernst n'a pas craint de s'associer aux mouvements surréaliste et dadaïste, qui voulaient par la dérision et l'humour renverser les valeurs sociales et artistiques de l'après-guerre des années 20. Par la simplicité de sa méthode, Ernst est cependant parvenu à réaliser un œuvre empreint d'un esprit positif et innovateur, une source d'inspiration intarissable.

M.B.

JEAN ARP

Strasbourg, France, 16 septembre 1887 - Locarno, Suisse, 7 juin 1966.

(73) **Apparat d'une danse**, 1960

Bronze, 2/3
117,8 x 76 x 10,5 cm (œuvre)
13,2 x 55,2 x 29,5 cm (socle en bois)
D 76 24 S 1
Don : 25 novembre 1976
Source : M. Arnold Steinberg, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

La Collection permanente : art international, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Sculptures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 26 oct.-5 nov. 1978.

Hommage à Jean Arp, Galerie Denise René, Paris, France, 1974.

Jean Arp : 1887-1966, Galerie Dominion, Montréal (QC), déc. 1968.

Jean Arp, Musée national d'Art moderne, Paris, France, 2 févr.-21 avril 1962 ; Tate Gallery, Londres, Grande-Bretagne, déc. 1962-janv. 1963.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Dussault, Micheline. — « Enfin ! L'art de notre temps ». — Continuum. — (1er avril 1985). — P. 14

Lepage, Jocelyne. — « Des constructivistes à la peinture-théâtre ». — La Presse. — (2 févr. 1985). — P. F-1

Musée d'art contemporain de Montréal. — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Conception et coordination de l'exposition et du catalogue : Paulette Gagnon, Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1985. — [371] p. — Œuvre reproduite p. [43]. — Mentions de l'œuvre p. 13, 42

1985 Museo Español de Arte Contemporaneo. — Jean Arp [1886-1966] : Esculturas/Relieves/Obra Sobre Papel/Tapices. — Madrid : Ministerio de Cultura, Direccion General de Bellas Artes y Archivos, 1985. — 218 p. — Œuvre reproduite p. 119

1974 Galerie Denise René. — Hommage à Jean Arp. — Paris : la Galerie, 1974. — 79 p. — Œuvre reproduite p. 52, 69

1973 Jianou, Ionel. — Jean Arp. — Paris : Arted, Éditions d'art. — 84 p., [78] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [54, illustration no 55]. — Mention de l'œuvre p. 39

1971 Jean Arp : Opere 1912-1965. — Roma : Il Collezionista d'Arte Contemporanea, 1971. — 123 p. — Œuvre reproduite p. 73

1968 Ayre, Robert. — « The importance of being Arp-imagination made visible ». — The Montreal Star. — (Dec. 21, 1968). — P. 9. — Œuvre reproduite p. 10

Dominion Gallery. — Exposition Jean Arp : 1887-1966. — Montréal : la Galerie, [1968]. — [7] p., 41 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche 15

Heywood, Irene. — « One-man Arp show at Dominion ». — The Gazette. — (Dec. 14, 1968). — P. 44. — Œuvre reproduite

Jean Arp Sculptures 1957-1966. — Teufen (Suisse) : Éditions Arthur Niggli S.A., 1968. — 145 p. — Introduction par Eduard Trier. — Œuvre reproduite p. 113. — Mention de l'œuvre p. XV

Thériault, Normand. — « La froide beauté du monde idéal ». — La Presse. —(7 déc. 1968). — P. 37. — Œuvre reproduite

1963 Harrison, Jane. — « London at Mid-Season ». — Arts Magazine. — Vol. 37, no 4 (Jan. 1963). — P. 32-33. — Œuvre reproduite

Marchiori, Giuseppe. — Arp. — Milano : Bruno Alfieri, 1963. — 196 p. — Œuvre reproduite p. 60, 157. — Mentions de l'œuvre p. 51-52

Roberts, Keith. — « Current and forthcoming exhibitions ». — The Burlington Magazine. — Vol. CV, no 718 (Jan. 1963). — P. 40-43. — Œuvre reproduite p. [42]

1962 Belli, Carlo. — « Sculture a Spoleto ». — Domus. — No. 394, (Sett. 9, 1962). — P. [54-55]. — Œuvre reproduite

Musée national d'Art moderne. — Arp. — Paris : Musée national d'Art moderne, 1962. — 95 p., [24] feuillets de planches. — Œuvre reproduite feuillet [24]

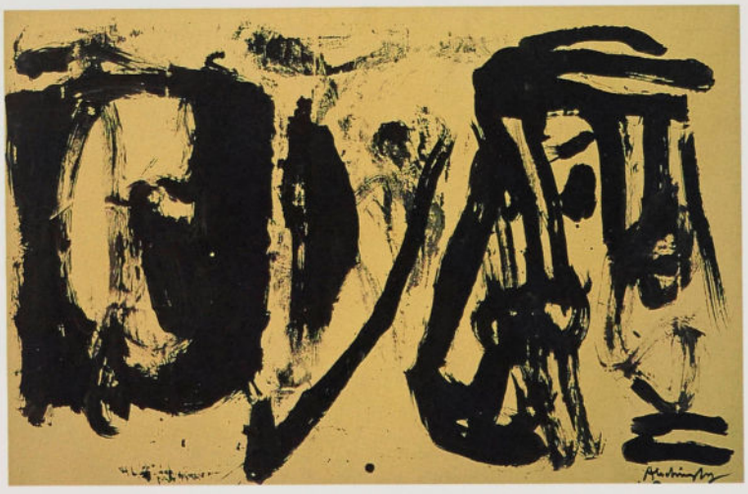
Verdet, André. — « La rétrospective de Arp au Musée national d'Art moderne ». — XXe siècle. — No 19 (juin 1962). — P. [100-106]. — Œuvre reproduite p. [101]

Un des fondateurs du mouvement dada en Europe, Jean Arp est à la fois sculpteur et poète. Sa recherche plastique gravite autour d'une conception de l'art pour laquelle la création est un acte naturel. Au delà de l'approche nihiliste du dadaïsme, Arp propose une vision constructive de l'art où le spirituel et le méditatif entrent en jeu. Pour Arp, l'art possède ses propres lois du hasard. Il émane du spirituel de l'homme et du travail de la main, qui intervient ou non dans le processus naturel des lois de la création. L'inconscient auquel l'artiste s'abandonne lui permet enfin d'acquérir une liberté essentielle à la création.

Tout l'œuvre sculptural de Arp se compose de deux modes bien précis : le relief et la ronde-bosse. Si le premier fut privilégié par Arp tout au long de sa vie pour sa situation mitoyenne de la peinture, la ronde-bosse lui permet de mettre en œuvre son esprit inventif, son humour et sa fantaisie.

L'œuvre intitulée *Apparat d'une danse* (1960) relève d'ailleurs de la transition entre ces deux formes d'expression. De la première, il conserve la technique du découpage tandis que de la seconde, il tire la mise en liberté de la forme dans l'espace. Il s'agit en fait d'assemblages de formes organiques, déposés sur un socle. *Apparat d'une danse* met en scène le thème du nombril, motif récurrent dans l'œuvre de Arp et qui illustre bien l'aspect ludique dont est empreinte la recherche de l'artiste. Cette technique de l'assemblage assure le dynamisme des formes entre elles, leur relation d'opposition fortuite et leur lien ici évident avec le dessin et la ligne. Sur le plan technique, si Arp faisait réaliser ses œuvres dans leur matériau définitif, il se réservait toujours la possibilité d'intervenir à la fin du processus, cherchant ainsi sans fin l'expression de la synthèse du réel et du hasard.

M.B.



PIERRE ALECHINSKY

Né à Bruxelles, Belgique, le 19 octobre 1927.
Vit et travaille à Paris, France, depuis 1951.

74 **Sans titre**, 1955-1958

Encre sur papier marouflé sur masonite
100 x 154 cm
A 71 30 D 1
Achat : 23 septembre 1971
Source : M^me^ Gisèle et M. Gérard Lortie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée d'art contemporain de Montréal : œuvres choisies de la collection, Place des Arts, Montréal (QC), 4 mars-21 avril 1985.

Tendances de l'expressionnisme abstrait à travers la collection du Musée d'art contemporain, Musée d'art contemporain, Montréal ((QC), 18 mai-18 juin 1978.

Tendances de l'abstraction lyrique, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 sept.-23 oct. 1977.

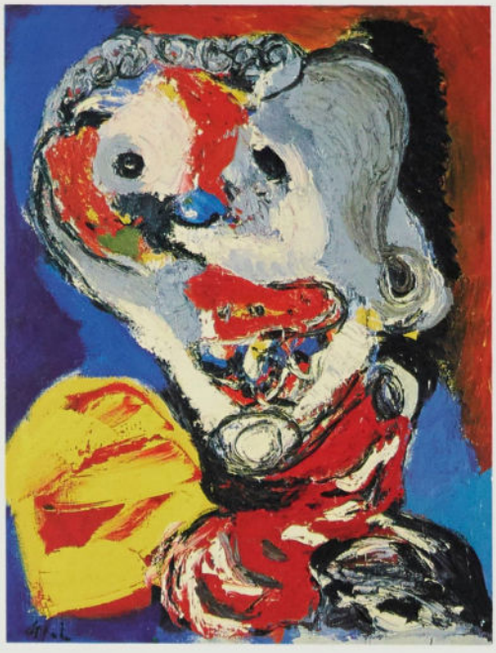
Collection Gisèle et Gérard Lortie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 3 mars-16 avril 1972.

Après une courte période de travail inspirée du surréalisme, Pierre Alechinsky s'associe en 1948 au groupe Cobra. Fondé par le poète Dotremont, ce mouvement a, entre autres, pour objectif de se détacher des acquis culturels en puisant à même l'inconscient collectif. Afin de réaliser leur but, les membres de Cobra s'adonnent à une production gestuelle qui se situe à la limite du figuratif. Il s'agit en effet d'une image imprécise et pourtant accessible à chacun, formant un langage qui illustre des dimensions mythologiques. Cobra exploite ainsi cette région de l'inconscient, commune à tous, qui est animée par des sentiments d'une grande puissance tels que l'amour, la haine et l'angoisse devant la mort.

En 1952, Alechinsky est en contact avec Syryu Morita, membre influent d'un groupe de calligraphes japonais qui gravitent autour de la revue *Bokubi*. Ceux-ci poursuivent une recherche plastique similaire à celle entreprise par Alechinsky avec Cobra. Il se rend au Japon en 1955 et réalise par la suite des œuvres inspirées d'une interprétation libre et immédiate de la calligraphie japonaise. Alechinsky trace ainsi, tout comme dans cette encre, des traits rapides qui illustrent le moment fugitif. Il expérimente de nouvelles techniques de création, peignant avec les mains sur le papier couché à même le sol. Il utilise simultanément, et souvent dans la même œuvre, des techniques de peinture, de gravure et de dessin. Ses supports privilégiés sont le carton et le papier marouflé.

C'est autour des années 60 cependant qu'Alechinsky parvient à faire la synthèse de ses intérêts plastiques. La composition de ses œuvres est originale : autour d'une image centrale, l'artiste dispose une série de petits formats ayant pour rôle de compléter ou de commenter le thème principal. Cela se fait souvent avec un mélange d'humour, de fantaisie et de force d'expression.

M.B.



KAREL APPEL

Né à Amsterdam, Pays-Bas, le 25 avril 1921.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis, et à Monaco.

(75) **Drôle de tête**, 1966

Huile sur toile
116 x 89 cm
D 72 12 P 1
Don : 13 juin 1972
Source : M. John G. McConnell, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Gagnon, Paulette. — « Karel Appel ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 36. — Œuvre reproduite p. [37]

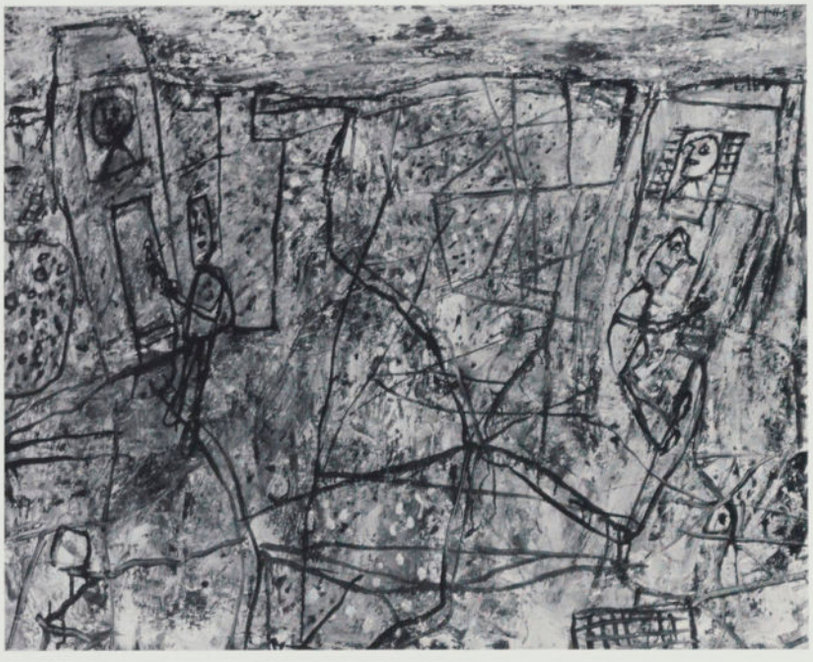
Empreint de violence tant par la couleur que par le geste, l'œuvre de Karel Appel traduit l'état d'esprit d'une époque bien précise, celle de l'Europe d'après-guerre. Ayant quitté Amsterdam pour s'installer à Paris en 1950, Appel s'était lié au groupe Cobra. Le travail de ces artistes essentiellement originaires de Copenhague, de Bruxelles et d'Amsterdam avait pour but de redéfinir complètement les paramètres de l'art. À l'instar de ce groupe qui voulait repartir sur de nouvelles bases, en toute liberté et en toute spontanéité, le travail d'Appel fait fi des conventions classiques et traduit par l'humour une lutte agressive. Cette recherche plastique met l'accent sur les matériaux tout en ne craignant pas d'expérimenter des techniques nouvelles.

Selon certains poètes et romanciers, dont Hugo Claus qui a suivi de près l'évolution de l'œuvre d'Appel, sa valeur hors du commun réside justement dans l'expression d'un humanisme, d'une action, d'une angoisse de la mort et de la vie, ainsi que dans l'expression de désirs, cachés ou manifestes.

De plus, par une production très diversifiée, Appel explore une multiplicité de techniques, passant des reliefs en bois à la sculpture de polyester et d'aluminium. En tout temps, il puise son inspiration à même la matière qu'il exploite. Il y trouve son énergie. Il exprime sa lutte dans la masse de peinture. Celle-ci deviendra par la suite ce qu'il appellera un « espace magique ».

Drôle de tête est une œuvre significative en ce sens. Une forme monstrueuse émerge d'une matière dense, et l'on dirait qu'elle vient tout juste d'interrompre son mouvement. Les couleurs sont extrêmement vives et travaillées de façon brutale. L'imagerie naïve et enfantine illustre bien cet humour stratégique qui a pour effet d'occulter la vraie mission de l'œuvre : celle de traduire un univers intérieur des plus personnels.

M.B.



JEAN DUBUFFET

Le Havre, France, 31 juillet 1901 -
Paris, France, 12 mai 1985.

(76) **Chacun chez soi**, 1957

Huile sur toile
80 x 100,2 cm
A 76 3 P 1
Achat : 8 avril 1976
Source : Pierre Matisse Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Nouvelles acquisitions, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 sept.-3 oct. 1976.

Peinture, assemblages, 1956, Pierre Matisse Gallery, New York, 4-22 févr. 1958.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Gagnon, Paulette. — « Jean Dubuffet ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 100. — Œuvre reproduite p. [101]

1969 Loreau, Max. — Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. Fascicule XIII : célébration du sol I, lieux cursifs, texturologies, topographies. — [Lausanne] : Weber, 1969. — 155 p. — Œuvre reproduite p. 15

1958 Dubuffet, Jean. — Jean Dubuffet. Catalogue des peintures faites à Vence du 1er avril au 31 août 1957. — Paris : Paul Facchetti, 1958. — [24] p. — Œuvre reproduite p. [3]

Peintures, assemblages, 1956. — New York : Pierre Matisse, 1958. — [16] p. —Œuvre reproduite p. [6]

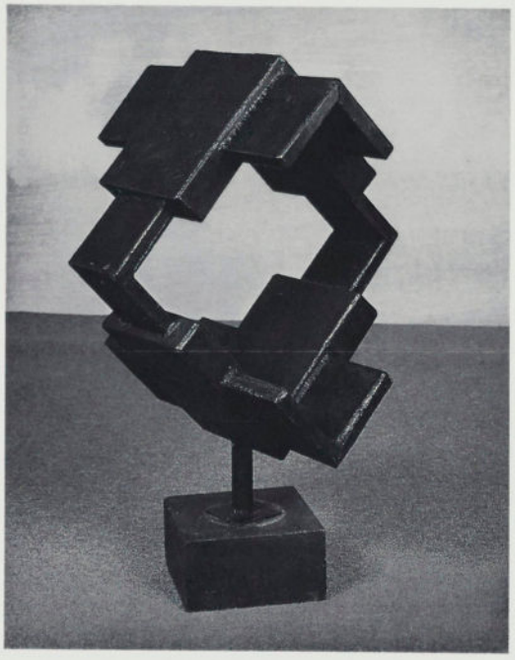
L'œuvre de Dubuffet est magistral, toujours renouvelé, polyvalent et logique. Sa recherche est celle qui, explorant à fond les images, va jusqu'à l'archétype.

Dubuffet, dont la carrière d'artiste débute à quarante et un ans, fait immédiatement preuve dans son travail d'une grande maturité de pensée. Sous des apparences enfantines, son art reflète une passion pour la découverte et le renouveau. Il ne faut donc pas se surprendre de l'intérêt de l'artiste pour l'art brut, cet art pratiqué sans acquis culturel, celui des naïfs et des déficients mentaux.

Que ce soit comme peintre, comme graveur lithographe ou comme sculpteur, Dubuffet étonne. La facture de ses œuvres provoque par son originalité. S'il s'adonne à l'art du paysage, dans la série des *Lieux cursifs* par exemple, Dubuffet le fait par l'exploration de la matière elle-même. La pâte, blanche ou ocre, est épaisse, et la ligne y est creusée à la pointe du couteau. Par l'emploi de cette technique, Dubuffet n'a aucune intention de décrire ce qu'il voit, mais plutôt ce qu'il aspire à voir. Son approche est humoristique, et sa source d'inspiration reste les dessins d'enfants. Il cherche à retrouver un art pur et innocent.

Chacun chez soi, œuvre qui fait partie de la série des *Lieux cursifs* de 1957, illustre d'ailleurs très bien ces préoccupations générales de Dubuffet. Les tracés rapides suggèrent des maisons, des personnages, des routes et des objets. Aucun soin n'est pris dans la réalisation, aucune recherche de style n'est apparente. C'est là l'expression d'un refus des acquis, d'un refus de traduire ce qui est appris.

M.B.



CAREL VISSER

Né à Papendrecht, Pays-Bas, le 3 mai 1928.
Vit et travaille à Rijswijk, Pays-Bas.

(77) **Double forme**, 1958

Acier soudé
77 x 46 x 49,5 cm
A 80 63 S 1
Achat : 13 novembre 1980
Source : Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 déc. 1980-25 janv. 1981.

Carel Visser, Galerie Bertha Schaeffer, New York, N.Y., États-Unis, 20 nov.-19 déc. 1961.

BIBLIOGRAPHIE

1972 Fuchs, Rubi. — « Visser and Maaskant : their relation to Brancusi ». — Studio International. — Vol. 184, nº 948 (Oct. 1972). — P. 142-144

1968 Bloh, Cor. — Carel Visser. — Amsterdam : J. M. Meulenhoff, 1968. — 16 p. — 25 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche 4

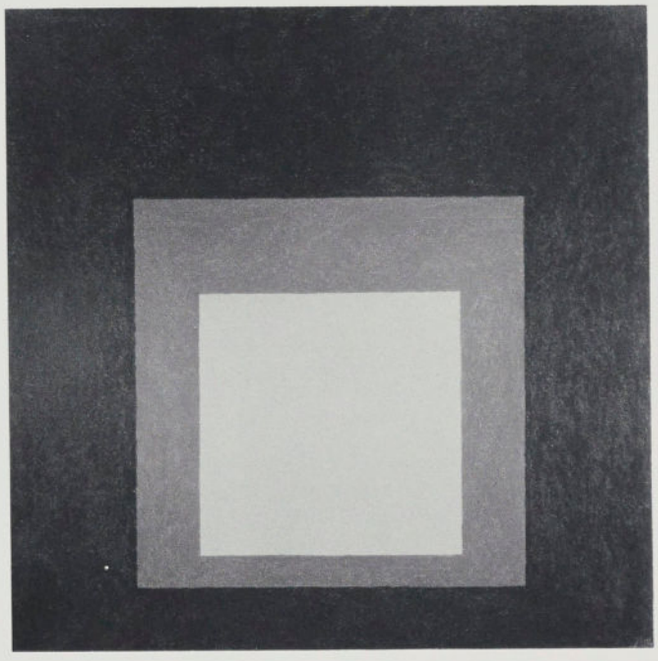
Né en 1928 aux Pays-Bas, l'artiste autodidacte Carel Visser sculpte la matière afin de la rendre surprenante. À l'instar de Brancusi, il privilégie la forme simple, située à la limite de l'abstraction.

Figurative dans les années 50, sa sculpture évolue rapidement vers l'abstraction, mettant davantage l'accent sur les relations entre les formes. Le format de ses œuvres est alors de caractère intimiste et brouillon.

D'une méthode constructiviste, Carel Visser passe ensuite à une manipulation directe des matériaux. Il fait intervenir des effets causés par des plis ou des courbes. Il expérimente ensuite la technique de l'assemblage et depuis les années 80, il travaille avec l'accumulation des éléments, qui témoigne d'un souci d'expression naturelle. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'on perçoit constamment dans les œuvres de Visser une opposition entre culture et nature. Par « culture », il faut entendre ici l'affirmation toute simple d'un système critique en art qui s'oppose à toute source d'inspiration comme à tout matériau émanant d'un système naturel.

Double forme (1958) fait partie d'une série d'œuvres du même titre, qui, inspirées par le motif de l'oiseau en vol, aboutissent à une forme quasi abstraite. Détachée de la représentation, la forme sculpturale revêt un caractère neutre et homogène qui met en évidence l'aspect construit de l'œuvre. Ajoutons enfin que ce processus logique d'abstraction fait ressortir la dimension sérielle des formes : réduites à leur plus simple expression, elles engagent à d'infinies permutations virtuelles.

M.B.



JOSEF ALBERS

Bottrop, Allemagne, 19 mars 1888 -
New Haven, Connecticut, États-Unis, 26 mars 1976.

(78) **Tuscany**, 1964

Huile sur masonite
76,5 x 76,2 cm
A 67 2 P 1
Achat : 24 février 1967
Source : Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

Manifestations de l'art minimal, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 juin-22 juil. 1979.

Artistes américains, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 11 nov. 1976-2 janv. 1977.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Art et Mouvement, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 29 août-1er oct. 1967.

Josef Albers, Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC), 7-27 janv. 1967.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Gagnon, Paulette. — « Josef Albers ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 30. — Œuvre reproduite p. [31]

1983 Musée d'art contemporain. — Sur toile et sur papier (art américain). — [Montréal] : MAC, [1983]. — 31 p.

1967 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Art et mouvement. — Montréal : MAC, 1967. — [102] p. — Œuvre reproduite p. [13]

R., Y. — « Albers, l'art et la science ». — La Presse. — (14 janv. 1967)

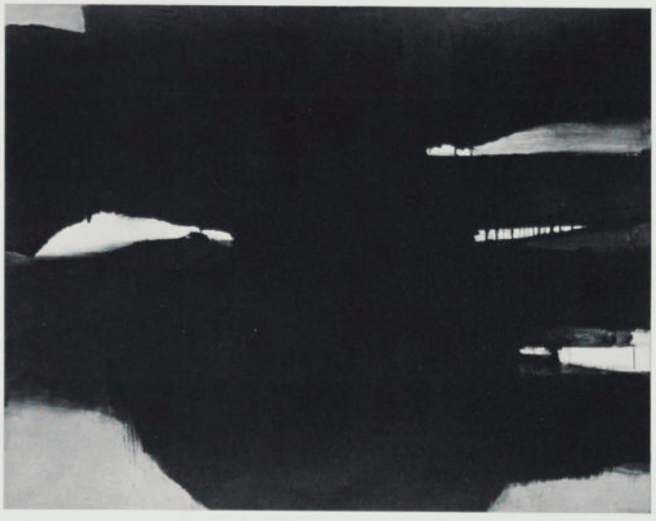
En 1949, Albers amorce une série de travaux regroupés sous le titre *Hommage au carré*. Le tableau *Tuscany* (1964) fait partie de cette série et résume par ailleurs les principales préoccupations picturales de l'artiste. Parmi celles-ci, mentionnons le souci de la couleur, de son pouvoir et de sa nature. Or, cette couleur doit s'affranchir de tout rôle prédéterminé. Loin de servir à la représentation du monde, elle doit être vouée à l'étude rigoureuse de la perception.

Albers réalise là une œuvre qui fait essentiellement appel au regard et à la raison. Cette œuvre nous permet de discerner toute l'ambiguïté de la perception par la mise en place d'un système d'étude de la forme et de la couleur, cette dernière étant évaluée à travers la notion de quantités spécifiques.

C'est ainsi, par exemple, que l'œuvre intitulée *Tuscany* a été construite à partir de trois carrés de couleur illustrant des quantités spécifiques dont les rapports donnent lieu à toute une gamme d'interprétations. Une de ces interprétations est la conséquence du décentrage vers le bas des trois carrés de couleur, ceux-ci étant de ce fait perçus à l'intérieur du concept d'augmentation de poids ou d'une certaine densité de la couleur. Ce décentrage permet de plus une lecture en perspective et la perception d'un espace intérieur et extérieur, donc un effet de profondeur. Les couleurs étant regroupées et ordonnées par affinités et par contrastes, cet effet de profondeur peut se lire dans un sens concentrique ou excentrique. La proximité des couleurs entre elles permet certains effets optiques : on a ainsi l'impression qu'une couleur en recouvre une autre ou même que son épaisseur varie à l'intérieur d'une même tonalité.

Par cette étude systématique des rapports de couleurs, Albers réussit à en révéler davantage la nature spécifique. Nous lui devons certainement une transformation définitive de notre façon de voir les choses et d'en prendre conscience.

M.B.



PIERRE SOULAGES

Né à Rodez, France, le 24 décembre 1919.
Vit et travaille à Paris, France.

(79) **Peinture - 5 février 1964**, 1964

Huile sur toile
236,5 x 300,5 cm
A 68 66 P 1
Achat : 23 août 1968
Source : M. Knoedler & Co., Inc., New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Tendances de l'expressionnisme abstrait à travers la collection du Musée d'art contemporain, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mai-4 juin 1978.

Tendances de l'abstraction lyrique, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 sept.-23 oct. 1977.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Soulages, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juill.-1er sept. 1968; Musée du Québec, Québec (QC), 26 sept.-21 oct. 1968.

Soulages : Paintings Since 1963, M. Knoedler & Co., New York, N.Y., États-Unis, 6-24 févr. 1968; Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Penns., États-Unis, 7 mars-7 avril 1968; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., États-Unis, 6 mai-2 juin 1968.

Soulages, Musée national d'Art moderne, Paris, France, 22 mars- 21 mai 1967.

Vingt peintres français, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique, 1966.

Soulages : Retrospective Exhibition, Museum of Fine Arts, Houston, Tex., États-Unis, avril 1966.

Salon de mai, Paris, France, 1965.

Documenta III, Museum Fredericianum, Kassel, Allemagne, 1964.

Hors dimension, Centre américain, Paris, France, 1964.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Landry, Pierre. — « Pierre Soulages ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 274. — Œuvre reproduite p. [275]

1980 Viau, René. — « Au Musée d'art contemporain : exposition "temporaire" pour une collection "permanente" ». — Le Devoir. — (28 juin 1980). — P. 17

1979 Ceysson, Bernard. — Soulages. — Paris : Flammarion, 1979. — 95 p. — Œuvre reproduite p. 42-43

1972 Sweeney, James Johnson. — Soulages. — Neuchâtel : Ides et Calendes, 1972. — 222 p. — Œuvre reproduite p. 150-151

1968 « Arts - actualités - expositions ». — Vie des Arts. — N° 52 (automne 1968). — P. 65. — Œuvre reproduite

Ayre, Robert. — « Pierre Soulages at the Musée : monumentality and action ». — The Montreal Star. — (Aug. 3, 1968). — P. Entertainments 8

B., J. — « Au musée d'art contemporain : rire et jubilation : des sculpteurs du Québec, et une magnifique rétrospective de Soulage(s) ». — Le Devoir. — (10 août 1968). — P. 11

Glueck, Grace. — « A Form (or Two) Is Born ». — The New York Times. — (Feb. 18, 1968)

Glueck, Grace. — « Who's minding the easel? ». — Art in America. — Vol. 56, n° 1 (Jan./Feb. 1968). — P. 110-113

Heywood, Irene. — « Bridging the artist public gap : Soulages show ». — The Gazette. — (Aug. 10, 1968). — P. 43

Kramer, Hilton. — « Art : [...] Pierre Soulages : paintings since 1963 ». — The New York Times. — (Feb. 17, 1968). — P. 25

Lichtblau, Charlotte. — « At New York galleries : emotional abandon in black and white ». — The Philadelphia Inquirer. — (Feb. 18, 1968). — P. 6

Québec (Province). Musée d'art contemporain. Musée du Québec. — Soulages. — Montréal : MAC, 1968. — [28] p. Œuvre reproduite p. [14-15]

Roussan, Jacques de. — « Soulages ». — Vie des Arts. — N° 52 (automne 1968). — P. 68

Sweeney, James Johnson. — Soulages : paintings since 1963. — New York : M. Knoedler & Co., Inc., 1968. — 31 p. — Œuvre reproduite p. [2], 29

Thériault, Normand. — « L'évolution de Soulages ». — La Presse. — (3 août 1968). — P. 32-33

1967 Boudaille, Georges. — « Les leçons d'une exposition ». — Lettres françaises. — (25 mai 1967)

Cavalcanti, Gilberto. — « Una retrospectiva de Soulages em Paris ». — Gazeta de Alagoas. Rio de Janeiro. — (2 de Abril 1967)

Chastel, André. — « La peinture de Soulages : l'épopée du noir ». — Le Monde. — (24 mars 1967). — P. 12

Cogniat, Raymond. — « Soulages au musée d'Art moderne ». — Le Figaro. — (30 mars 1967)

1967 Cutler, Carol. — « The moods of Soulages ». — New York Herald Tribune. — (Mar. 28, 1967)

Diehl, Gaston. — « Soulages à l'heure du constat, Rebeyrolle, Zao Wou Ki la fureur poétique ». — La Table ronde. — (Mai 1967). — P. 117-121

Dulac, Sébastien. — « La rétrospective de Pierre Soulages ». — Écho de la Bourse. Bruxelles. — (7 avril 1967)

Dumayet, Pierre. — « Plutôt que d'être un peintre abstrait Soulages s'est abstrait de sa peinture ». — Le Figaro littéraire. — (30 mars 1967). — P. 3

Fermigier, André. — « Le noir n'est pas si noir ». — Le Nouvel Observateur. — (29 mars-5 avril 1967). — P. 38-39

Holmes, Ann. — « An Emergence of Style ». — Houston Chronicle. — (Apr. 24, 1966)

Kenedy, Robert C. — « Pierre Soulages at the musée d'Art moderne [...] ». — Art International. — Vol. XI/5 (May 20, 1967). — P. 53

Ragon, Michel. — « Soulages : le peintre du noir ». — Galerie des Arts. — N° 42 (mars 1967). — P. 13-15

Saure, Wolfgang. — « Retrospektive im musée d'Art moderne ». — Die Kunst und das schöne Heim. — Vol. 12, n° 2 (september 1967)

Schneider, Pierre. — « Soulages voit noir ». — L'Express. — (20-26 mars 1967)

Soulages. — Texte de Bernard Dorival. — Paris : Musée national d'Art moderne, 1967. — [36] p.

Troche, Michel. — « Le peintre Soulages ». — France Nouvelle. — N° 1122 (19 avril 1967). — P. 23

1966 Holmes, Ann. — « An Emergence of Style ». — Houston Chronicle. — (Apr. 24, 1966)

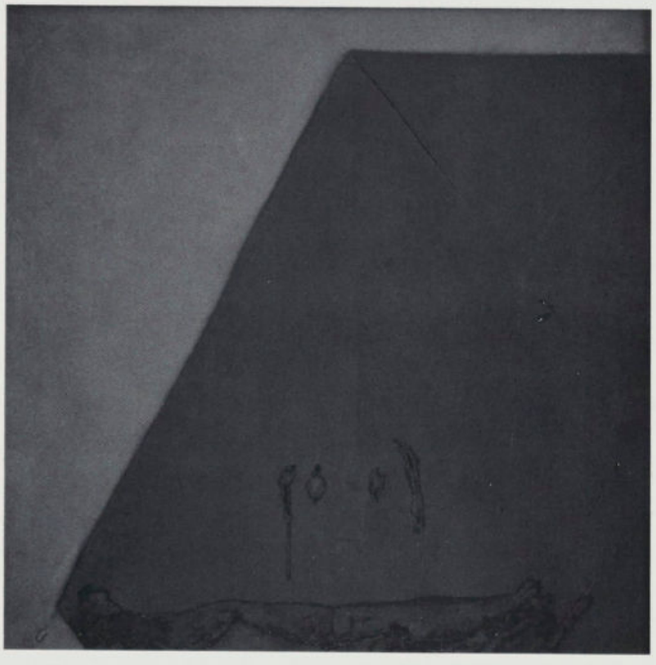
Peintre français né en 1919, Pierre Soulages impose rapidement les tableaux qu'il réalise de manière gestuelle. Associé au groupe de l'école de Paris, tout comme le peintre Mathieu, il s'éloigne délibérément des références à la nature. Sans être influencé par la calligraphie orientale, il met cependant en scène de larges traits noirs, s'opposant ainsi aux tendances très colorées de la peinture des années 40 en France. Il amorce l'acte de peindre sans idée préconçue, dans un geste automatique et spontané.

Vers 1955, les traits se multiplient sur la surface de la toile, de sorte que celle-ci s'anime d'un rythme qui suggère la notion de temps, une donnée essentielle dans l'œuvre de Soulages. Chaque trait large et noir semble en effet avoir été tracé avec une telle énergie intérieure qu'il devient en quelque sorte la trace d'un moment unique, une marque dans le temps. De plus, il utilise sans cesse le noir, un noir perçu comme synthèse de toutes les couleurs, comme leur rayonnement.

Parallèlement à la peinture, Soulages s'adonne depuis 1967 à la gravure et à la céramique. On lui doit un large corpus d'eaux-fortes, d'aquatintes et de lithographies. Ces œuvres reprennent les préoccupations majeures de sa peinture certes, mais font davantage ressortir la spécificité propre de chaque médium.

Peinture - 5 février 1964 est une œuvre maîtresse dans la production de Soulages. Fidèle aux principes de l'abstraction lyrique, elle ne fait référence qu'à elle-même. Les traits en recouvrent presque totalement la surface, rendant ambiguë la définition précise du fond par rapport à la forme. Une lumière interne illumine le noir et lui donne des nuances d'une grande richesse. Soulages précisera par ailleurs lui-même que « le battement des formes dans l'espace » écarte les possibilités d'interprétation anecdotique, incitant plutôt le spectateur à percevoir « une découpe de l'espace par le temps ».

M.B.



ANTONI TÀPIES

Né à Barcelone, Espagne, le 13 décembre 1923.
Vit et travaille à Barcelone.

(80) **Vellut granate**, 1963

Acrylique et feutre collé sur toile
164,9 x 165 cm
A 64 44 P 1
Achat : 11 décembre 1964
Source : Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Rétrospective Antoni Tàpies (organisée par l'Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., États-Unis), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 oct.-27 nov. 1977.

Cent cinquante œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Collections, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 6 janv.-13 févr. 1966.

Antoni Tàpies, Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC), 18 nov.-1er déc. 1964.

Antoni Tàpies, Gallery Moos, Toronto (Ont.), 17-31 oct. 1964.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Musée d'art contemporain de Montréal. — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Conception et coordination de l'exposition et du catalogue : Paulette Gagnon, Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1985. — [371] p. — Œuvre reproduite p. [283]. — Mentions de l'œuvre p. 12, 282

1975 Gagnon, Paulette. — «"Vellut granate" un maillon dans l'œuvre de Tàpies». — Ateliers. — Vol. 6, nº 3 (févr. 1978). — P. 7. — Œuvre reproduite

1977 Barrio-Garay, José Luis. — «Antoni Tàpies». — Ateliers. — Vol. 6, nº 2 (15 sept.-27 nov. 1977). — P. 4

Barrio-Garay, José Luis. — «Intention, objet et signification dans l'œuvre d'Antoni Tàpies». — Antoni Tàpies : rétrospective au Musée d'art contemporain. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — P. 2-14

Bogardi, Georges. — «Antoni Tàpies : trapped by skill and fantasies». — The Montreal Star. — (Nov. 5, 1977). — P. D-5

Dumont, Jean C. — «Le Catalan Tàpies : hymne à la sobriété et à la passion contenue». — Montréal ce mois-ci. — Vol. 37 (14 oct.-10 nov. 1977). — P. 28-29

1976 Gimferrer, Pere. — Antoni Tàpies et l'esprit catalan. — Paris : Cercle d'art, 1976. — 382 p. — Œuvre reproduite p. 191

1967 Antoni Tàpies : O l'escarnidor de diademes. — Barcelone : Poligrafa, 1967. — [83] p., [CXXVIII] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [LVIII]

Québec (Province). Ministère des Affaires culturelles. — Collections des musées d'État du Québec. — Préface de Jean-Noël Tremblay. — Québec : MAC, 1967. — [26] p., 108 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche 73

1964 Tàpies. — Toronto : Gallery Moos; Montréal : Galerie Agnès Lefort, 1964. — [6] p. — Œuvre reproduite

Si les travaux des peintres des années 50 demeuraient encore très proches des rythmes organiques, Tàpies se rapproche, pour sa part, de la matière afin de mieux en étudier la nature. Il met en scène l'épaisseur, la texture, la beauté intrinsèque du matériau brut. Tant par leur poids réel que par ce qu'ils revendiquent, soit un anti-esthétisme marqué, ses tableaux donnent dans la monumentalité. En ce sens, la recherche picturale de Tàpies se rapproche de celle d'un Dubuffet. Les œuvres possèdent toujours une forte dimension concrète, une dimension qui suggère quelque chose de vital et d'essentiel.

Toute la démarche artistique de Tàpies gravite en fait autour de trois axes : abstraction-primitivisme ; rêve-réalité ; spiritualité-matérialité. Ainsi, après une période marquée par le surréalisme, Tàpies s'adonne à des collages de matières diverses, dont la simple présence s'oppose à l'abstraction générale des œuvres. Il émane de celle-ci une impression d'angoisse, de mort, d'obsession de la destruction. La poussière devient un matériau situé fatalement au début et à la fin du cycle de la vie. Suivra alors la découverte du thème du mur, qui se poursuivra dans les œuvres sur toile des années 60.

C'est précisément par la profusion du graphisme que Tàpies en était venu à se heurter à cette surface plate et monochrome. Dans *Vellut granate* (1963), la planéité de la surface est révélée par le tissage de la matière. La forme géométrique, qui n'apparaît qu'exceptionnellement dans l'œuvre de Tàpies, délimite cependant des espaces plats quoique texturés d'incisions, d'orifices et de hachures. Tàpies est ici peintre du temps et de la matière.

M.B.

L'Essor de l'estampe québécoise : quelques repères essentiels

Parmi les différents moments qui ont marqué l'histoire de l'art contemporain au Québec, la période coïncidant avec l'essor de la gravure est jalonnée d'épisodes qui ont déterminé l'affirmation du médium comme discipline autonome, la diversité des problématiques abordées et l'émergence de figures mobilisatrices qui, outre leurs pratiques respectives, ont assumé des fonctions d'éducation, de promotion et de diffusion de l'art graphique. Il est en effet possible de situer, entre 1955 et 1980, un ensemble probant de manifestations et d'événements qui ont contribué, de manière significative, à l'inscription et au rayonnement de l'art de l'estampe autant dans les milieux artistiques québécois et canadiens que sur la scène internationale.

S'il faut certes prendre en considération l'effet multiplicateur du tirage, bien que limité, ainsi que l'attrait de l'exercice simultané de l'art pour l'art et d'une certaine tradition artisanale, c'est vraisemblablement dans un généreux pluralisme d'intentions et d'expressions que se concrétisent la richesse et l'exemplarité des propositions de la gravure québécoise. En témoigne avec force la collection du Musée d'art contemporain de Montréal qui compte au delà de 1 000 estampes dont plus de la moitié sont l'œuvre d'artistes québécois.

Les paramètres de l'exposition *La Collection : tableau inaugural*, s'ils ne permettent pas de présenter un panorama exhaustif de l'histoire de la gravure contemporaine au Québec, n'en esquisseront pas moins les principales tendances en les confrontant, au hasard du parcours dans les salles, aux développements synchroniques des autres disciplines, dans ce qu'elles comportent de plus spécifique,

de plus perméable et de plus éclaté. Il est question ici d'un corpus de 31 estampes réalisées par 21 graveurs entre 1956 et 1979. C'est affirmer d'office le pouvoir expressif et la pertinence esthétique de chacune. La sélection de dix estampes d'Albert Dumouchel, parmi les 35 que possède le Musée, vise à illustrer son apport essentiel à la revalorisation du médium de même que son rôle prépondérant dans le milieu de la gravure.

Albert Dumouchel entreprend formellement, dès 1942, une longue carrière de professeur qui l'amènera à structurer les principaux foyers d'enseignement de la gravure à Montréal, nommément à l'École des Arts Graphiques et à l'École des beaux-arts, pour ainsi former un nombre considérable d'artistes graveurs. Son décès, survenu en janvier 1971, met un terme à une époque qui, littéralement, a vu s'affirmer le langage graphique.

Outre les cours de dessin qu'il a dispensés au séminaire Saint-Thomas-d'Aquin de Valleyfield de 1937 à 1949, c'est d'abord à l'École des Arts Graphiques, fondée et dirigée par Louis-Philippe Beaudoin en 1942[1], que Dumouchel enseigne le dessin au sein d'un corps professoral majoritairement issu du secteur industriel et davantage préoccupé de pratiques appliquées que de pratiques artistiques[2]. L'engagement d'Arthur Gladu, en 1946, comme professeur de typographie, ses affinités artistiques avec Dumouchel et leur intention de rapprocher les cours de dessin et de typographie[3] sont autant de facteurs à l'origine de la publication des deux numéros des cahiers *Les Ateliers d'Arts Graphiques* en 1947 et 1949[4]. Ces cahiers constituent un précédent à l'École et demeurent une incursion significative dans le domaine de l'édition d'art, de la revue d'art graphique; ils donnent lieu à la collaboration entre auteurs, artistes et artisans (typographes et imprimeurs)[5]. C'est dans la confrontation immédiate des interventions graphiques et typographiques que Dumouchel entend stimuler la créativité de ses étudiants autour de la pratique des métiers de l'imprimerie.

Au cours des années 50, Dumouchel enseigne à l'École des Arts Graphiques les diverses techniques de gravure sur bois et sur métal, la lithographie, la linogravure et la sérigraphie. Boursier de l'UNESCO en 1955, il séjourne un an en Europe et représente le Canada à la Première Exposition internationale de gravure au Musée d'art moderne de Ljubljana, en Yougoslavie; il fréquente à Paris les principaux ateliers de gravure : Atelier 17 de Stanley Hayter (eau-forte), Johnny Friedlander (eau-forte), Roger Lacourière (eau-forte), Atelier Leblanc (eau-forte), Edmond Desjobert (lithographie)[6]. Nombre de ses élèves et collaborateurs choisiront à leur tour de fréquenter ces mêmes ateliers afin de parfaire leur formation de graveur. En 1956, Dumouchel commence à enseigner la gravure à temps partiel à la section publicité de l'École des beaux-arts de Montréal et ce, parallèlement à ses activités professionnelles à l'École des Arts Graphiques qui deviendra officiellement l'Institut des Arts

Graphiques en 1958[7]. Dumouchel permet aussi l'accès aux ateliers de gravure de l'Institut à de jeunes artistes qui ne sont pas officiellement inscrits. Par son insistance à concilier dans sa pédagogie la maîtrise des procédés techniques avec la recherche de l'expression artistique, il a manifestement contribué, dès la fin des années 50, à la reconnaissance de la gravure comme médium de création artistique.

En 1960, Albert Dumouchel devient responsable de la section gravure à l'École des beaux-arts de Montréal, laissée sans direction depuis le décès d'Alyne Charlebois en 1955. Pendant qu'il élaborera l'essentiel d'une production picturale et gravée considérable, Dumouchel ne cessera d'inculquer à ses étudiants les principes apparemment contradictoires de la liberté créatrice et de la maîtrise souveraine de la discipline. On décèle d'ailleurs, dans son recours précoce à des procédés sérigraphiques utilisés à des fins autres que traditionnellement commerciales[8], l'intuition innovatrice caractéristique de son emprise sur les développements de la gravure :

> « Dès lors, l'exploration des nouvelles voies d'expression offertes par ce médium, notamment sous l'impulsion d'artistes comme Albert Dumouchel, au début des années 1950, allait bouleverser de façon significative le monde de l'estampe québécoise[9]. »

L'atmosphère de convivialité qui règne dans les classes de gravure de Dumouchel n'est pas étrangère à la prolifération graduelle, durant les années 60 et 70, d'ateliers collectifs consacrés à l'exploration et à l'expression graphiques. Sans renier le caractère fondamentalement individuel de la démarche artistique, la formation d'ateliers répond d'une part à la nécessité de pallier l'isolement social des artistes et d'autre part à la volonté de promouvoir la spécificité du médium dans un esprit d'entreprise collectif.

Richard Lacroix fonde en 1964 le premier atelier de gravure au Québec : L'Atelier Libre de Recherches Graphiques.

> « Son but est de mettre à la disposition d'artistes montréalais ayant déjà une formation dans ce domaine tout l'équipement nécessaire pour les métiers suivants : lithographie, gravure, relief et sérigraphie. [...] Si on admet qu'il faut former des équipes de plusieurs centaines de techniciens pour lancer une fusée sur la lune, pourquoi ne formerions-nous pas des équipes pour voir en toute lucidité ce qu'implique le domaine des recherches graphiques, et quelles en sont les possibilités d'application à l'industrie : livres, illustrations, affiches, etc.[10] »

Les implications idéologiques de ce programme pragmatique sont nombreuses et sous-tendent la création, en 1966, de la Guilde Graphique, autre initiative de Richard Lacroix. Première centrale de diffusion de la gravure au Canada[11], elle souscrit à des objectifs de démocratisation de l'art en favorisant son accessibilité et en concrétisant l'inscription de la gravure sur le marché de l'art.

Au cours de la même année, Pierre Ayot fonde l'Atelier libre 848 qui deviendra Graff, Centre de conception graphique en 1970. Réputé pour le caractère très festif de ses manifestations, éditions et vernissages, Graff véhicule, notamment par les possibilités de report que permettent ses équipements sérigraphiques et photographiques sophistiqués, une filiation certaine avec l'art Pop. En 1968, Janine Leroux-Guillaume, graveure, et Pierre Guillaume, typographe et imprimeur, ouvrent l'Atelier Leroux-Guillaume où ils dispensent une formation technique et artistique et encouragent la recherche et l'expérimentation. Quelques années plus tard, en 1972, Marc Dugas établit sur une base coopérative l'Atelier de Réalisations Graphiques à Québec. Suivront, d'abord en 1974, les ateliers de lithographie Arachel, fondés à Montréal par Paul Lussier, puis l'Atelier de l'Île à Val-David, fondé par Michel-Thomas Tremblay en 1975, et enfin l'atelier de gravure du R.A.C.E. à Sherbrooke en 1976. Un dynamisme comparable anime le milieu artistique montréalais anglophone. Moe Reinblatt enseigne la gravure à l'École du Musée (des beaux-arts de Montréal) et met sur pied, en compagnie de Roslyn Swartzman, l'atelier du Centre Saydie Bronfman en 1967. Au début des années 70, Susan Hudson, Ghitta Caiserman-Roth et Taïra fondent Graphia.

Parallèlement à ces activités effervescentes, centrées sur la notion d'atelier et sur la production artistique, le milieu de la gravure s'organise et se regroupe. À titre d'exemple, citons le groupe Media Gravures et Multiples qui, en 1969, sous l'impulsion de Lise Bissonnette, entend diffuser l'estampe et le multiple. Les graveurs se dotent de structures leur assurant des mécanismes de représentation adéquats : d'abord l'Association des graveurs du Québec (1971-1974), puis le Conseil de la gravure du Québec (1978). Il s'agit plus spécifiquement, pour cette dernière instance, de veiller aux droits et intérêts professionnels et moraux des graveurs, de promouvoir et de défendre l'estampe originale comme moyen de création autonome et de « défendre toute politique touchant la qualité de la culture et de la vie artistique au Québec[12] ». La publication attendue du *Code d'éthique de l'estampe originale,* en 1982, constitue en ce sens une étape significative[13].

Depuis la fin des années 40, la gravure et l'édition d'art québécoises entretiennent des liens particuliers qui ont permis à l'art graphique de s'exprimer, à la plastique et à l'imagerie, de s'affirmer et à la discipline, de se redéfinir. À cet égard, la parution novatrice des cahiers *Les Ateliers d'Arts Graphiques* en 1947 et 1949 a déjà été mentionnée. Dès 1949, Roland Giguère fonde les Éditions Erta.

Les textes de Roland Giguère, Théodore Koenig, Gilles Hénault, Claude Gauvreau et Claude Haeffely, pour n'en nommer que quelques-uns, seront accompagnés de planches originales de Gérard Tremblay, Albert Dumouchel, Léon Bellefleur, Jean-Paul Mousseau et Jean-Pierre Beaudin, entre autres.

> « Ce qui étonne dans cette production, outre la qualité du travail, c'est la variété des techniques utilisées : lithographie, eau-forte, aquatinte, linogravure, bois gravé, dessin, sérigraphie : mais aussi, collages sur bois, photogramme, et même, pour *Images apprivoisées*, de Giguère, en 1953, des clichés typographiques "trouvés et reproduits tels quels", espèces de ready-made pour la gravure[14].»

Les Éditions Goglin de Pierre Guillaume en 1958, les Éditions Richard Lacroix et celles de la Guilde Graphique en 1966, les Éditions Graffofone en 1973, les Éditions Bourguignon, les Éditions Art 2000 sont autant de foyers de création dont l'apport à la qualité du livre d'artiste tout comme à celle de l'expression graphique est indiscutable. « L'autre dimension de cette aventure ne relève pas de l'esthétique uniquement, mais aussi de l'éthique[15].» D'une éthique qui promeut le caractère original de la planche graphique et de l'estampe, en les dissociant résolument de toute pratique commerciale de reproduction de l'image. Dans un registre différent, René Derouin fonde, en 1970, les Éditions Formart dont la collection « Initiation aux métiers d'arts » propose des ouvrages consacrés à la définition et à l'illustration des procédés de gravure. Les spécificités techniques du médium y sont énoncées, décrites et largement diffusées.

Sans vouloir se complaire dans l'apologie de la gravure québécoise, compte tenu du rayonnement international dont elle a été l'objet, il n'en demeure pas moins que cette notoriété fait partie intégrante de son histoire.

> « De plus, au cours des années 60, la participation à des biennales internationales des graveurs pionniers tels Peter Daglish, Albert Dumouchel, Yves Gaucher, Richard Lacroix, Gilbert Marion, Robert Savoie, Henry Saxe... vaut à la gravure québécoise une reconnaissance internationale. En effet, la qualité des œuvres présentées aux expositions internationales de gravure de Lima (Pérou), Santiago (Chili), Ljubljana (Yougoslavie), Lugano et Grenchen (Suisse), mérite au Canada de nombreux prix et crée des opportunités de présentation à des expositions itinérantes à l'étranger[16].»

Issue d'un milieu dynamique, organisé, utilisant avec créativité ses ressources, la pratique de la gravure s'est répandue suivant un réseau plus ou moins formel d'affinités et d'influences. Les possibilités nouvelles offertes par la réactualisation de procédés traditionnels se sont vraisemblablement imposées à l'esprit de ces artistes qui ont choisi d'y investir leur démarche esthétique. La gravure

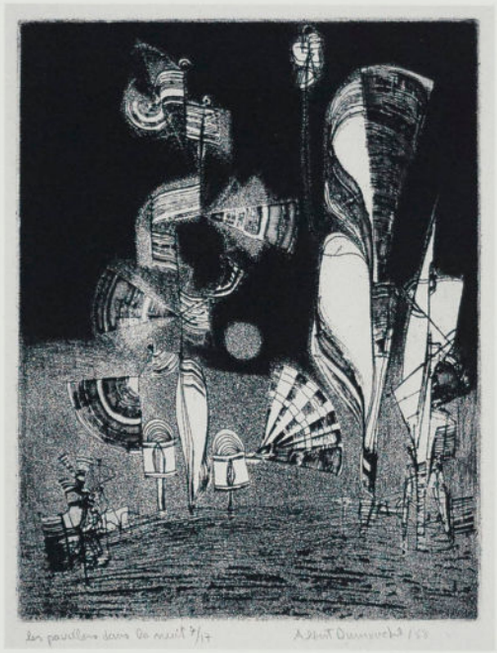
québécoise ne procède pas d'une stylistique ou d'une thématique particulières. Les diverses problématiques abordées répondent aux tendances et aux exigences d'une époque se situant à la confluence des courants surréaliste, automatiste, expressionniste abstrait et plasticien. Cette époque sera d'une part marquée par l'émergence d'une nouvelle figuration, dans laquelle s'inscriront le discours critique, le commentaire social et un certain lyrisme poétique, et d'autre part caractérisée par la reconnaissance de valeurs graphiques d'ordre pictural. Les itinéraires plastiques individuels évoqués dans les notices qui suivent confirment cette richesse expressive et son caractère distinctif. Certaines démarches exemplaires à cet égard ont été omises dans le présent choix de gravures. Nous songeons ici, entre autres, à la pertinence et à l'acuité de l'œuvre graphique des Betty Goodwin, Irene F. Whittome, Serge Tousignant, Henry Saxe, Jacques Hurtubise... Les problématiques de ces artistes seront analysées dans d'autres regroupements d'œuvres de l'exposition et du catalogue *La Collection : tableau inaugural*.

L'essor de l'estampe contemporaine québécoise pourrait aussi correspondre à une quête d'identité culturelle et, à ce titre, autant l'élan collectif dont elle a été l'objet que la rigueur et l'originalité des cheminements personnels ont fait partie du projet esthétique et de l'aventure plastique et graphique.

Josée Bélisle

NOTES

1. Yolande Racine, *Albert Dumouchel à l'École des Arts Graphiques 1942-1960*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1980, p. 121.
2. *Ibid.*, p. 28.
3. *Ibid.*, p. 37.
4. *Ibid.*, p. 43.
5. Signalons la participation au premier numéro, entre autres, des Léon Bellefleur, Jean Benoît, Paul-Émile Borduas, Edmundo Chiodini, Albert Dumouchel, Rémi-Paul Forgues, Maurice Gagnon, Pierre Gauvreau, Paul Gladu, Gilles Hénault, Robert La Palme, Jean Léonard, Jean-Paul Mousseau, Pierre Ouvrard, Mimi Parent et Alfred Pellan (ibid., p. 46-47). En ce qui concerne le second numéro, mentionnons notamment la participation de Ray Affeck, Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jean Benoît, Réal Benoît, Éloi de Grandmont, Georges Delrue, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Suzanne Dumouchel, Robert Élie, Roland Giguère, Arthur Gladu, Gilles Hénault, François Hertel, Maurice Lagacé, Jean Léonard, Pierre Ouvrard, Mimi Parent, Alfred Pellan et Clermont Pépin (*ibid.*, p. 68-69).
6. Jacques Dumouchel, *Albert Dumouchel : maître graveur*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1988, p. 128.
7. Yolande Racine, *op. cit.*, p. 102.
8. «Ce n'est que vers le milieu des années 1940 que la sérigraphie, d'abord expérimentée à des fins commerciales, devint une technique appréciée des artistes, et notamment du graveur Albert Dumouchel qui imprimera ses premières œuvres dans ce médium au tout début des années 1940.» (Denis Martin, *L'Estampe au Québec, 1900-1950*, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 57.) Rappelons qu'en 1940, Albert Dumouchel travaillait à l'usine de textiles Montreal Cotton's Ltd à Valleyfield. James Lowe, graveur anglais, y dirige l'atelier de dessin et d'impression des tissus par procédés sérigraphiques. Il initiera Dumouchel aux autres procédés de gravure, pointe sèche et eau-forte.
9. *Ibid.*, p. 32. Rappelons de plus qu'Albert Dumouchel a illustré de trois sérigraphies le recueil de poésie *Faire naître* de Roland Giguère en 1949.
10. Richard Lacroix, *L'Atelier Libre de Recherches Graphiques*, Montréal, A.L.R.G., 1966, [p. 19].
11. Hélène Ouvrard et Francine Beauvais, «L'Estampe au Québec», *Nouvelles de l'estampe*, n° 61 (janv./févr. 1982), p. 7.
12. Francine Beauvais, «Le Conseil de la gravure du Québec», *Cahiers*, vol. 2, n° 7 (automne 1980), p. 14.
13. Conseil de la gravure du Québec, *Code d'éthique de l'estampe originale*, Montréal, 1982, 48 p.
14. Gilles Hénault, «Au début des années 1950. Erta-Arts graphiques et poésie», *Vie des Arts*, vol. XXII, n° 90 (printemps 1978), p. 86.
15. *Ibid.*
16. Yolande Racine, «La Gravure», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 7, n°s 3-4 (avril-mai 1979), p. 7. Ce texte a été publié subséquemment dans le catalogue *Tendances actuelles au Québec*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, p. 8-12.



ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

B1

Les Pavillons dans la nuit, 1958

Eau-forte et aquatinte, 7/17
39,5 x 29,5 cm
A 73 30 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4-16 sept. 1979 [exposition itinérante au Québec : Musée historique de Vaudreuil, Vaudreuil, 17 nov.-8 déc. 1976; Centre d'art de Boucherville, Boucherville, 20 janv.-10 févr. 1977; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 14 févr.-7 mars 1977; Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Montréal, 10-28 mars 1977; Stewart Hall, Pointe-Claire, 30 mars-16 avril 1977; Centre des loisirs, Saint-Laurent, 19 avril-4 mai 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 9-23 mai 1977; Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 2-27 juin 1977; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 6-14 août 1977; Polyvalente Père-Marquette, Montréal, 12-30 sept. 1977; Polyvalente d'Amqui, Amqui, 8-26 oct. 1977; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-20 nov. 1977; Musée Beaulne, Coaticook, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 1er-28 févr. 1978; Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 15 mars-15 avril 1978; Comité des activités culturelles de Malartic, Malartic, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 15 juin-15 juill. 1978; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 1er-31 août 1978; Musée d'art de Joliette, Joliette, 10 sept.-8 oct. 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 oct.-15 nov. 1978; Cégep Ahuntsic, Montréal, 27 nov.-8 déc. 1978; Cégep Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 11-18 déc. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 24 janv.-15 févr. 1979; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 22-28 févr. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 4-10 mars 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 16-23 mars 1979; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 2-12 avril 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 16-27 avril 1979; École secondaire Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe, 30 avril-4 mai 1979; Collège André-Grasset, Montréal, 12-26 sept. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 oct.-15 nov. 1979].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, exposition organisée et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1975 [itinéraire : Université Concordia, Campus Sir George Williams, Montréal (QC), 15 nov.-15 déc. 1975; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 7 janv.-1er févr. 1976; Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, Burnaby (C.-B.), 18 févr.-5 mars 1976; La galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 8-30 avril 1976; La galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B), 19 mai-15 juin 1976].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Œuvre reproduite p. 123

1981 Daigneault, Gilles; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 18. — Mention de l'œuvre p. 116

1977 Galerie Dresdnere. — Albert Dumouchel (1916-1971). — Toronto : la Galerie, 1977. — [23] p. — Œuvre reproduite p. [6]

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Automatisme et surréalisme en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — Textes d'Anne-Marie Blouin et de Fernande Saint-Martin. — [24] p. — Œuvre reproduite p. [10]. — Mention de l'œuvre p. [6]

« Rétrospectives des gravures de Dumouchel ». — La Tribune. — (10 avril 1976). — P. 15

The Simon Fraser Gallery. — Albert Dumouchel : the artist as printmaker. — Burnaby : la Galerie, 1976. — [2] p. — Feuillet didactique

1975 Bogardi, Georges. — « Another chance to view Dumouchel's works ». — The Montreal Star. — (Nov. 26, 1975). — P. G-1

Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, no 78 (printemps 1975). — P. 53

Ostiguy, Jean-René. — « Albert Dumouchel : peintre graveur = painter engraver ». — Journal. — No 10 (15 nov. 1975). — P. 1-8

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel.

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, no 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5. — Œuvre reproduite

Lehmann, Henry. — Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

1970 Robert, Guy. — Albert Dumouchel ou la poétique de la main. — Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 1970. — [97] p. — Œuvre reproduite p. [39]. — Mention de l'œuvre p. 41

ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

(82) **Nature morte à la pomme**, 1959

Lithographie, 8/15
49,5 x 66,3 cm
A 73 32 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1975 Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, nº 78 (printemps 1975). — P. 53

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel.

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques ; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, nº 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

(83) **Stèle pour le roi Ménès**, 1963

Eau-forte, 15/15
65,3 x 50 cm
A 73 34 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971), exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Collège Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), 9-19 oct. 1979 ; Collège Ahuntsic, Montréal (QC), 29 oct.-9 nov. 1979 ; Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse (QC), 19-30 nov. 1979 ; Polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 14-29 janv. 1980 ; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 4-15 févr. 1980 ; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 25 févr.-7 mars 1980 ; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 17-29 mars 1980 ; Collège de Joliette, Joliette (QC), 7-18 avril 1980 ; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 28 avril-9 mai 1980 ; Centre culturel de Saint-Lambert, Saint-Lambert (QC), 1er-31 déc. 1980 ; Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières (QC), 15 janv.-15 févr. 1981 ; Comité des expositions artistiques de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 21 avril-10 mai 1981 ; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier (QC), 1er-30 juin 1981 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 15 juill.-15 août 1981 ; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Galerie du centre culturel Yvonne L.-Bombardier, Valcourt (QC), 15 oct.-15 nov. 1981 ; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 1er-31 déc. 1981 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-31 mars 1982 ; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 15 avril-15 mai 1982].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditons Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Œuvre reproduite p. [80]. — Mentions de l'œuvre p. 175-176

1985 Bouchard, Lucette. — « Albert Dumouchel ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 104. — Œuvre reproduite

Dussault, Micheline. — « Le MAC a 20 ans : enfin! l'art de notre temps ». — Continuum. — (1er avril 1985). — P. 14

1984 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel. — 1984. — 182 p. — Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. — Mentions de l'œuvre p. 139-140

1982 « Albert Dumouchel au musée ». — Le Nord-Est. — (3 mars 1982)

1981 Daigneault, Gilles ; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 117. — Mention de l'œuvre p. 116

Lord, René. — « L'itinéraire d'Albert Dumouchel ». — Le Nouvelliste. — (17 janv. 1981). — P. 10

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971). — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 39 p. — Texte de Sylvie Roy. — Œuvre reproduite p. 18

1975 Bogardi, Georges. — « Another chance to view Dumouchel's works ». — The Montreal Star. — (Nov. 26, 1975). — P. G-1

Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, no 78 (printemps 1975). — P. 53

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques ; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, no 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

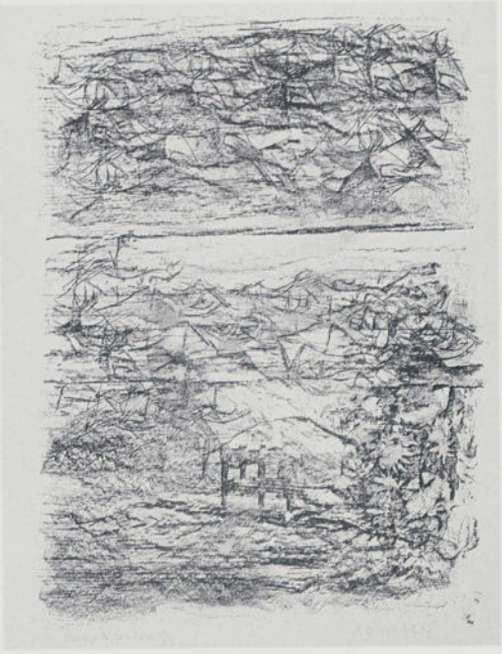
1963 Jasmin, Claude. — « Albert Dumouchel, le graphisme élaboré ». — La Presse. — (27 avril 1963)

Lamy, Laurent. — « Dumouchel à la galerie Camille Hébert ». — Le Devoir. — (27 avril 1963). — P. 12

Robert, Guy. — « Albert Dumouchel ». — Vie des Arts. — No 31 (été 1963). — P. 41

Sabbath, Lawrence. — « Albert Dumouchel at the galerie Camille Hébert, Montréal ». — Canadian Art. — Vol. XX, no 5 (Sept.-Oct. 1963). — P. 268

Chevalier, Denys. — « La gravure internationale à Ljubljana ». — XXe siècle. — No 23 (mai 1964). — P. 26-28



ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

(84) **Passage de caribous**, 1965

Lithographie, 13/17
65,8 x 50,5 cm
A 73 39 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971), exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Collège Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), 9-19 oct. 1979 ; Collège Ahuntsic, Montréal (QC), 29 oct.-9 nov. 1979 ; Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse (QC), 19-30 nov. 1979 ; Polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 14-29 janv. 1980 ; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 4-15 févr. 1980 ; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 25 févr.-7 mars 1980 ; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 17-29 mars 1980 ; Collège de Joliette, Joliette (QC), 7-18 avril 1980 ; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 28 avril-9 mai 1980 ; Centre culturel de Saint-Lambert, Saint-Lambert (QC), 1er-31 déc. 1980 ; Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières (QC), 15 janv.-15 févr. 1981 ; Comité des expositions artistiques de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 21 avril-10 mai 1981 ; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier (QC), 1er-30 juin 1981 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 15 juill.-15 août 1981 ; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Galerie du centre culturel Yvonne L.-Bombardier, Valcourt (QC), 15 oct.-15 nov. 1981 ; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 1er-31 déc. 1981 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-31 mars 1982 ; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 15 avril-15 mai 1982].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Mention de l'œuvre p. 184

1984 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel. — 1984. — 182 p. — Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. — Mentions de l'œuvre p. 149-150

1982 « Albert Dumouchel au Musée ». — Le Nord-Est. — (3 mars 1982)

1981 Lord, René. — « L'itinéraire d'Albert Dumouchel ». — Le Nouvelliste. — (17 janv. 1981). — P. 10

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971). — Québec : ministère des Affaire culturelles, 1979. — 39 p. — Texte de Sylvie Roy. — Œuvre reproduite p. 21

1975 Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, n° 78 (printemps 1975). — P. 53

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel. — Œuvre reproduite p. 17

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques ; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, n° 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

(85) **La Chasse aux outardes**, 1965

Lithographie, 3/17
76,3 x 56,6 cm
A 73 36 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971), exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Collège Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), 9-19 oct. 1979; Collège Ahuntsic, Montréal (QC), 29 oct.-9 nov. 1979; Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse (QC), 19-30 nov. 1979; Polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 14-29 janv. 1980; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 4-15 févr. 1980; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 25 févr.-7 mars 1980; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 17-29 mars 1980; Collège de Joliette, Joliette (QC), 7-18 avril 1980; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 28 avril-9 mai 1980; Centre culturel de Saint-Lambert, Saint-Lambert (QC), 1er-31 déc. 1980; Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières (QC), 15 janv.-15 févr. 1981; Comité des expositions artistiques de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 21 avril-10 mai 1981; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier (QC), 1er-30 juin 1981; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 15 juill.-15 août 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 1er-30 sept. 1981; Galerie du centre culturel Yvonne L.-Bombardier, Valcourt (QC), 15 oct.-15 nov. 1981; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 1er-31 déc. 1981; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-31 mars 1982; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 15 avril-15 mai 1982].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, exposition organisée et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1975 [itinéraire : Université Concordia, Campus Sir George Williams, Montréal (QC), 15 nov.-15 déc. 1975; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 7 janv.-1er févr. 1976; Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, Burnaby (C.-B.), 18 févr.-5 mars 1976; La galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 8-30 avril 1976; La galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B), 19 mai-15 juin 1976].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Mentions de l'œuvre p. 190-191

1984 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel. — 1984. — 182 p. — Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. — Mentions de l'œuvre p. 150-151, 153

1982 « Albert Dumouchel au Musée ». — Le Nord-Est. — (3 mars 1982). — Œuvre reproduite

1981 Lord, René. — « L'itinéraire d'Albert Dumouchel ». — Le Nouvelliste. — (17 janv. 1981). — P. 10

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971). — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. —39 p. — Texte de Sylvie Roy. — Œuvre reproduite p. 23. — Mention de l'œuvre p. 22

1978 Duffy, Helen. — « Albert Dumouchel ». — Artscanada. — Vol. XXXV, nº 1, Issue 218-219. — P. 61-62

1977 Galerie Dresdnere. — Albert Dumouchel (1916-1971). — Toronto : la Galerie, 1977. — [23] p. — Œuvre reproduite p. [11]

1976 « Rétrospective des gravures de Dumouchel ». — La Tribune. — (10 avril 1976). — P. 15

The Simon Fraser Gallery. — Albert Dumouchel : the artist as printmaker. — Burnaby : la Galerie, 1976. — [2] p. — Feuillet didactique. — Œuvre reproduite

1975 Bogardi, Georges. — « Another chance to view Dumouchel's works ». — The Montreal Star. — (Nov. 26, 1975). — P. G-1

Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, nº 78 (printemps 1975). — P. 53

Ostiguy, Jean-René. — « Albert Dumouchel : peintre graveur = painter-engraver ». — Journal. — Nº 10 (15 nov. 1975). — P. 1-8. — Œuvre reproduite. — Mention de l'œuvre

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, no 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5. — Œuvre reproduite

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — [Québec : ministère des Affaires culturelles, 1974]. — [46] p. — Œuvre reproduite p. [15]

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

1972 A., B.-G. — « Au Théâtre du Cuivre : les artistes graveurs ». — La Frontière. — (8 mars 1972). — P. 50

R., D. — « Les graveurs au Carrefour ». — L'Écho. — (16 févr. 1972). — P. D-8

1970 « Exposition "Graveurs du Québec" présente 26 œuvres à Cookshire ». — La Tribune. — (28 nov. 1970). — P. 4

ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

86

Lettre ouverte à un jeune Beatle anglais, 1965

Lithographie, 15/16
56,5 x 76,1 cm
A 73 37 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Nouvelle figuration en gravure québécoise, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Cégep Ahuntsic, Montréal, 19-30 sept. 1977; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 3-8 oct. 1977; Cégep Vanier, Montréal, 17-28 oct. 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 31 oct.-11 nov. 1977; Cégep Montmorency, Laval, 21 nov.-2 déc. 1977; Polyvalente Jeanne-Mance, Montréal, 16 janv.-3 févr. 1978; Cégep Édouard- Montpetit, Longueuil, 10-17 févr. 1978; Collège André-Grasset, Montréal, 20-27 févr. 1978; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 13-24 mars 1978; Cégep de Bois-de-Boulogne, Montréal, 3-7 avril 1978; Polyvalente Pierre-Dupuis, Montréal, 17-28 avril 1978; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 21 juin-12 juill. 1978; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 4-14 août 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 sept.-1er oct. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles , 15 oct.-15 nov. 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 14 janv.-11 févr. 1979; Bibliothèque municipale de Brossard, Brossard, 5-26 mars 1979; Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 20 avril-15 mai 1979; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda Inc., Rouyn, 1er-30 juin 1979; Institut des arts au Saguenay, Jonquière, 15 juill.-15 août 1979; Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 1er-28 sept. 1979; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 7-25 oct. 1979; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 1er-30 nov. 1979; Salle Tremblé, Collège d'Alma, Alma, 13-23 déc. 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 15 janv.-15 févr. 1980; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-31 mars 1980; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 1er-30 juin 1980; Galerie le Tournassin, Amqui, 15 avril-15 mai 1980; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 juill.-15 août 1980].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Œuvre reproduite p. 84. — Mentions de l'œuvre p. 190-191

1984 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel. — 1984. — 182 p. — Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. — Mentions de l'œuvre p. 151, 153

1979 Malenfant, Nicole. — L'estampe. — Québec : Éditeur officiel du Québec, 1979. — 307 p. — Œuvre reproduite p. 2

1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Nouvelle figuration en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaire culturelles, 1977. — [15] p., 17 p. de planches. — Textes de Josée Bélisle et de Fernande Saint-Martin. — Œuvre reproduite p. de planche 8. — Mentions de l'œuvre p. [1-2]

1975 Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, no 78 (printemps 1975). — P. 53

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, no 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

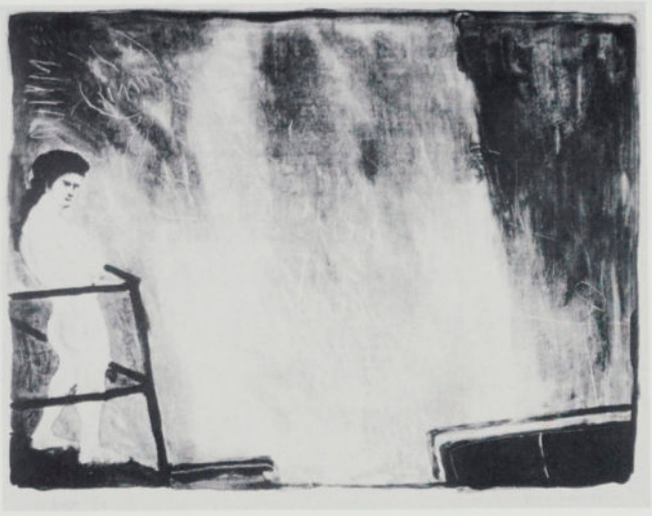
1972 A., B.-G. — « Au Théâtre du Cuivre : les artistes graveurs ». — La Frontière. — (8 mars 1972). — P. 50

R., D. — « Les graveurs au Carrefour ». — L'Écho. — (16 févr. 1972). — P. D-8

1970 « Exposition "Graveurs du Québec" présente 26 œuvres à Cookshire ». — La Tribune. — (28 nov. 1970). — P. 4

1967 Jasmin, Claude. — « Gravure : décadence de maître Dumouchel?». — Sept-Jours. — (18 mars 1967). — P. 46

« Man of many moods featured in gallery ». — Free Press. — (Jan. 6, 1967)



ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

(87) **Le Balcon**, 1965

Lithographie, 15/15
56,8 x 76 cm
A 73 49 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, exposition organisée et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1975 [itinéraire : Université Concordia, Campus Sir George Williams, Montréal (QC), 15 nov.-15 déc. 1975; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 7 janv.-1er févr. 1976; Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, Burnaby (C.-B.), 18 févr.-5 mars 1976; La galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 8-30 avril 1976; La galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 19 mai-15 juin 1976].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1990 « La gravure dans tous ses états ». — Journal de Montréal. — (21 avril 1990). — P. 12. — Œuvre reproduite

1981 Viau, René. — « Exposition des gravures érotiques de Dumouchel à la galerie Treize ». — Le Devoir. — (18 sept. 1981). — P. 13-14. — Œuvre reproduite

1979 « Dumouchel, Leroux-Guillaume, S. Tousignant : 3 générations de graveurs québécois ». — Centre culturel canadien/Canadian Cultural Centre, bulletin d'information. — (déc. 1979). — Œuvre reproduite p. 1

1976 « Rétrospectives des gravures de Dumouchel ». — La Tribune. — (10 avril 1976). — P. 15

The Simon Fraser Gallery. — Albert Dumouchel : the artist as printmaker. — Burnaby : la Galerie, 1976. — [2] p. — Feuillet didactique

1975 Bogardi, Georges. — « Another chance to view Dumouchel's works ». — The Montreal Star. — (Nov. 26, 1975). — P. G-1

Francœur, Pierre. — « Des gravures superbes et d'autres... lamentables ». — La Tribune. — (14 juin 1975). — P. 15

Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, nº 78 (printemps 1975). — P. 53

Ostiguy, Jean-René. — « Albert Dumouchel : peintre graveur = painter-engraver ». — Journal. — Nº 10 (15 nov. 1975). — P. 1-8

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel. — Œuvre reproduite p. 14. — Mention de l'œuvre p. 5

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, nº 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — [Québec : ministère des Affaire culturelles, 1974]. — [46] p. — Œuvre reproduite p. [25]. — Mention de l'œuvre p. [11]

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

1973 Gagnon, François. — « Les gravures d'Albert Dumouchel dans la collection de la banque ». — L'Équipe. — Vol. X, nº 3 (automne 1973). — P. 12-15

1972 Boulizon, Guy. — « Au Pavillon de la Gravure : Albert Dumouchel à l'honneur ». — Vie des Arts. — Nº 69 (hiver 1972-1973). — p. 70-71

1970 Robert, Guy. — « Albert Dumouchel ou la poétique de la main ». — Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 1970. — [97] p. — Œuvre reproduite p. [75]

1967 Jasmin, Claude. — « Gravure : décadence de maître Dumouchel?». — Sept-Jours. — (18 mars 1967). — P. 46

ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

(88) **Les Amants**, 1968

Gravure sur bois de fil, 10/10
67,4 x 52,4 cm
A 73 53 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, exposition organisée et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1975 [itinéraire : Université Concordia, Campus Sir George Williams, Montréal (QC), 15 nov.-15 déc. 1975; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 7 janv.-1er févr. 1976; Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, Burnaby (C.-B.), 18 févr.-5 mars 1976; La galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 8-30 avril 1976; La galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 19 mai-15 juin 1976].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Pavillon de la Gravure, Terre des Hommes, Montréal (QC), 24 août-4 sept. 1972.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Mention de l'œuvre p. 199

1986 Daigneault, Gilles. — « Sur les cimaises ». — Le Devoir. — (18 avril 1986). — P. 5. — Œuvre reproduite

1984 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel. — 1984. — 182 p. — Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. — Mention de l'œuvre p. 162

1981 Daigneault, Gilles; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite et mention de l'œuvre p. 118

« Un Dumouchel méconnu : ses œuvres érotiques ». — La Presse. — (19 sept. 1981). — P. C-25

1976 « Rétrospectives des gravures de Dumouchel ». — La Tribune. — (10 avril 1976). — P. 15

The Simon Fraser Gallery. — Albert Dumouchel : the artist as printmaker. — Burnaby : la Galerie, 1976. — [2] p. — Feuillet didactique

1975 Bogardi, Georges. — « Another chance to view Dumouchel's works ». — The Montreal Star. — (Nov. 26, 1975). — P. G-1

Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, nº 78 (printemps 1975). — P. 53

Ostiguy, Jean-René. — « Albert Dumouchel : peintre graveur = painter-engraver ». — Journal. — Nº 10 (15 nov. 1975). — P. 1-8

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, nº 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

1973 « Exposition Albert Dumouchel à la galerie Les Deux "B" ». — Montréal-Matin. — (18 oct. 1973). — P. 33

« Exposition Dumouchel ». — La Presse. — (1er nov. 1973). — P. C-2

1972 Boulizon, Guy. — « Au Pavillon de la Gravure : Albert Dumouchel à l'honneur ». — Vie des Arts. — Nº 69 (hiver 1972-1973). — P. 70-71

«... et des gravures de Dumouchel ». — Le Devoir. — (30 août 1972). — P. 10

« Le Pavillon de la Gravure de TDH présente Dumouchel ». — La Presse. — (28 août 1972). — P. B-14

ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

89

L'Étreinte, 1970

Gravure sur bois de fil, 3/3
48,8 x 61,8 cm
A 73 57 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, exposition organisée et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1975 [itinéraire : Université Concordia, Campus Sir George Williams, Montréal (QC), 15 nov.-15 déc. 1975; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 7 janv.-1er févr. 1976; Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, Burnaby (C.-B.), 18 févr.-5 mars 1976; La galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 8-30 avril 1976; La galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 19 mai-15 juin 1976].

Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 oct.-10 nov. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Œuvre reproduite p. 95. — Mention de l'œuvre p. 203

1984 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel. — 1984. — 182 p. — Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. — Mention de l'œuvre p. 166

1976 « Rétrospectives des gravures de Dumouchel ». — La Tribune. — (10 avril 1976). — P. 15

1976 The Simon Fraser Gallery. — Albert Dumouchel : the artist as printmaker. — Burnaby : la Galerie, 1976. — [2] p. — Feuillet didactique

1975 Bogardi, Georges. — « Another chance to view Dumouchel's works ». — The Montreal Star. — (Nov. 26, 1975). — P. G-1

Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, nº 78 (printemps 1975). — P. 53

Ostiguy, Jean-René. — « Albert Dumouchel : peintre graveur = painter-engraver ». — Journal. — Nº 10 (15 nov. 1975). — P. 1-8

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, nº 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

1972 «... et des gravures de Dumouchel ». — Le Devoir. — (30 août 1972). — P. 10

ALBERT DUMOUCHEL

Valleyfield (Québec), 15 avril 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 11 janvier 1971.

(90)

La Belle Hélène, 1970

Gravure sur bois de fil, 5/5
64,4 x 46,9 cm
A 73 56 G 1
Achat : 14 novembre 1973
Source : Succession Dumouchel

EXPOSITIONS

Albert Dumouchel, un survol de l'œuvre gravé, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 23 févr.-29 mars 1987.

Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971), exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Collège Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), 9-19 oct. 1979; Collège Ahuntsic, Montréal (QC), 29 oct.-9 nov. 1979; Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse (QC), 19-30 nov. 1979; Polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 14-29 janv. 1980; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 4-15 févr. 1980; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 25 févr.-7 mars 1980; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 17-29 mars 1980; Collège de Joliette, Joliette (QC), 7-18 avril 1980; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 28 avril-9 mai 1980; Centre culturel de Saint-Lambert, Saint-Lambert (QC), 1er-31 déc. 1980; Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières (QC), 15 janv.-15 févr. 1981; Comité des expositions artistiques de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 21 avril-10 mai 1981; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier (QC), 1er-30 juin 1981; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 15 juill.-15 août 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 1er-30 sept. 1981; Galerie du centre culturel Yvonne L.-Bombardier, Valcourt (QC), 15 oct.-15 nov. 1981; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau (QC), 1er-31 déc. 1981; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-31 mars 1982; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 15 avril-15 mai 1982].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, exposition organisée et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1975 [itinéraire : Université Concordia, Campus Sir George Williams, Montréal (QC), 15 nov.-15 déc. 1975; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 7 janv.-1er févr. 1976; Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, Burnaby (C.-B.), 18 févr.-5 mars 1976; La galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 8-30 avril 1976; La galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 19 mai-15 juin 1976].

Albert Dumouchel, rétrospective de l'œuvre gravé, Pavillon de la Gravure, Terre des Hommes, Montréal (QC), 24 août-4 sept. 1972.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel : maître graveur. — La Prairie : Éditions Marcel Broquet, 1988. — 214 p. — Œuvre reproduite p. [96]. — Mention de l'œuvre p. 203

1984 Dumouchel, Jacques. — Albert Dumouchel. — 1984. — 182 p. — Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. — Mentions de l'œuvre p. 166-167

1982 « Albert Dumouchel au Musée ». — Le Nord-Est. — (3 mars 1982)

1981 Lord, René. — « L'itinéraire d'Albert Dumouchel ». — Le Nouvelliste. — (17 janv. 1981). — P. 10

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971). — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — 39 p. — Œuvre reproduite p. 35

1976 « Rétrospectives des gravures de Dumouchel ». — La Tribune. — (10 avril 1976). — P. 15

The Simon Fraser Gallery. — Albert Dumouchel : the artist as printmaker. — Burnaby : la Galerie, 1976. — [2] p. — Feuillet didactique

1975 Bogardi, Georges. — « Another chance to view Dumouchel's works ». — The Montreal Star. — (Nov. 26, 1975). — P. G-1

Letocha, Louise. — « La rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel au Musée d'art contemporain ». — Vie des Arts. — Vol. XX, nº 78 (printemps 1975). — P. 53

Ostiguy, Jean-René. — « Albert Dumouchel : peintre graveur = painter-engraver ». — Journal. — Nº 10 (15 nov. 1975). — P. 1-8

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Albert Dumouchel : rétrospective de l'œuvre gravé. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1975. — 35 p. — Textes d'Alain Parent, de Yolande Racine et de Jacques Dumouchel. — Œuvre reproduite p. 22

1974 « Dumouchel et Alleyn au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (10 oct. 1974). — P. D-2

Dumouchel, Jacques; Racine, Yolande. — « Rétrospective de l'œuvre gravé d'Albert Dumouchel ». — Ateliers. — Vol. 3, nº 5 (8 sept.-10 nov. 1974). — P. 4-5

Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art. — The Montreal Star. — (Oct. 19, 1974). — P. D-10

« Rétrospective Albert Dumouchel : le père de la gravure québécoise au Musée d'art contemporain ». — Le Jour. — (10 oct. 1974). — P. 12

Toupin, Gilles. — « Dumouchel ou la seule nature de la gravure ». — La Presse. — (19 oct. 1974). — P. D-20

1972 Boulizon, Guy. — « Au Pavillon de la Gravure : Albert Dumouchel à l'honneur ». — Vie des Arts. — No 69 (hiver 1972-1973). — P. 70-71

«... et des gravures de Dumouchel ». — Le Devoir. — (30 août 1972). — P. 10

« Le Pavillon de la Gravure de TDH présente Dumouchel ». — La Presse. — (28 août 1972). — P. B-14

Envisagé rétrospectivement, l'univers graphique d'Albert Dumouchel ne procède d'aucun a priori stylistique, mais plutôt d'une expressivité formelle dont les sources se vérifient aux exigences d'une créativité « libérante » et de l'éclectisme esthétique de *Prisme d'yeux*. Qu'il s'attarde à l'apparente banalité de la poule, du poisson ou du compotier, qu'il aborde à sa manière le paysage, la nature morte ou le portrait, ou encore qu'il convoque hors contexte Donatello, Goya et Jacques Villon et décrive les démêlés historiques des Iroquois et des Jésuites, Albert Dumouchel interprète ses acquis plastiques et culturels. Il propose aussi pendant près de 30 ans (1942-1971), au fil de l'exercice quotidien, de l'enseignement et de la pratique de l'art, des images récurrentes, assonantes ou résolument différentes qui sont devenues par la suite des icônes de l'estampe contemporaine québécoise. Cette dizaine d'estampes sélectionnées parmi une abondante production se prêtent moins à une appréhension linéaire factice ou artificielle qu'elles ne suggèrent de multiples parcours de l'œuvre gravé.

Les Pavillons dans la nuit, eau-forte exécutée en 1958, dont il existe un tirage antérieur daté de 1951 et titré *Pavillons*[1], dénote un attachement à la tradition picturale surréaliste que la fréquentation de Pellan, Bellefleur et Giguère ainsi que l'admiration de l'œuvre de Paul Klee[2] ne sauraient démentir. Le maintien d'une ligne d'horizon et le déploiement frontal d'éléments stylisés et fantaisistes évoquent un paysagisme davantage onirique qu'abstrait. Dans *Nature morte à la pomme*, lithographie de 1959, le geste refait amplement surface et, investissant toute la composition, précise généreusement le motif.

Homme de la nature et de la matière, Dumouchel imprègne certaines œuvres d'une vision tellurique profonde. Littéralement gravée en relief, *Stèle pour le roi Ménès* (1963) présente, à travers la richesse et la subtilité des textures monochromes, des analogies avec l'œuvre peinte dans l'esprit des courants européens d'abstraction lyrique.

Au cours de 1964, attiré par l'art Pop et un certain réalisme poétique, l'artiste amorce un retour à la figuration, ce que les diverses séries lithographiques de 1965 confirment à l'évidence. Librement inspirées du bestiaire et du terroir, *Passage de caribous* et *La Chasse aux outardes* soulignent des racines et des traditions ancestrales. Dans ces deux œuvres, l'espace est divisé à l'horizontale en zones atmosphériques où se jouent des rapports formels entre des signes enchevêtrés jusqu'à la limite du brouillage pour la première, mais épurés et davantage explicites pour la seconde.

Dans *Lettre ouverte à un jeune Beatle anglais* (1965), le geste débridé accentue l'aspect humoristique de la représentation. Image synthétique s'il en est une, qui concilie l'allusion à la révolution pop musicale britannique des années 60, les traces et éclaboussures gestuelles se souvenant de l'automatisme, l'émergence de signes codés et calligraphiques et la notion d'empreinte. Le regard critique de l'artiste et le métier du graveur-imprimeur y sont consignés en toutes lettres. Dumouchel collige son propre répertoire culturel dans lequel il se plaît à mettre en scène des figures historiques telles que George Sand, Chopin, Napoléon... Mais il se préoccupe également des personnages de l'album de famille, dont le passé récent, riche de sens, lui permet une nostalgie poétique sans repentir. Puis, délaissant un moment parenté et voisins, il consacre son attention au couple originel dont il illustre le vécu quotidien. Dans *Le Balcon* (1965), Ève, sans son Adam, s'offre nue à la contemplation muette d'un mur aveugle recouvert de graffiti. Le rappel de la surface de la pierre lithographique est immédiat et confirme la puissance d'évocation de la scène intimiste.

À la fin des années 60, Dumouchel réalise une série de bois gravés érotiques où la réalité de la sexualité est exposée de manière explicite et expressionniste. *Les Amants* (1968) et *L'Étreinte* (1970) présentent d'une part en noir et blanc et d'autre part en couleur les relations sexuelles et amoureuses considérées suivant une économie de traits marqués, la crudité des contrastes et un cadrage rapproché ne laissant place à aucune digression. Le rapport à la grande tradition de l'estampe japonaise s'impose à la fois dans la similitude iconographique et dans la perfection de l'exécution. *La Belle Hélène* (1970) serait la dernière estampe de Dumouchel[3]. Ce bois gravé polychrome témoigne de la prépondérance accordée aux qualités plastiques et de cette clarté de propos, caractéristiques de l'œuvre du maître graveur autodidacte.

J.B.

NOTES

1. Jacques Dumouchel, *Albert Dumouchel : maître graveur*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1988, p. 124. L'eau-forte *Pavillons* de 1951 est dûment reproduite dans un article de Kathleen M. Fenwick intitulé « Perspective », publié dans *Canadian Art*, vol. XVIII, n° 2 (Mar./Apr. 1961), p. 93.

2. Au cours d'un voyage à New York à l'été 1948, Dumouchel voit des œuvres de Paul Klee au Museum of Modern Art. « Dumouchel avait beaucoup entendu parler de cet artiste germano-suisse, principalement par Gladu et Pellan, et recherchait dans les revues d'art les reproductions de ses œuvres. Cette admiration laissera d'ailleurs sa marque dans son œuvre de la fin des années 40 et du début des années 50» (Yolande Racine, *Albert Dumouchel à l'École des Arts Graphiques 1942-1960*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1980, p. 60).

3. Jacques Dumouchel, *op. cit.*, p. 203.

ROLAND GIGUÈRE

Né à Montréal (Québec), le 4 mai 1929.
Vit et travaille à Montréal.

(91) **Le Soleil traversé**, 1957

(Tirée d'un album de 10 sérigraphies édité par Erta, 1958)
Sérigraphie, 14/50
66,6 x 50,9 cm
A 65 53 G 10 (5)
Achat : 23 juin 1965
Source : Galerie Libre, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4-16 sept. 1979 [exposition itinérante au Québec : Musée historique de Vaudreuil, Vaudreuil, 17 nov.-8 déc. 1976; Centre d'art de Boucherville, Boucherville, 20 janv.-10 févr. 1977; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 14 févr.-7 mars 1977; Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Montréal, 10-28 mars 1977; Stewart Hall, Pointe-Claire, 30 mars-16 avril 1977; Centre des loisirs, Saint-Laurent, 19 avril-4 mai 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 9-23 mai 1977; Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 2-27 juin 1977; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 6-14 août 1977; Polyvalente Père-Marquette, Montréal, 12-30 sept. 1977; Polyvalente d'Amqui, Amqui, 8-26 oct. 1977; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-20 nov. 1977; Musée Beaulne, Coaticook, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 1er-28 févr. 1978; Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 15 mars-15 avril 1978; Comité des activités culturelles de Malartic, Malartic, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 15 juin-15 juill. 1978; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 1er-31 août 1978; Musée d'art de Joliette, Joliette, 10 sept.-8 oct. 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 oct.-15 nov. 1978; Cégep Ahuntsic, Montréal, 27 nov.-8 déc. 1978; Cégep Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 11-18 déc. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 24 janv.-15 févr. 1979; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 22-28 févr. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 4-10 mars 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 16-23 mars 1979; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 2-12 avril 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 16-27 avril 1979; École secondaire Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe, 30 avril-4 mai 1979; Collège André-Grasset, Montréal, 12-26 sept. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 oct.-15 nov. 1979].

Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Automatisme et surréalisme en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — Textes d'Anne-Marie Blouin et Fernande Saint-Martin [24] p. — Œuvre reproduite p. [11]. — Mention de l'œuvre p. [6]

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960. — Montréal : MAC 1976. — 135 p. — Œuvre reproduite p. 28

1972 La sérigraphie (à la colle) par Roland Giguère. — Montréal : Éditions Formart, 1972. — 32 p., [8] p. ill. — Dépliant contenant 40 ill. — Texte de Louise Dusseault Letocha. — Œuvre reproduite ill. nº 32. — Mention de l'œuvre p. 22

1957 Repentigny, Rodolphe de. — « Aspects de notre réalité artistique ». — La Presse. — (26 oct. 1957)

Étudiant à l'École des Arts Graphiques de 1947 à 1951, le poète Roland Giguère s'est intéressé à la gravure par le biais de l'édition. Dès 1949, il fonde les Éditions Erta où il publie la même année le recueil de poèmes *Faire naître*, illustré de trois sérigraphies d'Albert Dumouchel. Une vive affinité avec les œuvres poétiques d'Éluard, de Michaux et d'Artaud ainsi que la fréquentation des Pellan, Dumouchel, Bellefleur, Tremblay et Claude Gauvreau — ce dernier le mettra en contact avec les peintres automatistes — confirment son attachement au surréalisme. Durant ses séjours prolongés en France (1954-1955 et 1957-1963), il fréquente les ateliers de Friedlander (eau-forte) et de Desjobert (lithographie), se familiarise avec les œuvres de Klee, d'Ernst et de Matta, fait la rencontre d'André Breton et collabore à la revue Phases. La sérigraphie *Le Soleil traversé* (1957), extraite d'une édition des travaux sérigraphiques en couleur de dix artistes réunis aux ateliers des Éditions Erta sous la supervision technique de Jean-Pierre Beaudin, propose un paysage intérieur, insolite et ambigu. « Il est vrai que l'œuvre graphique de Giguère réunit un répertoire d'images qui sont autant de visions de poète. [...] Ces formes constituent aussi des signes, des paraboles chargées d'une étrange vertu de suggestion. [...] Signes qui s'ouvrent sur le monde de la mémoire, de l'intuition et du pressentiment[1].» L'œuvre gravé de Roland Giguère rend avec précision les atmosphères surréelles de l'univers psychique.

J.B.

NOTE

1. Guy Viau, « Roland Giguère, l'Artiste », *Vie des Arts*, nº 9 (Noël 1957), p. 30-31.

GÉRARD TREMBLAY

Les Éboulements (Québec), 3 septembre 1928 - Montréal (Québec), 20 février 1992.

92 **Les Familles**, 1956

(Tirée d'un album de 10 sérigraphies édité par Erta, 1958)
Sérigraphie, 14/50
50,8 x 66,5 cm
A 65 53 G 10 (10)
Achat : le 23 juin 1965
Source : Galerie Libre, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4-16 sept. 1979 [exposition itinérante au Québec : Musée historique de Vaudreuil, Vaudreuil, 17 nov.-8 déc. 1976; Centre d'art de Boucherville, Boucherville, 20 janv.-10 févr. 1977; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 14 févr.-7 mars 1977; Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Montréal, 10-28 mars 1977; Stewart Hall, Pointe-Claire, 30 mars-16 avril 1977; Centre des loisirs, Saint-Laurent, 19 avril-4 mai 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 9-23 mai 1977; Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 2-27 juin 1977; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 6-14 août 1977; Polyvalente Père-Marquette, Montréal, 12-30 sept. 1977; Polyvalente d'Amqui, Amqui, 8-26 oct. 1977; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-20 nov. 1977; Musée Beaulne, Coaticook, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 1er-28 févr. 1978; Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 15 mars-15 avril 1978; Comité des activités culturelles de Malartic, Malartic, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 15 juin-15 juill. 1978; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 1er-31 août 1978; Musée d'art de Joliette, Joliette, 10 sept.-8 oct. 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 oct.-15 nov. 1978; Cégep Ahuntsic, Montréal, 27 nov.-8 déc. 1978; Cégep Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 11-18 déc. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 24 janv.-15 févr. 1979; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 22-28 févr. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 4-10 mars 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 16-23 mars 1979; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 2-12 avril 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 16-27 avril 1979; École secondaire Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe, 30 avril-4 mai 1979; Collège André-Grasset, Montréal, 12-26 sept. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 oct.-15 nov. 1979].

Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Automatisme et surréalisme en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — Textes d'Anne-Marie Blouin et de Fernande Saint-Martin. — [24] p. — Œuvre reproduite p. [13]

Au terme de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal en 1947, le peintre et poète Gérard Tremblay participera aux premiers moments de l'essor de la gravure québécoise. Avouant sans détour ses affinités avec André Breton, Max Ernst et Paul Klee, il s'inscrit librement dans le courant surréaliste qui marquera alors également la production des Dumouchel, Bellefleur et Giguère. Collaborateur assidu de ce dernier aux Éditions Erta, il y publie *Vingt lithographies de Gérard Tremblay*, *Les Semaines* (1966) et illustre plusieurs recueils de poésie, notamment *Midi perdu*, *L'Abécédaire* (1975) et *J'imagine* (1976), trois œuvres de Roland Giguère. La sérigraphie *Les Familles* (1956) est extraite d'une édition réunissant dix créateurs québécois chez Erta pour y explorer, sous la direction technique de Jean-Pierre Beaudin, les possibilités relativement nouvelles de la sérigraphie. Le plan graphique semble habité d'une structure vaguement organique évoluant dans un espace atmosphérique apparenté à celui de l'automatisme surrationnel. La subtilité des jeux de formes et de textures relève d'un imaginaire empreint de poésie, littéralement activé aux sources vives de la couleur.

J.B.

JANINE LEROUX-GUILLAUME

Née à Saint-Hermas (Québec), le 17 août 1927.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

93

La Mare aux élans, 1963

Taille-douce, eau-forte et aquatinte, 6/15
33,1 x 49,9 cm
A 64 39 G 1
Achat : 11 décembre 1964
Source : Galerie Claude Haeffely, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4-16 sept. 1979 [exposition itinérante au Québec : Musée historique de Vaudreuil, Vaudreuil, 17 nov.-8 déc. 1976; Centre d'art de Boucherville, Boucherville, 20 janv.-10 févr. 1977; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 14 févr.-7 mars 1977; Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Montréal, 10-28 mars 1977; Stewart Hall, Pointe-Claire, 30 mars-16 avril 1977; Centre des loisirs, Saint-Laurent, 19 avril-4 mai 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 9-23 mai 1977; Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 2-27 juin 1977; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 6-14 août 1977; Polyvalente Père-Marquette, Montréal, 12-30 sept. 1977; Polyvalente d'Amqui, Amqui, 8-26 oct. 1977; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-20 nov. 1977; Musée Beaulne, Coaticook, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 1er-28 févr. 1978; Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 15 mars-15 avril 1978; Comité des activités culturelles de Malartic, Malartic, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 15 juin-15 juill. 1978; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 1er-31 août 1978; Musée d'art de Joliette, Joliette, 10 sept.-8 oct. 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 oct.-15 nov. 1978; Cégep Ahuntsic, Montréal, 27 nov.-8 déc. 1978; Cégep Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 11-18 déc. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 24 janv.-15 févr. 1979; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 22-28 févr. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 4-10 mars 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 16-23 mars 1979; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 2-12 avril 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 16-27 avril 1979; École secondaire Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe, 30 avril-4 mai 1979; Collège André-Grasset, Montréal, 12-26 sept. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 oct.-15 nov. 1979].

Artistes de Montréal, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 juill.-22 août 1965; organisée par la Galerie nationale du Canada [itinéraire : Norman Mackenzie Art Gallery, Régina (Sask.), 3-26 sept. 1965; Saskatoon Art Centre, Saskatoon (Sask.), 8-31 oct. 1965; Winnipeg Art Gallery Association, Winnipeg (Man.), 12 nov.-5 déc. 1965; Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.), 7-30 janv. 1966; Mount Allison University, Sackville (N.-B.), 11 févr.-6 mars 1966; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton (N.-B.), 15 mars-15 avril 1966; St-John's Memorial University, Saint-Jean (T.-N.), 22 avril-15 mai 1966].

BIBLIOGRAPHIE

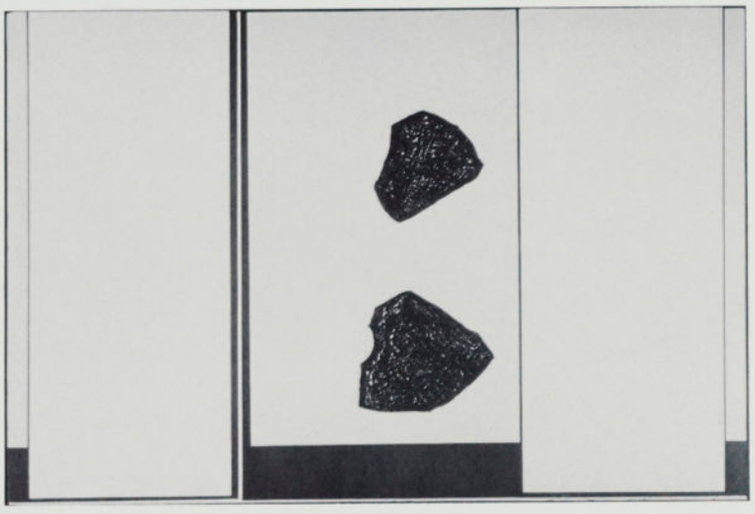
1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Automatisme et surréalisme en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — Textes d'Anne-Marie Blouin et de Fernande Saint-Martin. — [24] p. — Mention de l'œuvre p. [7]

1965 Galerie nationale du Canada/National Gallery of Canada. — Artistes de Montréal. — Ottawa : le Musée, 1965. — [8] p.

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Artistes de Montréal. — Montréal : MAC, 1965. — [8] p.

Graveure, pédagogue, éditrice et poète, Janine Leroux-Guillaume est l'une des figures majeures de la gravure québécoise. Au cours des années 50, elle étudie à l'École des beaux-arts de Montréal et se perfectionne en gravure dans les classes d'Alyne Charlebois. Par la suite, elle fréquente librement l'Institut des Arts Graphiques où Albert Dumouchel dispense son enseignement. Elle se rend à Paris pour travailler à l'Atelier Lacourière-Frélault. Xylographe accomplie, elle maîtrise remarquablement les procédés de la taille-douce et de l'eau-forte. *La Mare aux élans* (1963) projette un imaginaire puissant où se côtoient des formes mi-animales, mi-végétales. Respectant l'esprit du surréalisme, en raison d'une morphologie organique allusive, et celui de l'automatisme, en ce qui a trait à l'assimilation de l'élan gestuel, la planche graphique recèle les pouvoirs expressifs et lyriques d'une composition marquée par les interférences complexes et poétiques de l'ombre et de la clarté, des ténèbres et de la lumière. L'intention formelle et la charge métaphorique y sont en parfaite harmonie.

J.B.



YVES GAUCHER

Né à Montréal (Québec), le 3 janvier 1934.
Vit et travaille à Montréal.

(94) **Houda**, 1963

Gravure en relief sur papier laminé, 6/20
61,2 x 91,3 cm
A 66 85 G 1
Achat : 18 novembre 1966
Source : Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : À propos d'une peinture des années soixante, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 févr.-22 mai 1988 [itinéraire : Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 4 nov.-14 déc. 1989; Americas Society Art Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2 mai-2 juill. 1989; Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay (Ont.), oct.-nov. 1989; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 11 déc. 1989-29 janv. 1990; Galerie du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 25 mars-22 avril 1990; Mac Donald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), 1er-30 sept. 1990].

150 œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Acquisitions 1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-19 mars 1967.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Bélisle, Josée; Landry, Pierre. — Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Mc Ewen : à propos d'une peinture des années soixante. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 44 p. — Œuvre reproduite p. 25. — Mention de l'œuvre p. 15

1979 Nasgaard, Roald. — Yves Gaucher : a fifteen-year perspective/une perspective de quinze ans, 1963-1978. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1979. — 142 p. — Œuvre reproduite p. 35. — Mentions de l'œuvre p. 32-35

1977 Morrison, Ann. — « Prints : Yves Gaucher, Christopher Pratt ». — Vanguard. — Vol. 6, nº 4 (May, 1977). — P. 16-17

The Vancouver Art Gallery. — Yves Gaucher & Christopher Pratt. — Vancouver : VAG, 1977. — [16] p. — Texte de Ann Morrison. — Mention de l'œuvre p. [5]

1963 Jasmin, Claude. — « Yves Gaucher ». — La Presse. — (8 juin 1963). — P. 22

Dès la fin des années 50, Yves Gaucher pratique la gravure en poursuivant une approche expérimentale qui marquera et actualisera cette discipline. Il s'agit pour l'artiste de mettre au point des procédés techniques qui lui permettront de résoudre les problèmes formels d'une problématique picturale abstraite. « Pour pouvoir continuer à développer mes recherches picturales de formes vibrant librement dans un espace selon certains mouvements ou statismes, il fallait que ces formes soient dégagées de l'espace limité par la plaque et libérées de la surface plane du papier[1]. » Les résultats de ces travaux sont déterminants et constituent un épisode particulier à la fois de sa démarche esthétique (1960-1964) et de l'évolution du médium. Ainsi, dans la gravure en relief sur papier laminé intitulée *Houda* (1963), deux formes texturées, d'allure organique et minérale, sont isolées au sein d'une structure orthogonale établie à même la superposition de papiers contrastés. « Une première tension oppose la régularité de plans aux arêtes vives et rectilignes à ces formes irrégulières qui semblent les traverser. [...] L'impression en relief, qui de prime abord fait se découper la forme sur un fond, est également ce qui lie ces deux termes de façon inextricable, le papier sur lequel le tout repose (et dont les formes sont tirées) étant en effet, et de façon simultanée, support et matériau, fond et forme[2]. » Avec la série *Hommage à Webern*, également de 1963, Gaucher établira de manière décisive l'autonomie du langage graphique et sa résonnance dans sa production picturale ultérieure.

J.B.

NOTES

1. Paul Martin, « Avec ses cuivres martelés, Yves Gaucher donne une troisième dimension à la gravure », *Le Nouveau Journal*, Montréal, 25 nov. 1961, p. 11.

2. Pierre Landry, « Éviter à la fois le code et le brouillage », dans Josée Bélisle et Pierre Landry, *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : À propos d'une peinture des années soixante*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, p. 15.

RICHARD LACROIX

Né à Montréal (Québec), le 14 juillet 1939.
Vit et travaille à Montréal.

95

Quassia, 1963

Eau-forte, 21/50
61,5 x 56 cm
A 65 59 G 1
Achat : 23 juin 1965
Source : Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4-16 sept. 1979 [exposition itinérante au Québec : Musée historique de Vaudreuil, Vaudreuil, 17 nov.-8 déc. 1976 ; Centre d'art de Boucherville, Boucherville, 20 janv.-10 févr. 1977 ; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 14 févr.-7 mars 1977 ; Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Montréal, 10-28 mars 1977 ; Stewart Hall, Pointe-Claire, 30 mars-16 avril 1977 ; Centre des loisirs, Saint-Laurent, 19 avril-4 mai 1977 ; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 9-23 mai 1977 ; Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 2-27 juin 1977 ; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 6-14 août 1977 ; Polyvalente Père-Marquette, Montréal, 12-30 sept. 1977 ; Polyvalente d'Amqui, Amqui, 8-26 oct. 1977 ; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-20 nov. 1977 ; Musée Beaulne, Coaticook, 15 déc. 1977-15 janv. 1978 ; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 1er-28 févr. 1978 ; Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 15 mars-15 avril 1978 ; Comité des activités culturelles de Malartic, Malartic, 1er-31 mai 1978 ; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 15 juin-15 juill. 1978 ; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 1er-31 août 1978 ; Musée d'art de Joliette, Joliette, 10 sept.-8 oct. 1978 ; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 oct.-15 nov. 1978 ; Cégep Ahuntsic, Montréal, 27 nov.-8 déc. 1978 ; Cégep Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 11-18 déc. 1978 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 24 janv.-15 févr. 1979 ; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 22-28 févr. 1979 ; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 4-10 mars 1979 ; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 16-23 mars 1979 ; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 2-12 avril 1979 ; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 16-27 avril 1979 ; École secondaire Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe, 30 avril-4 mai 1979 ; Collège André-Grasset, Montréal, 12-26 sept. 1979 ; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 oct.-15 nov. 1979].

La semaine du Canada français, Charlottetown, (Î.-P.-É.), 31 juill.-7 août 1966.

BIBLIOGRAPHIE

1984 La Guilde Graphique. — Richard Lacroix : exposition rétrospective, gravures et peintures choisies (1959-1984). — Montréal : la Guilde, 1984. — [32] p. — Œuvre reproduite p. [4]

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Automatisme et surréalisme en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — Textes d'Anne-Marie Blouin et de Fernande Saint-Martin. — [24] p. — Œuvre reproduite p. [15]

1963 « Lacroix first one-man show ». — The Gazette. — (Dec. 21, 1963). — P. 26. — Œuvre reproduite

Richard Lacroix s'avère certes l'une des principales figures qui ont marqué les développements de la gravure au Québec. Ancien élève de Dumouchel à l'Institut des Arts Graphiques, il accompagne ce dernier, en 1960, à l'École des beaux-arts de Montréal où il devient l'un des plus jeunes professeurs. De retour d'un séjour de plus de deux ans en Europe, durant lequel il se perfectionne à l'Atelier 17 que dirige Stanley William Hayter, il met sur pied à Montréal en 1964 le premier atelier collectif de gravure au Québec, l'Atelier Libre de Recherches Graphiques qui s'adjoindra la Guilde Graphique en 1966. Diffuseur et promoteur des ressources expressives de ce médium, cet animateur énergique participe au mouvement de démocratisation de l'art par son engagement au sein du regroupement multidisciplinaire Fusion des Arts dont il est cofondateur en 1964. Bien que sa pratique artistique ait débordé les seuls paramètres de la gravure (il a abordé la peinture, la sculpture et l'environnement), on retrouve, dans sa maîtrise absolue de cette discipline, l'élan caractéristique de son œuvre. Richard Lacroix a d'ailleurs mis au point, dès le début des années 60, un procédé d'encrage en creux et en surface lui permettant littéralement d'enchâsser et d'exalter la couleur. *Quassia*, une eau-forte exécutée en 1963, procède ainsi d'une démarche esthétique où prédominent tant une gestualité incisive, endiguée par l'attaque de la couleur, que l'établissement de réseaux graphiques propices aux abstractions de l'imaginaire, nourries aux sources de l'orientalisme.

J.B.

ROBERT SAVOIE

Né à Québec (Québec), le 8 juillet 1939.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

96 **Tadoussac**, 1965

Eau-forte, essai d'encrage
64,5 x 50,2 cm
D 89 84 G 1
Don : 15 décembre 1989
Source : M. André Bachand, Outremont (QC)

BIBLIOGRAPHIE

1981 Daigneault, Gilles ; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 210. — Mention de l'œuvre p. 211

1978 Hould, Claudette. — « Un marché à conquérir ». — Vie des Arts. — Vol. XXII, nº 90 (printemps 1978). — P. 46-48. — Œuvre reproduite

1967 Robillard, Yves. — « Gravures de Robert Savoie ». — La Presse. — (14 janv. 1967). — P. 21-22

Au cours des années 60, Robert Savoie explore dans son œuvre graphique les composantes formelles d'un paysagisme abstrait dont les sources voisinent l'automatisme surrationnel et l'expressionnisme abstrait. Dans *Tadoussac*, eau-forte exécutée en 1965, Savoie élabore un espace atmosphérique balayé, à la verticale, de faisceaux colorés, et foudroyé, à l'oblique, de traits incisifs nerveux exaltant une gestualité expressive et une topographie imaginaire. Exécutée suivant un principe de Hayter, c'est-à-dire le mélange des couleurs en creux et en surface, cette gravure illustre en quelque sorte la quintessence du médium. La mise en relief d'une graphie plastique puissante s'y conjugue avec des subtilités chromatiques luminescentes. À partir de 1968, l'artiste séjournera à plusieurs reprises au Japon et, contrairement à sa brève mais significative incursion du côté de l'art optique et cinétique, il en retiendra un attachement persistant au potentiel gestuel de la calligraphie et aux particularités de sa mise en page.

J.B.

PETER DAGLISH

Né en Angleterre, le 28 avril 1930.
Vit et travaille à Wimbledon, Royaume-Uni..

97 **The Courage of Captain Plum**, 1962

Linogravure, 5/11
65,6 x 50,7 cm
A 64 38 G 1
Achat : 11 décembre 1964
Source : Galerie Claude Haeffely, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4-16 sept. 1979 [exposition itinérante au Québec : Musée historique de Vaudreuil, Vaudreuil, 17 nov.-8 déc. 1976; Centre d'art de Boucherville, Boucherville, 20 janv.-10 févr. 1977; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 14 févr.-7 mars 1977; Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Montréal, 10-28 mars 1977; Stewart Hall, Pointe-Claire, 30 mars-16 avril 1977; Centre des loisirs, Saint-Laurent, 19 avril-4 mai 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 9-23 mai 1977; Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 2-27 juin 1977; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 6-14 août 1977; Polyvalente Père-Marquette, Montréal, 12-30 sept. 1977; Polyvalente d'Amqui, Amqui, 8-26 oct. 1977; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-20 nov. 1977; Musée Beaulne, Coaticook, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 1er-28 févr. 1978; Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 15 mars-15 avril 1978; Comité des activités culturelles de Malartic, Malartic, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 15 juin-15 juill. 1978; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 1er-31 août 1978; Musée d'art de Joliette, Joliette, 10 sept.-8 oct. 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 oct.-15 nov. 1978; Cégep Ahuntsic, Montréal, 27 nov.-8 déc. 1978; Cégep Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 11-18 déc. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 24 janv.-15 févr. 1979; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 22-28 févr. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 4-10 mars 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 16-23 mars 1979; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 2-12 avril 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 16-27 avril 1979; École secondaire Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe, 30 avril-4 mai 1979; Collège André-Grasset, Montréal, 12-26 sept. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 oct.-15 nov. 1979].

Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

Across the Border, American Greetings Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 4 nov.-12 déc. 1969.

One Man Show of Prints, Claude Haeffely, Montréal (QC), 1963.

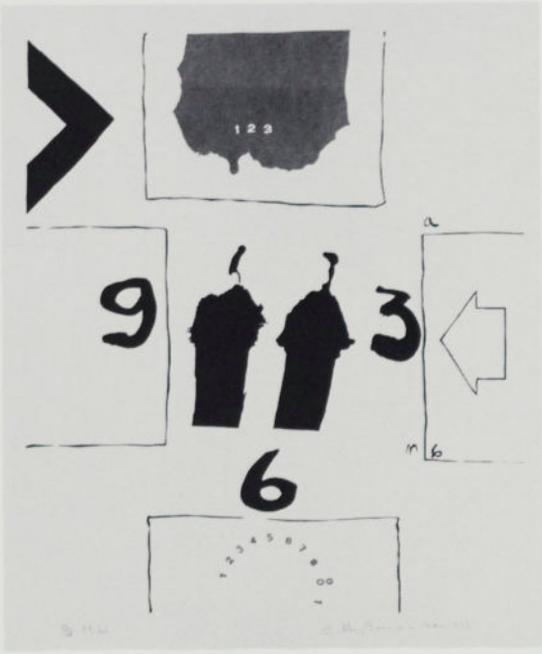
BIBLIOGRAPHIE

1981 Daigneault, Gilles; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 26

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Automatisme et surréalisme en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — [24] p.

Le fait que Peter Daglish ait choisi de revenir poursuivre en gravure (1961-1963) un cycle d'études déjà terminé à l'École des beaux-arts de Montréal (1956-1960) est très révélateur de l'effervescence qui régnait alors dans les milieux artistiques montréalais autour de cette discipline et du leadership qu'y exerçait Albert Dumouchel. *The Courage of Captain Plum*, une linogravure de 1962, confirme le retour, dans le contexte graphique et pictural, de ce motif figuratif typique de l'art Pop : l'emprunt à la bande dessinée de sa facture, de ses personnages et de ses légendes typographiques. Esquissés rapidement mais avec maîtrise, les segments de l'image sont traités en aplats hachurés de couleurs primaires et criardes; les traits marqués des figures s'y inscrivent en noir et les mots (« rose, hands, tum... ») et les chiffres (3) servent à coder ou à décoder la représentation. Dans cette planche, la composition formelle aux allures de collage met en évidence l'interdépendance originale des éléments iconographiques et du traitement plastique.

J.B.



GILLES BOISVERT

Né à Montréal (Québec), le 16 février 1940.
Vit et travaille à Montréal.

98 **Midi**, 1966

Sérigraphie, II/IV
65,5 x 51 cm
D 68 7 G 1
Don : 26 avril 1968
Source : La Guilde Graphique, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4-16 sept. 1979 [exposition itinérante au Québec : Musée historique de Vaudreuil, Vaudreuil, 17 nov.-8 déc. 1976; Centre d'art de Boucherville, Boucherville, 20 janv.-10 févr. 1977; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 14 févr.-7 mars 1977; Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Montréal, 10-28 mars 1977; Stewart Hall, Pointe-Claire, 30 mars-16 avril 1977; Centre des loisirs, Saint-Laurent, 19 avril-4 mai 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 9-23 mai 1977; Centre d'art du Mont-Royal, Montréal, 2-27 juin 1977; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 6-14 août 1977; Polyvalente Père-Marquette, Montréal, 12-30 sept. 1977; Polyvalente d'Amqui, Amqui, 8-26 oct. 1977; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-20 nov. 1977; Musée Beaulne, Coaticook, 15 déc. 1977-15 janv. 1978; Centre culturel de Valcourt, Valcourt, 1er-28 févr. 1978; Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 15 mars-15 avril 1978; Comité des activités culturelles de Malartic, Malartic, 1er-31 mai 1978; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 15 juin-15 juill. 1978; Musée maritime Bernier, L'Islet-sur-Mer, 1er-31 août 1978; Musée d'art de Joliette, Joliette, 10 sept.-8 oct. 1978; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 oct.-15 nov. 1978; Cégep Ahuntsic, Montréal, 27 nov.-8 déc. 1978; Cégep Bourgchemin, Campus Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 11-18 déc. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 24 janv.-15 févr. 1979; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 22-28 févr. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 4-10 mars 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 16-23 mars 1979; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 2-12 avril 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 16-27 avril 1979; École secondaire Saint-Joseph, Saint-Hyacinthe, 30 avril-4 mai 1979; Collège André-Grasset, Montréal, 12-26 sept. 1979; Centre national d'exposition, Jonquière, 15 oct.-15 nov. 1979].

150 œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Récentes acquisitions, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 juin-1er sept. 1968.

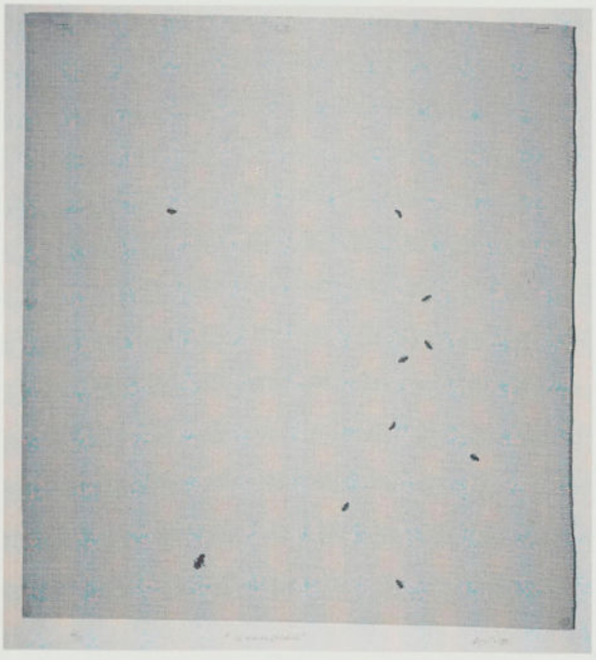
Across The Border, American Greetings Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 4 nov.-12 déc. 1969.

BIBLIOGRAPHIE

1976 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Automatisme et surréalisme en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — Textes d'Anne-Marie Blouin et de Fernande Saint-Martin. — [24] p. — Œuvre reproduite p. [18]. — Mention de l'œuvre p. [7]

Après un bref passage à l'École des beaux-arts de Montréal (1958-1960), Gilles Boisvert s'intéresse à la gravure dont il expérimentera les divers procédés à l'atelier d'Albert Dumouchel de 1961 à 1964. Il fréquentera par la suite l'Atelier Libre de Recherches Graphiques, Graff, et sera cofondateur de la Galerie Media Gravures et Multiples. Dans ses lithographies, et plus tard dans ses sérigraphies, Gilles Boisvert adopte une écriture gestuelle, inspirée de la calligraphie orientale, qui prédisposera graduellement à l'émergence de signes reconnaissables (chiffres, lettres, flèches et chevrons). Au fait des possibilités expressives de l'automatisme et de l'expressionnisme abstrait, il élabore des schémas de répartition de l'espace qui structurent, à même la fluidité d'une grille plutôt orthogonale, l'intention formelle à la recherche d'une figuration renouvelée, comme c'est le cas dans la sérigraphie *Midi*, exécutée en 1966. Le recours ultérieur au report photographique confirmera certaines affinités avec l'art Pop et lui permettra, outre des réalisations à caractère éclaté telles que l'environnement multidisciplinaire *PFFF...PAF...* au Musée d'art contemporain de Montréal en 1970, l'affirmation d'une conscience sociale qu'il ne saurait dissocier de la pratique de l'art.

J.B.



PIERRE AYOT

Né à Montréal (Québec), le 26 juin 1943.
Vit et travaille à Montréal.

99 **Le Moucheticaire**, 1970

Sérigraphie, moustiquaire, 6/10
101,5 x 66,5 cm
A 72 36 G 1
Achat : 29 mai 1972
Source : l'artiste

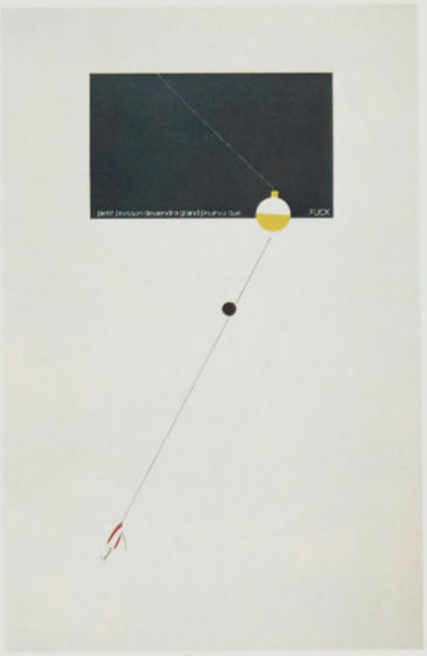
EXPOSITION

Nouvelle figuration en gravure québécoise, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Cégep Ahuntsic, Montréal, 19-30 sept. 1977; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 3-8 oct. 1977; Cégep Vanier, Montréal, 17-28 oct. 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 31 oct.-11 nov. 1977; Cégep Montmorency, Laval, 21 nov.-2 déc. 1977; Polyvalente Jeanne-Mance, Montréal, 16 janv.-3 févr. 1978; Cégep Édouard- Montpetit, Longueuil, 10-17 févr. 1978; Collège André-Grasset, Montréal, 20-27 févr. 1978; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 13-24 mars 1978; Cégep de Bois-de-Boulogne, Montréal, 3-7 avril 1978; Polyvalente Pierre-Dupuis, Montréal, 17-28 avril 1978; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 21 juin-12 juill. 1978; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 4-14 août 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 sept.-1er oct. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 15 oct.-15 nov. 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 14 janv.-11 févr. 1979; Bibliothèque municipale de Brossard, Brossard, 5-26 mars 1979; Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 20 avril-15 mai 1979; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda Inc., Rouyn, 1er-30 juin 1979; Institut des arts au Saguenay, Jonquière, 15 juill.-15 août 1979; Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 1er-28 sept. 1979; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 7-25 oct. 1979; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 1er-30 nov. 1979; Salle Tremblé, Collège d'Alma, Alma, 13-23 déc. 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 15 janv.-15 févr. 1980; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-31 mars 1980; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 1er-30 juin 1980; Galerie le Tournassin, Amqui, 15 avril-15 mai 1980; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 juill.-15 août 1980].

BIBLIOGRAPHIE

1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Nouvelle figuration en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — [15] p., 17 p. de planches. — Textes de Josée Bélisle et de Fernande Saint-Martin. — Œuvre reproduite p. de planche 1. — Mention de l'œuvre p. [3]

1972 The Edmonton Art Gallery; The Norman Mackenzie Art Gallery. — Diversity Canada East. — Edmonton; Regina : [s.n.] , 1972. — [1] p., [21] feuillets de planches. — Œuvre reproduite feuillet de planche [1]



PIERRE AYOT

Né à Montréal (Québec), le 26 juin 1943.
Vit et travaille à Montréal.

(100) **Petit poisson deviendra grand pourvu que... Fuck**, 1970

Sérigraphie, corde, hameçon, 25/30
101,8 x 66,3 cm
A 72 32 G 1
Achat : 29 mai 1972
Source : l'artiste

Depuis la fin de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal en 1963, où il devient ensuite l'un des assistants d'Albert Dumouchel, Pierre Ayot a élaboré une œuvre graphique importante dont les prolongements ultérieurs hors cadre, demeurés fidèles à la démarche d'origine, interrogent avec persistance les habitudes perceptuelles et déjouent les mécanismes de la représentation. Dans l'esprit de l'art Pop, l'imagerie, d'abord empruntée à la bande dessinée et à la culture médiatisée, se précise dans l'éloge plastique de l'objet quotidien, banal et usuel. En privilégiant le recours aux procédés sérigraphiques à partir de 1967, Ayot entreprend de confronter le réel et son illusion. Dans *Le Moucheticaire* et *Petit poisson deviendra grand pourvu que... Fuck*, deux sérigraphies exécutées en 1970, l'artifice consiste à juxtaposer à la composition graphique une véritable grille de moustiquaire, dans le premier cas, et un fil de pêche et un hameçon, dans le second. On constate alors l'exaltation relative et humoristique du motif retenu, puis la reconnaissance d'un commentaire laconique sur les joies des loisirs en plein air, et enfin le défi critique à la planéité de l'espace sérigraphique. L'efficacité du leurre esthétique repose sur la stratégie simultanée de l'appropriation d'un segment de la réalité et de l'interprétation judicieuse des possibilités de la subjuguer. Dès 1972, Ayot incorpore l'objet tridimensionnel à la morphologie d'une œuvre éclatée, marquant ainsi les fictions de la fonction mimétique. Pierre Ayot fonde en 1966, l'Atelier libre 848 qui, en 1970, devient Graff, centre de conception graphique.

J.B.

MICHEL FORTIER

Né à Montréal (Québec), le 31 décembre 1943.
Vit et travaille à Outremont (Québec).

(101) **Sans titre**, 1968

Sérigraphie, B 23/50
77,2 x 52,9 cm
A 78 59 G 1
Achat : 2 mars 1978
Source : La Guilde Graphique, Montréal (QC)

BIBLIOGRAPHIE

1973 Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Ottawa : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 321 [sous le titre de la série *Teuf Teuf Club*, 1969]

Ainsi qu'en témoigne la sérigraphie *Sans titre* (1968) extraite de la série *Teuf Teuf Club*, l'œuvre graphique de Michel Fortier fait siennes les affinités particulières des développements de la gravure québécoise avec l'art Pop. L'artiste a recours à une imagerie figurative qui s'apparente à la bande dessinée et à l'affiche publicitaire dont il a retenu le traitement de la couleur en aplat et le contour linéaire. Fenêtre fantaisiste ouverte simultanément sur la représentation schématisée de cumulus rieurs et sur l'agencement vaguement orthogonal de variations chromatiques, la composition devient prétexte à l'élaboration d'une proposition formelle épurée et ludique. Favorisant les procédés de sérigraphie, Fortier esquisse à grands traits et de manière caricaturale et expressive des personnages, des situations et des objets investissant la surface graphique d'humour et de causticité. Il entreprendra subséquemment des travaux sérigraphiques sur aluminium anodisé, ce qui lui permettra de traduire en grandes dimensions ses thématiques privilégiées.

J.B.

TIB BEAMENT

Né à Montréal (Québec), le 17 février 1941.
Vit et travaille à Ayers Cliff (Québec).

(102) **Hommage à Albert Dumouchel**, vers 1972

(Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972)
Eau-forte, 28/50
76,3 x 56,8 cm
D 73 1 G 13 (2)
Don : 15 février 1973
Source : Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Albums d'art canadiens de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal (QC), 4 nov. 1985-12 janv. 1986.

Nouvelle figuration en gravure québécoise, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Cégep Ahuntsic, Montréal, 19-30 sept. 1977; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 3-8 oct. 1977; Cégep Vanier, Montréal, 17-28 oct. 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 31 oct.-11 nov. 1977; Cégep Montmorency, Laval, 21 nov.-2 déc. 1977; Polyvalente Jeanne-Mance, Montréal, 16 janv.-3 févr. 1978; Cégep Édouard- Montpetit, Longueuil, 10-17 févr. 1978; Collège André-Grasset, Montréal, 20-27 févr. 1978; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 13-24 mars 1978; Cégep de Bois-de-Boulogne, Montréal, 3-7 avril 1978; Polyvalente Pierre-Dupuis, Montréal, 17-28 avril 1978; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 21 juin-12 juill. 1978; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 4-14 août 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 sept.-1er oct. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 15 oct.-15 nov. 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 14 janv.-11 févr. 1979; Bibliothèque municipale de Brossard, Brossard, 5-26 mars 1979; Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 20 avril-15 mai 1979; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda Inc., Rouyn, 1er-30 juin 1979; Institut des arts au Saguenay, Jonquière, 15 juill.-15 août 1979; Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 1er-28 sept. 1979; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 7-25 oct. 1979; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 1er-30 nov. 1979; Salle Tremblé, Collège d'Alma, Alma, 13-23 déc. 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 15 janv.-15 févr. 1980; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-31 mars 1980; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 1er-30 juin 1980; Galerie le Tournassin, Amqui, 15 avril-15 mai 1980; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 juill.-15 août 1980].

BIBLIOGRAPHIE

1987 Le monde selon Graff : 1966-1986. — Montréal : Éditions Graff, 1987. — 632 p. — Œuvre reproduite p. 113

1981 Daigneault, Gilles; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec 1940-1980. — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 16

1979 Apollo. — N° 110 (déc. 1979). — Œuvre reproduite p. 528

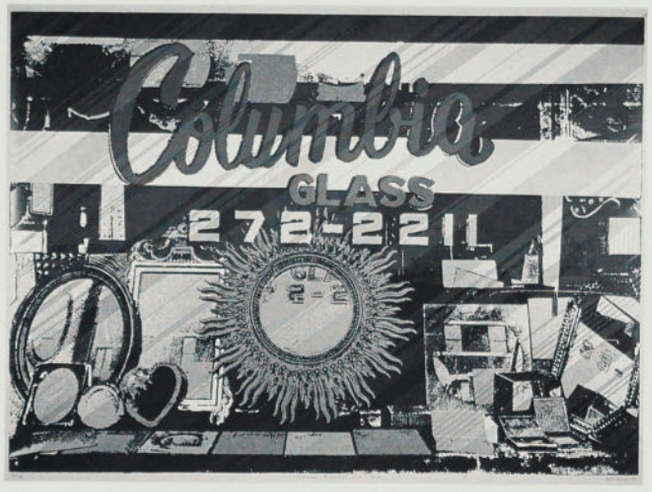
1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Nouvelle figuration en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — [15] p., 17 p. de planches. — Textes de Josée Bélisle et de Fernande Saint-Martin. — Œuvre reproduite p. de planche 2. — Mention de l'œuvre p. [3]

1973 Chantal, Alma de. — « Hommage à Dumouchel ». — Vie des Arts. — Vol. XVII, n° 70 (printemps 1973). — P. 81. — Œuvre reproduite

1972 « Hommage à Dumouchel ». — Réseau. — (Nov. 1972). — P. 3, 24. — Œuvre reproduite

Dans cette eau-forte extraite de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, édité en 1972, Tib Beament exprime d'une manière personnelle le respect et la reconnaissance que vouent au maître-graveur, disparu en 1971, plus d'une génération d'artistes québécois. Avec humour et poésie, Beament trace le portrait-robot de celui qu'il surnomme « Le Bon Dieu » en le campant fièrement dans son univers naturel, à proximité de l'atelier, de la presse et de la planche inachevée. La coupe de « sundae » qui lui tient lieu de visage évoque l'un des motifs privilégiés de l'œuvre peint de Dumouchel. La précision du dessin, la sobriété de la mise en page et la finesse des textures sont les principales caractéristiques de l'œuvre graphique de Tib Beament qui s'est consacré à l'élaboration d'un répertoire iconographique réaliste et original, où des éléments choisis de la flore, de la faune, du mobilier et de l'architecture sont amenés à comparaître isolément en raison de leurs qualités plastiques, intrinsèques et universelles.

J.B.



150 œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Duruz, Yvone. — « Quand la séduction devient l'alliée ». — Cahiers. — Vol. 8, nº 30 (été 1986). — P. 21-23. — Œuvre reproduite

1980 Brunet-Weinmann, Monique. — « L'œil-miroir de Michel Leclair ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 101 (hiver 1980/1981). — P. 22-23. — Œuvre reproduite

1978 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Service des expositions itinérantes : Programme saison 1978/1979. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1978. — 12 p. — Œuvre reproduite p. [11]

1977 Blouin, Anne-Marie. — « Les expositions itinérantes ». — Ateliers. — Vol. 6, nº 1 (15 juin-7 août 1977). — P. 5. — Œuvre reproduite

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Nouvelle figuration en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — [15] p., 17 p. de planches. — Textes de Josée Bélisle et de Fernande Saint-Martin. — Œuvre reproduite p. de planche 12. — Mention de l'œuvre p. [2]

1974 Toupin, Gilles. — « Fleur de lys et wagnérisme ». — La Presse. — (6 avril 1974). — P. E-20

MICHEL LECLAIR

Né à Montréal (Québec), le 25 septembre 1948.
Vit et travaille à Montréal.

(103) **Miroir, miroir, dis-moi...?**, 1973

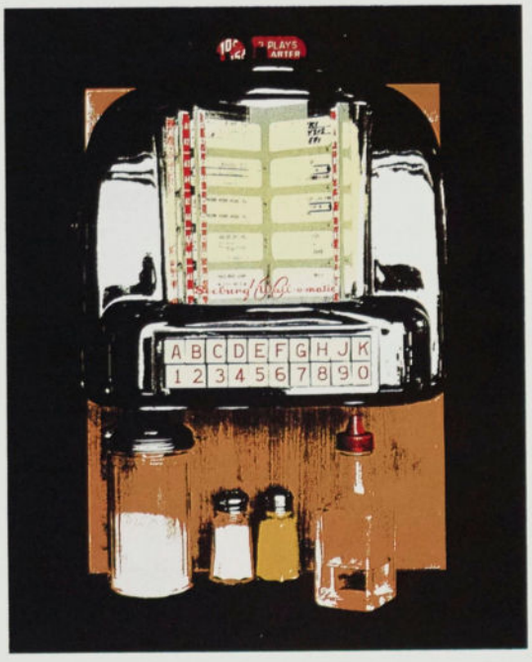
Sérigraphie, 22/35
58,6 x 78,3 cm
A 74 27 G 1
Achat : 8 avril 1974
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Nouvelle figuration en gravure québécoise, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Cégep Ahuntsic, Montréal, 19-30 sept. 1977; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 3-8 oct. 1977; Cégep Vanier, Montréal, 17-28 oct. 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 31 oct.-11 nov. 1977; Cégep Montmorency, Laval, 21 nov.-2 déc. 1977; Polyvalente Jeanne-Mance, Montréal, 16 janv.-3 févr. 1978; Cégep Édouard- Montpetit, Longueuil, 10-17 févr. 1978; Collège André-Grasset, Montréal, 20-27 févr. 1978; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 13-24 mars 1978; Cégep de Bois-de-Boulogne, Montréal, 3-7 avril 1978; Polyvalente Pierre-Dupuis, Montréal, 17-28 avril 1978; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 21 juin-12 juill. 1978; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 4-14 août 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 sept.-1er oct. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 15 oct.-15 nov. 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 14 janv.-11 févr. 1979; Bibliothèque municipale de Brossard, Brossard, 5-26 mars 1979; Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 20 avril-15 mai 1979; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda Inc., Rouyn, 1er-30 juin 1979; Institut des arts au Saguenay, Jonquière, 15 juill.-15 août 1979; Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 1er-28 sept. 1979; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 7-25 oct. 1979; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 1er-30 nov. 1979; Salle Tremblé, Collège d'Alma, Alma, 13-23 déc. 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 15 janv.-15 févr. 1980; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-31 mars 1980; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 1er-30 juin 1980; Galerie le Tournassin, Amqui, 15 avril-15 mai 1980; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 juill.-15 août 1980].

Dans *Miroir, miroir, dis-moi...?*, sérigraphie exécutée en 1973, Michel Leclair expose avec clarté le questionnement propre à sa pratique artistique, notamment en ce qui a trait aux rapports entretenus entre la réalité et ses modes de représentation. Le fait qu'il privilégie le médium de la gravure, et plus précisément la sérigraphie photomécanique, dès la fin de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal (1971), s'insère dans une démarche sociale où la démocratisation de l'image et la valorisation de son contenu sont indissociables. Ainsi, dans cette représentation tautologique de la vitrine de la vitrerie Columbia, le réel photographié par Jacques Lafond — dans ses travaux ultérieurs l'artiste photographiera lui-même ses sujets — est soumis au traitement sérigraphique du recadrage et des passages de couleurs en aplats. La planche graphique conjugue en un seul plan quatre niveaux de réflexion : les rayons du soleil sur la vitrine, l'inscription sur la vitrine dédoublée dans un miroir somptueux, les miroirs se répondant entre eux et les bâtiments de la rue reflétés dans les glaces. Soigneusement mis en place par un étalagiste inconnu, les biens de consommation repérés et altérés par Leclair deviennent ici les symboles d'une réalité sociale et commerciale transposée dans une œuvre graphique imprégnée de charges culturelles.

J.B.



DENIS FORCIER

Né à Montréal (Québec), le 24 février 1948.
Vit et travaille à Montréal.

(104) **Boîte à musique**, 1976

Sérigraphie sur acier chromé
50,7 x 40,5 cm
A 79 58 G 1
Achat : 13 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Graff 1966-1986, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 20 nov. 1986-15 févr. 1987.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

BIBLIOGRAPHIE

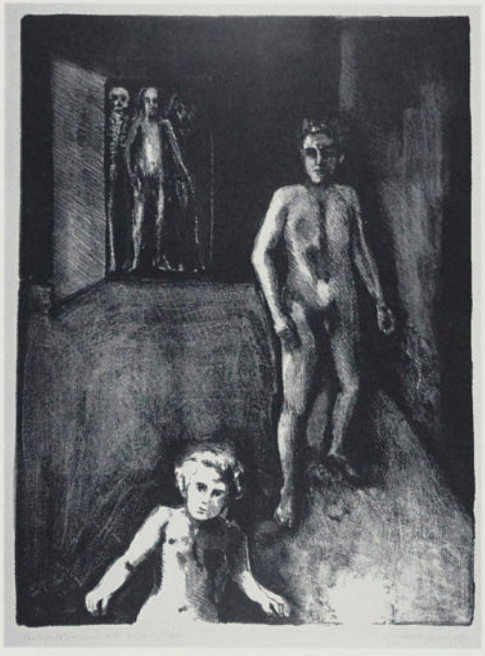
1988 Musée d'art contemporain de Montréal. — Graff 1966-1986. — Montréal : le Musée, 1988. — 103 p. — Œuvre reproduite p. 24

1985 Bélisle, Josée. — « Denis Forcier ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : le Musée, 1985. — P. 110. — Œuvre reproduite p. [111]

1978 Lévy, Bernard. — « Graff, Centre de conception graphique et... un peu plus encore ». — Vie des Arts. — Vol. XXII, n° 90 (printemps 1978). — P. 34-37. — Œuvre reproduite

Avec *Boîte à musique*, sérigraphie sur acier chromé réalisée en 1976, Denis Forcier poursuit sur un ton personnel le dialogue entamé quelques années auparavant par les artistes qui, à l'instar des Dumouchel, Ayot, Boisvert, etc., ont participé à l'essor québécois d'une nouvelle figuration affiliée à l'art Pop. L'objet usuel et l'événement banal sont retenus pour leurs qualités plastiques, leurs possibilités anecdotiques et le commentaire critique, social, politique ou culturel. Par le recours à l'image photographique et à son traitement sérigraphique, Forcier objective en quelque sorte le réel en misant sur ses qualités formelles. Exhibé hors contexte, le juke box chromé, facticement reproduit sur son matériau d'origine, fait immédiatement référence à la société de consommation (la restauration) et à la culture de masse (la musique populaire). La surface métallique miroitante supporte le sujet et, par réflexion, l'image du spectateur qui vérifie pour lui-même le rapport entre la surface graphique et l'espace illusionniste.

J.B.



MONIQUE CHARBONNEAU

Née à Montréal (Québec), le 25 juin 1928.
Vit et travaille à Montréal.

105 **Les Tribulations du petit Antoine**, 1971

(Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972)
Lithographie, 28/50
76,4 x 56,7 cm
D 73 1 G 13 (5)
Don : 15 février 1973
Source : Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, Montréal (QC)

EXPOSITION

Nouvelle figuration en gravure québécoise, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1977 [exposition itinérante au Québec : Cégep Ahuntsic, Montréal, 19-30 sept. 1977; Cégep de Maisonneuve, Montréal, 3-8 oct. 1977; Cégep Vanier, Montréal, 17-28 oct. 1977; Cégep du Vieux Montréal, Montréal, 31 oct.-11 nov. 1977; Cégep Montmorency, Laval, 21 nov.-2 déc. 1977; Polyvalente Jeanne-Mance, Montréal, 16 janv.-3 févr. 1978; Cégep Édouard- Montpetit, Longueuil, 10-17 févr. 1978; Collège André-Grasset, Montréal, 20-27 févr. 1978; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 13-24 mars 1978; Cégep de Bois-de-Boulogne, Montréal, 3-7 avril 1978; Polyvalente Pierre-Dupuis, Montréal, 17-28 avril 1978; Maison André-Benjamin Papineau, Laval, 21 juin-12 juill. 1978; Fêtes du Vieux Saint-Eustache, Saint-Eustache, 4-14 août 1978; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 14 sept.-1er oct. 1978; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 15 oct.-15 nov. 1978; Musée Beaulne, Coaticook, 14 janv.-11 févr. 1979; Bibliothèque municipale de Brossard, Brossard, 5-26 mars 1979; Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 20 avril-15 mai 1979; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda Inc., Rouyn, 1er-30 juin 1979; Institut des arts au Saguenay, Jonquière, 15 juill.-15 août 1979; Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 1er-28 sept. 1979; Musée régional de Rimouski, Rimouski, 7-25 oct. 1979; Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, 1er-30 nov. 1979; Salle Tremblé, Collège d'Alma, Alma, 13-23 déc. 1979; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 15 janv.-15 févr. 1980; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-31 mars 1980; Musée de la Société historique de la Côte-Nord, Baie-Comeau, 1er-30 juin 1980; Galerie le Tournassin, Amqui, 15 avril-15 mai 1980; Galerie l'Imagier, Aylmer, 15 juill.-15 août 1980].

BIBLIOGRAPHIE

1983 Robert, Guy. — Art actuel au Québec depuis 1970. — Ottawa : Iconia, 1983. — 255 p. — Œuvre reproduite p. [167]

1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Nouvelle figuration en gravure québécoise. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1977. — [15] p., 17 p. de planches. — Textes de Josée Bélisle et de Fernande Saint-Martin. — Œuvre reproduite p. de planche 5. — Mention de l'œuvre p. [3]

1973 Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Ottawa : Éditions La Presse, 1973. — 501 p. — Œuvre reproduite p. 327

Extraite de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, la lithographie intitulée *Les Tribulations du petit Antoine* (1971) propose une réflexion sur le cycle de la vie en évoquant, de manière saisissante, la fuite du temps et la succession des âges — enfance, maturité, vieillesse et mort. La plastique de l'estampe repose sur une mise en image presque cinématographique où les protagonistes sont appelés à cheminer hors du cadrage d'une *camera obscura*. Monique Charbonneau pratique la gravure depuis le début des années 60 et en étudie les divers procédés avec Albert Dumouchel à l'Ecole des beaux-arts de Montréal où elle enseignera par la suite. Son œuvre graphique s'élabore au sein d'une figuration poétique où le couple, la solitude ainsi qu'une fascination pour la nature et le paysage constituent les principaux thèmes. À la suite de séjours au Japon, Monique Charbonneau perfectionne la technique du bois gravé pour lequel elle avoue sa prédilection : « L'art graphique est un art de l'écriture, du dessin, de la ligne. [...] Le bois répond mieux au geste du graveur qui doit sculpter la matière imprimante. [...] J'aime le bois comme matière. Je prends plaisir à le regarder, à le manipuler, à faire ressortir la beauté de son grain, à l'entailler, à lui donner une profondeur et un relief nouveaux à la faveur de la forme inédite qui naît de la gouge ou du ciseau[1].»

J.B.

NOTE

1. Ginette Deslauriers, « Monique Charbonneau », *Vie des Arts*, vol. XIX, nº 75 (été 1974), p. 40.

JENNIFER DICKSON

Née à Piet Retief, Afrique du sud, le 17 septembre 1936.
Vit et travaille à Ottawa (Ontario).

(106) **The Second Mirror : Reflections**, 1978

(Tirée de la série *Three Mirrors to Narcissus*)
Aquatinte rehaussée à l'aquarelle, é.a.
78,5 x 56,5 cm
A 79 53 G 1
Achat : 27 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

L'Estampe au Québec 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 24 avril-15 juin 1980.

Jennifer Dickson : Two Recent Suites of Hand-Tinted Etchings "The Secret Garden" and "Three Mirrors to Narcissus" also Fetish Boxes, Galerie Dresdnere, Toronto (Ont.), 21 oct.-4 nov. 1978.

Tendances actuelles au Québec : la gravure et la peinture, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 nov.-10 déc. 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Farr, Dorothy. — Jennifer Dickson : 9 March-4 May 1986. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1986. — 12 p. — Mentions de la série p. 4,5,6

1985 Bélisle, Josée. — « Jennifer Dickson ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — Œuvre reproduite p. 97. — Mention de l'œuvre p. 96

1981 Daigneault, Gilles ; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 36. — Mention de l'œuvre p. 35

1980 Poser, Carol. — « Jennifer Dickson : artcore consultants ». — Vanguard. — Vol. 9 n° 1 (Feb. 1980). — P. 33-34

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 19. — Mention de l'œuvre p. 11

1979 Carson Henighan, Marilyn. — « Jennifer Dickson at Wallacks : elegant, dreamlike, remote ». — Ottawa Revue. — (May 1979). — Œuvre reproduite

Racine, Yolande. — « La gravure ». — Ateliers. — Vol. 7 n^{os} 3-4 (avril-mai 1979). — P. 7-9

Walker, Kathleen. — « Disturbing look at male psyche ». — The Citizen. — (Apr. 18, 1979). — P. 53

Arrivée au Canada en 1969, Jennifer Dickson est principalement reconnue comme graveure, bien qu'elle manifeste des préoccupations pour la peinture, le dessin, l'assemblage et surtout pour la photographie, qui est devenue littéralement la trame de son œuvre depuis le début des années 70. Se nourrissant aux sources de la Bible, de la mythologie et de la littérature, le propos esthétique circonscrit l'affirmation de la subjectivité dans la représentation du drame humain. D'ailleurs, l'inscription du corps humain (et par extension du nu féminin et masculin) constitue le motif privilégié de ses mises en scène graphiques. Extraite de la série *Three Mirrors to Narcissus*, l'aquatinte *The Second Mirror: Reflections* (1978) transpose l'image de Narcisse se complaisant dans sa propre image, fragmentée par les reflets, et incitant le spectateur à le contempler dans la sensualité des qualités formelles de la composition (finesse du grain de l'aquatinte et des rehauts à l'aquarelle). La contemplation de soi et, conséquemment, la conscience de soi participent de la psyché universelle. Dans cette interprétation poétique du mythe de Narcisse (séduction et mort), Jennifer Dickson interroge à des fins picturales les rôles immémoriaux de l'homme et de la femme.

J. B.

DOREEN LINDSAY

Née à London (Ontario), en 1934.
Vit et travaille à Montréal, (Québec).

(107) **Sans titre**, 1979

(Tirée de l'album *Nourriture*, 1979)
Photographie, aquatinte et eau-forte, 9/16
56,9 x 38,6 cm
A 81 13 G 1
Achat : 5 février 1981
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

L'Estampe au Québec, 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 24 avril-16 juin 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Godmer, Gilles. — « Doreen Lindsay ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 182. — Œuvre reproduite p. [183]

1983 Dutil, Daniel Morency. — « Doreen Lindsay ». — Vie des Arts. — Vol. XXVIII, nº 113 (déc. 1983/Janv./Févr. 1984). — P. 76-77. — Œuvre reproduite

1981 Daigneault, Gilles ; Deslauriers, Ginette. — « Lindsay, Doreen ». — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — P. 175-178. — Œuvre reproduite

1980 Deslauriers, Ginette. — « Les photogravures de Doreen Lindsay : du quotidien à l'art ». — Cahiers. — Vol. 2, nº 7 (automne 1980). — P. 24-25

Dans l'album de photogravures intitulé *Nourriture*, dont est tiré ce *Sans titre* daté de 1979, Doreen Lindsay propose les résultats particulièrement achevés d'une démarche entreprise au cours des années 70, centrée sur la quête d'identité et l'intégration du quotidien à la pratique artistique. Le motif du pain, symbole de la vie et du labeur quotidien, sera minutieusement observé, photographié, gravé et coloré suivant des procédés techniques qui, accentuant le grain de la composition, soulignent placidement les qualités formelles et sensuelles de l'objet ainsi mis en image. Qu'il s'agisse du pain, du chou ou de la poire, l'aliment choisi devient humblement matière à contemplation certes, mais il suggère surtout, à travers l'économie des moyens mis en œuvre, une réflexion sur la fonction de la représentation et ses pouvoirs d'évocation. « L'approche autobiographique de Doreen Lindsay dépasse le cadre de sa propre personne. Elle cerne des objets reliés à l'univers familier des femmes, en l'occurrence la nourriture, auxquels elle identifie certaines de ses fonctions sociales[1]. »

J.B.

NOTE

1. Yolande Racine, « L'Estampe au Québec 1970-1980 », catalogue d'exposition non publié, Montréal, Musée d'art contemporain.

ROBERT WOLFE

Né à Montréal (Québec), le 24 avril 1935.
Vit et travaille à Saint-Jacques-le-Mineur (Québec).

(108) **Mine à gazou**, 1975

Sérigraphie 12/25
72,6 x 57,4 cm
A 78 75 G 1
Achat : 2 mars 1978
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Graff 1966-1986, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 20 nov. 1986-15 févr. 1987.

Gravure québécoise de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 sept.-5 nov. 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1979 Malenfant, Nicole. — L'estampe. — Québec : Éditeur officiel du Québec, 1979. — 307 p. — Œuvre reproduite p. 270

Robert Wolfe termine ses études à l'École des beaux-arts de Montréal à la fin des années 50. Il séjourne par la suite à Paris où il travaille aux ateliers d'Edmond Desjobert (lithographie) et de Johnny Friedlander (eau-forte). Menant de front une carrière artistique et pédagogique, un peu à la manière du maître Albert Dumouchel, il élabore depuis plus de 30 ans, une œuvre graphique et picturale. Associé au groupe Media et à Graff, il retient de cette participation l'esprit particulier des manifestations collectives et les effets plastiques de l'insertion ponctuelle de motifs figuratifs à coloration Pop. La sérigraphie *Mine à gazou*, réalisée en 1975, propose une composition formelle dynamisée par le triangle, la notion de tracé et les modulations de lumière. « Que ce soit en sérigraphie, en dessin ou en peinture, j'utilise depuis maintenant plusieurs années la forme du triangle. C'est une forme qui offre énormément de stabilité et d'instabilité, elle suggère toutes les directions, elle peut organiser ou briser la surface[1]. » La structure ainsi vectorisée par l'inscription de la forme triangulaire, perçue comme de sombres masses colorées ou des solides lumineux évidés, ressaisit la matérialité évanescente du champ coloré que Wolfe dessine à même la soie sérigraphique et établit un espace graphique mixte précurseur des suites picturales subséquentes.

J.B.

NOTE

1. « Robert Wolfe : tracer la lumière du temps », interview de l'artiste accordée à Jean-Pierre Gilbert, *ETC Montréal*, n° 8 (été 1989), p. 28.

FRANCINE SIMONIN

Née à Lausanne, Suisse, le 2 octobre 1936.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(109) **Aire de femme I et II**, 1977

12 gravures sur bois de fil collées sur coton à fromage, impression à l'eau, encrage au baren, é. a.
6 recto, 6 verso
52 x 66 cm (chaque élément)
A 79 78 G 12
Achat : 13 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Vie des arts, Galerie UQAM, Montréal (QC), 26 mai-13 juin 1981.

L'Estampe au Québec 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 24 avril-16 juin 1980.

Tendances actuelles au Québec : la gravure et la peinture, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 nov.-10 déc. 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Bélisle, Josée. — « Francine Simonin ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 268 . — Œuvre reproduite p. [269]

1983 Galerie Aubes 3935 ; Galerie 13. — Francine Simonin. — Montréal : les Galeries, [1983]. — [26] p. — Textes de : Annie Molin Vasseur, Antoine Blanchette, Hélène Ouvrard, René Viau, Michèle Thériault. — Œuvre reproduite p. [19]. — Mentions de l'œuvre p. [4], [7]

1982 Molin Vasseur, Annie. — « Francine Simonin, ou une peinture totale [...] ». — 10-5155-20 Art contemporain. — N° 1 (automne 1982). — P. 11-14

1981 Boutin, Richard. — « La vitesse de la couleur ». — Spirale. — N° 20 (juin 1981). — P. 20

Toupin, Gilles. — « Francine Simonin : la spontanéité charmeuse ». — La Presse. — (21 mars 1981). — P. C-22

Viau, René. — « Francine Simonin : des signes féminins ». — Le Devoir. — (26 mars 1981). — P. 23

1980 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — 168 p. — Texte de Yolande Racine. — Œuvre reproduite p. 30. — Mention de l'œuvre p. 12

Toupin, Gilles. — « L'art florissant de la gravure québécoise : les années 70 en survol ». — La Presse. — (3 mai 1980). — P. D-19. — Œuvre reproduite

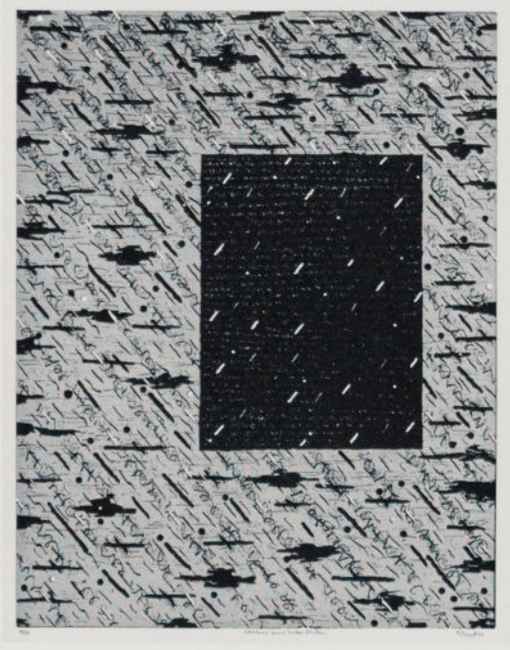
1979 Racine, Yolande. — « Tendances actuelles au Québec : la gravure ». — Ateliers. — Vol. 7, nos 3-4 (avril/mai 1979). — P. 7-9. — Œuvre reproduite

1978 Kohler, Arnold. — « Francine Simonin et les rythmes intérieurs ». — Vie des Arts. — Vol. XXIII, n° 91 (été 1978). — P. 26-27. — Œuvre reproduite

Viau, René. — « Tendances actuelles : un panorama exhaustif? ». — La Presse. — (25 nov. 1979). — P. 53. — Œuvre reproduite

Dès son arrivée au Québec, en 1968, Francine Simonin, artiste d'origine suisse, apparaît comme l'une des forces vives de la pratique renouvelée de l'art graphique. Elle rencontre Albert Dumouchel, travaille chez Graff, s'implique à la galerie Media Gravures et Multiples, enseigne et met sur pied des ateliers de gravure, notamment à Trois-Rivières. Reconnue comme graveure, elle n'en élabore pas moins une œuvre dessinée et picturale d'une intensité expressive ontologique. Empreinte d'une gestualité incisive, l'œuvre s'inspire des élans de Cobra et de l'expressionnisme abstrait. Les bois gravés *Aire de femme I et II*, réalisés en 1977, constituent une œuvre maîtresse, aux dimensions inhabituelles, traversée simultanément d'allusions ou d'impressions figuratives et d'intentions et de débordements abstraits. Au terme d'un corps à corps visible avec la matière ligneuse, les 12 épreuves imprimées au baren sur bois de fil, sont mises en page selon le principe vertical du kakémono japonais et proposent la lecture fragmentée et globale d'une charge expressive linéaire (plutôt recto) et formelle (plutôt verso), évoquant rythmiquement les courbes et la plénitude de l'archétype féminin. Il se dégage de ce polyptique recto verso, marqué au haut contraste du noir et du blanc, une dimension symbolique puissante émanant d'une topologie de l'intérieur et des éclats libérés de l'inconscient collectif.

J.B.



PIERRE-LÉON TÉTREAULT

Né à Granby (Québec), le 1er mai 1947.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(110) **Enluminure comme turelure d'écriture**, 1979

Gravure sur bois, 18/33
75,9 x 51,6 cm
D 90 35 G 1
Don : 12 décembre 1990
Source : Mme Louise Martial, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Ten Canadian Print Artists, exposition itinérante à travers sept villes du Japon. Organisée par l'Ambassade du Canada du Japon, Tokyo, 1981.

Tétreault : travaux récents/Recent Works, Galerie 13, Montréal (QC), 13 mai-8 juin 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1981 Bérengier, César ; Prost, Viviane. — « Pierre-Léon Tétreault : l'espace et les signes ». — Cahier des arts visuels au Québec. — Vol. 2, no 8 (hiver 1980-1981). — P. 24-26

1980 Nixon, Virginia. — « Woodcuts display beauty : Pierre Léon Tétreault has two excellent exhibits at two different Montreal Art Galleries ». — The Gazette. — (May 31, 1980). — P. 117

Toupin, Gilles. — « Pierre Tétreault : une célébration calligraphique ». — La Presse. — (24 mai 1980). — P. C-18

Viau, René. — « D'une galerie à l'autre : Bolduc, Tremblay, Tétreault... ». — Le Devoir. — (24 mai 1980). — P. 25

Pierre-Léon Tétreault élabore, depuis le début des années 70, une œuvre graphique originale où sont consignés les effets plastiques d'un cheminement spirituel et critique singulier. Il puise les arguments de ses recherches formelles dans sa connaissance et son expérience des autres cultures (orientales, amérindiennes, inuit, ...) et de leurs différents modes d'appréhension rituelle et mystique de la réalité. Après avoir abordé en sérigraphie l'exposé d'un univers fabuleux, ésotérique et cosmique, il délaisse l'intention figurative pour donner libre cours à une poétique gestuelle régissant des propositions abstraites et calligraphiques. À la fin des années 70, l'artiste réalise un corpus important de bois gravés polychromes, véritables « méditations sur l'écriture », dont est extraite la planche *Enluminure comme turelure d'écriture* (1979). Dans une composition de type « all over », scandée à l'horizontale et à la diagonale de signes calligraphiques indéchiffrables et de taches, traits et points expressifs, une page d'écriture miniaturisée est mise en abyme, vectorisée suivant l'oblique inverse. Il y a, dans cette surface où s'inscrivent les signes, une fusion du fond et de la forme au sein d'un balayage littéral d'événements plastiques. L'image transgresse les époques (enluminure médiévale), les cultures (calligraphie orientale et turelure québécoise) et les disciplines artistiques (littérature, écriture, peinture).

J.B.

RENÉ DEROUIN

Né à Montréal (Québec), le 28 avril 1936.
Vit et travaille à Val-David (Québec).

(111) **Suite nordique**, 1979

Gravure sur bois en 6 éléments, 10/20
221 x 232 cm
A 80 26 G 6
Achat : 31 janvier 1980
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

René Derouin, suite nordique 1967-1981, exposition itinérante organisée par le Musée du Québec, Québec (QC), 1985 [itinéraire : Museo Universitario del Chopo, Mexico, Mexique, 20 août-20 oct. 1985 ; World Print Council Art Gallery, Fort Mason Center, San Francisco, Calif., États-Unis, 5-30 mars 1985 ; Swen Parson Gallery, Northern Illinois University, Dekalb, Ill., États-Unis, 13 janv.-10 févr. 1985].

René Derouin, empreintes et reliefs, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 janv.-21 févr. 1982 ; Musée du Québec, Québec (QC), 19 mai-27 juin 1982.

L'Estampe au Québec 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 24 avril-16 juin 1980.

Suite nordique, Baie de James, Musée d'art de Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent (QC), 1er-25 nov. 1979.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Brunet-Weinmann, Monique. — « René Derouin : terre America ». — Vie des Arts. — Vol. XXXVI, nº 143 (juin 1991). — P. 47-51

1985 Art in America. — Vol. 73, nº 1, (Jan. 1985). — P. 43. — Œuvre reproduite

1984 Musée du Québec. — René Derouin, suite nordique 1967-1981. — Québec : le Musée, 1984. — 56 p. — Œuvre reproduite p. 19

1983 Daigneault, Gilles. — « Un souffle novateur chez Derouin ». — Vie des Arts. — Nº 110 (mars/avril/mai 1983). — P. 30-31

1982 Bernard, Lucie. — « René Derouin ou graver le mouvement ». — Le Soleil. — (29 mai 1982). — P. E-2

Côté, Martin P. — « Enfin des paysages inexplorés ». — Le Journal de Montréal. — (30 janvier 1982). — [non paginé, supplément du samedi]

Dumont, Jean. — « Empreintes et reliefs/René Derouin ». — Montréal ce mois-ci. — (janvier 1982). — P. 22

Sabbath, Lawrence. — « Size dominates Tousignant, Derouin exhibitions ». — The Gazette. — (Feb. 6, 1982). — P. B-10

Toupin, Gilles. — « Les empreintes et reliefs de René Derouin : quand la gravure se fait monumentale ». — La Presse. — (6 févr. 1982). — P. C-22

Viau, René. — « René Derouin tous azimuts ». — Le Devoir. — (16 janv. 1982). — P. 13, 24

1981 Daigneault, Gilles ; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec (1940-1980). — Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 39. — Mention de l'œuvre p. 114

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — René Derouin : empreintes et reliefs. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1981. — 20 p. — Œuvre reproduite p. 4. — Mentions de l'œuvre p. 5-7

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — René Derouin : recent works. —[Montréal : le Musée, 1981]. — [20] p. — Œuvre reproduite p. [4]. — Mentions de l'œuvre p. 5-9, 11

1980 Toupin, Gilles. — « L'art florissant de la gravure québécoise : les années 70 en survol ». — La Presse. — (3 mai 1980). — P. D-19

Viau, René. — « Dix ans de gravure au Musée d'art contemporain ». — Le Devoir. — (3 mai 1980). — P. 33

World Print Council. — World print three. — San Francisco : le Conseil, 1980. — 120 p. — Œuvre reproduite p. 81

1979 Artscanada. — Vol. XXXVI, nº 3, Issue no 230-231 (Oct./Nov. 1979). — P. V. — Œuvre reproduite

Leblond, Jean-Claude. — « René Derouin et Marcelle Ferron ». — Le Devoir. — (3 nov. 1979). — P. 31

L'œuvre graphique de René Derouin s'impose comme l'expression achevée d'une mémoire collective façonnée par les forces cosmogoniques et géologiques et par les acquis généalogiques et culturels des civilisations traditionnelles américaines, inuit, amérindiennes et précolombiennes. Lors de ses séjours au Mexique, Derouin parachève sa formation artistique et visite des sites archéologiques (notamment en 1956-1957 et 1966). Il se rend également au Japon en 1968 pour y étudier le procédé ancestral de la gravure sur bois. « Je préfère la gravure sur bois pour son côté direct d'intervention dans la matière, sans aucun procédé chimique de transformation. Le geste est direct et demande méditation et réflexion. Il ne se corrige pas. C'est l'instant de création[1]. » *Suite nordique*, un bois gravé modulaire en six éléments réalisé en 1979, est une œuvre magistrale, autant par ses dimensions monumentales spectaculaires que par l'expressivité formelle du saisissant paysage boréal. En continuité avec son appréciation des fresques gravées et des bas-reliefs anciens et, d'une certaine manière, de l'art plus récent des grands muralistes mexicains, Derouin fait éclater les limites du médium et propose une vision topographique lumineuse, à la négative, d'un territoire considéré comme coupe transversale de l'imaginaire universel. « Dans les sillons que je creuse, je reproduis le temps et les multiples transformations de la croûte terrestre[2]. » Le langage graphique s'affirme en une écriture plastique où le noir et le blanc ont tracé la voie de la couleur dans les travaux ultérieurs.

J. B.

NOTES

1. Interview de l'artiste accordée à Diane Saint-Amand pour la préparation de l'exposition (14 janv. - 21 févr. 1982) et du catalogue *René Derouin : empreintes et reliefs*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1981 (dossier du Musée).

2. *Ibid.*

D'ici et d'ailleurs, peinture abstraite et formalisme

La peinture abstraite des années 60 et 70, tant au Québec qu'aux États-Unis, s'est développée à la suite de « traditions » nord-américaines qui avaient déjà reçu, malgré leur jeune âge, une attention particulière. Leurs principales étapes avaient été identifiées, du moins par la critique et les artistes, favorisant ainsi l'apparition de traditions spécifiques, en partie affranchies de leurs sources européennes.

Ainsi, au Québec, il était d'ores et déjà reconnu qu'un premier groupe de Plasticiens avait succédé aux Automatistes au milieu des années 50. Les Plasticiens s'étaient donné pour objectif de ne considérer, en réaction au caractère existentiel du mouvement automatiste[1], que les seuls faits plastiques (ton, texture, forme, etc.); leur travail avait emprunté, suivant Mondrian, la voie d'une abstraction géométrique reposant principalement sur l'équilibre des relations formes/couleurs. Presque au même moment, Guido Molinari (identifié à un second groupe de Plasticiens) faisait lui aussi référence à Mondrian dont il retenait toutefois, et plus particulièrement, l'importance accordée aux possibilités énergétiques de la couleur dans l'établissement d'un « espace dynamique » libéré de tout effet perspectiviste — et donc en quelque sorte plus plat que l'espace automatiste et que celui des premiers Plasticiens.

Aux États-Unis, l'expressionnisme abstrait avait acquis ses lettres de noblesse depuis déjà quelque temps et l'identification, au sein même de ce mouvement, d'une tendance[2] axée sur la primauté de la couleur (cette composante de la peinture que Pollock et les autres tenants de la gestualité avaient peu exploitée) allait bientôt servir à l'affirmation et à la justification d'une nouvelle génération de

peintres, jugée typiquement américaine quant à ses sources. En effet, en 1964, l'exposition intitulée *Post Painterly Abstraction*, organisée par le critique Clement Greenberg pour le compte du Los Angeles County Museum of Art, consacrait l'existence d'une peinture venant à la suite de Still, Newman et Rothko et s'opposant au maniérisme engendré par l'exploitation abusive de certains traits de l'expressionnisme abstrait (en particulier l'exaltation du geste telle qu'elle se retrouvait chez les artistes de la « Tenth Street Touch »). Regroupant les travaux de 31 peintres, dont Frank Stella, Morris Louis, Helen Frankenthaler, Kenneth Noland, Jules Olitski et Jack Bush[3], cette exposition, selon la justification qu'en donnait Greenberg dans le catalogue, situait les œuvres retenues au regard des notions de « linéaire » et de « pictural », empruntées par l'auteur à l'historien de l'art Heinrich Wölfflin et qui lui permettaient d'inscrire les artistes représentés autant à l'intérieur d'une histoire générale de l'art que d'une continuité spécifiquement américaine[4].

La reconnaissance de cette continuité sera d'ailleurs une des conséquences principales de l'approche formaliste développée par Greenberg au cours de sa carrière de critique. Cette approche s'articule de la façon la plus achevée dans le texte *Modernist Painting*[5], publié en 1965 et dans lequel Greenberg fait reposer le modernisme sur une tendance affichée à l'autocritique — processus grâce auquel les différentes disciplines artistiques, sur le modèle de la philosophie et des sciences, cherchent à se définir et à se justifier par l'affirmation de ce que chacune d'entre elles a d'« unique et d'irréductible ». En peinture, ce processus, qui remonterait à Manet, doit, selon Greenberg, passer par l'affirmation de la planéité, seule caractéristique que cette discipline possède en propre.

En dépit des nuances que Greenberg lui-même a cru bon d'apporter, à l'égard notamment de la notion de planéité et du caractère « démonstratif » pouvant être prêté à la peinture moderniste[6], cette théorie, déjà à l'œuvre dans ses écrits antérieurs, s'est érigée de telle manière qu'elle aura pu, en certaines circonstances, faire figure de « programme » :

> « Le moment historique qui a vu naître et se développer la critique greenbergienne correspond à un temps fort de l'impérialisme artistique et économique des États-Unis et ce n'est pas pour rien que ce discours a eu pour effet de consacrer les artistes américains comme les grands maîtres du présent. L'interventionnisme de la critique (Greenberg était invité un peu partout dans le monde à juger et à sélectionner des artistes) risquait d'ailleurs à tout moment de figer en programme ce qui se donnait, à l'origine, comme système d'interprétation. Le formalisme présidait aux destinées de l'histoire de l'art[7]. »

Cet aspect du formalisme greenbergien, souvent dénoncé de l'extérieur par les tenants d'une critique moins directrice[8], le sera également de l'intérieur par certains de ses principaux porte-parole, et en

particulier par Rosalind Krauss. Régulièrement en butte, depuis la seconde moitié des années 50 (et davantage durant les années 60), à l'émergence de pratiques[9] opposant résistance à ses principaux outils d'analyse, l'approche greenbergienne se voit contrainte de réviser ses principaux a priori, et notamment cette conception de la peinture axée sur une vision essentiellement linéaire de ses développements. En 1972, Rosalind Krauss formule avec lucidité une critique de cette vision :

> « Le syllogisme que nous adoptions était de caractère historique, c'est-à-dire qu'il se lisait dans une seule direction ; il était progressiste. Aucune retraite, aucune marche arrière n'était possible. Notre vision de l'histoire depuis Manet, les Impressionnistes, Cézanne et jusqu'à Picasso, se présentait comme une succession de pièces en enfilade. [...] La planéité, que révère la critique moderniste, peut bien avoir évacué la perspective spatiale, mais elle lui en a substitué une temporelle, celle de l'histoire[10]. »

Ce souci d'établir une continuité historique construite à partir de différences et de filiations, quelle qu'ait pu être la conscience qu'en ont eue les peintres et les critiques de l'époque, est certes une dimension importante du contexte dans lequel se développa la peinture abstraite nord-américaine au cours des années 60 — et les écarts ou libertés dont témoigne une large part de cette peinture, par rapport à cette continuité « obligée » et aux normes qui la fondent, soulèvent diverses questions quant aux limites d'une telle vision des développements de l'art.

Trouvant à s'incarner, et de façon exemplaire, dans le formalisme greenbergien, qui atteint son apogée au cours des années 60[11], cette vision « progressiste » de la peinture n'est pas moins présente dans le contexte québécois (quoique de façon moins directrice) où, dès le milieu des années 50, l'option plasticienne se présente comme dégagée de toute « attitude romantique » (*Manifeste des Plasticiens*) — tout en se situant elle-même à la suite de l'automatisme dans la défense d'une peinture non figurative.

Puriste, et donc exclusive, cette vision se limite aux seuls aspects jugés spécifiques à la peinture. C'est ainsi que le recours à des éléments reconnaissables ou à des structures compositionnelles apparentées au monde extérieur ou à d'autres disciplines artistiques (comme on en trouve, dans le présent chapitre, chez Joyce Wieland et, différemment, dans certaines œuvres de Paterson Ewen et de Charles Gagnon) sera peu valorisé — indépendamment du fait que ces diverses stratégies peuvent contribuer à raffermir le champ de la peinture (et donc aussi sa spécificité) en cela même qu'elles y introduisent des éléments ne lui appartenant pas en propre.

Au sein même du formalisme greenbergien, et au regard de pratiques censées lui faire écho, la couleur, à laquelle cette approche recourait pourtant afin d'établir un espace strictement visuel (non tactile et donc plus plat), demeurera un concept difficile à cerner :

> «[...] champion d'une abstraction du champ coloré, il [le formalisme] arrivait difficilement à théoriser la couleur qu'il traitait en général par le biais du dessin, la considérant d'une manière tout académique comme l'élément instable et intuitif du système de la peinture. L'exploration et la solution de problèmes formels lui paraissaient plus convenables que l'économie du plaisir, et des artistes soupçonnés d'hédonisme (Bush et Jules Olitski entre autres) posaient quelques difficultés[12].»

En France, cette question du caractère irrationnel de la couleur fera partie, au début des années 70, des préoccupations de plusieurs peintres (et particulièrement de ceux du groupe Supports-Surfaces) dont l'approche, bien que résolument abstraite, entend tenir compte des dimensions politiques et symboliques de la peinture, occultées chez leurs pendants américains par une forte volonté d'objectivation :

> «[...] la psychanalyse, qui n'a pas connu en Europe les avatars qu'elle connut aux États-Unis [...] fournit ses recherches les plus neuves pour aider à rompre avec cette utopique objectivation de la peinture, reconsidérer l'irrationnel de la couleur et de la gestualité qu'une grande partie de l'art le plus récent a réfuté. Définir la spécificité de la peinture, ça n'est pas seulement la définir en tant qu'objet matériel, mais aussi en tant qu'objet idéologique et symbolique[13].»

De même, le facteur temps, sur lequel le formalisme fait pourtant reposer sa conception d'un développement linéaire de la peinture, n'a pas vraiment place à l'intérieur de l'expérience moderniste telle que l'école greenbergienne la définit. Pour Michael Fried, par exemple, un des traits essentiels de l'œuvre moderniste est de se révéler « totalement et continûment au présent, ce qui revient à dire qu'elle paraît être perpétuellement en train de se créer et qu'on ressent cela comme une sorte d'instantanéité[14].» La notion de série, présente chez plusieurs artistes de l'époque (et ici, plus particulièrement dans le travail de Ron Martin et d'Yves Gaucher), vient contredire cette conception dans la mesure où elle invite à la comparaison et donc à un « déplacement » d'une œuvre à l'autre, comme le souligne Rosalind Krauss :

> « Une série est diachronique par nature — l'expérience qu'on en fait se situe complètement dans le temps — et elle est, de ce fait, incompatible avec ce "présent" que réclame Fried. Si la signification d'une œuvre dépend

d'une comparaison avec des choses qui existent en dehors d'elle, alors on ne peut considérer que cette signification est tout entière présente dans la perception de l'œuvre seule[15].»

Les œuvres regroupées dans le présent chapitre appartiennent à une période particulièrement fertile de l'histoire de la peinture abstraite. Réalisées entre 1955 et 1974, elles relèvent de différents milieux et figurent de diverses façons par rapport à cette vision « progressiste » de la peinture dont il a été ici question et qui s'est articulée, de façon exemplaire, dans le formalisme greenbergien. Alors que la plupart de ces œuvres ne sauraient être réduites à ce formalisme, qui s'est développé en référence à une tendance bien précise de la peinture (illustrée ici par Noland, Olitski et Bush), leur mise en rapport avec cette approche (et les écarts qui en ressortent) permet d'apprécier l'originalité de leur propos — ainsi mise en relief, paradoxalement, par l'extrême rigueur inhérente au processus d'autocritique de la peinture théorisé et défendu par le formalisme greenbergien.

Pierre Landry

NOTES

1. La « réaction » à l'automatisme que constitue le travail des premiers Plasticiens n'est pas une réaction de négation. Ainsi reconnaissent-ils, dans leur manifeste de 1955, leur dette à l'égard des peintres automatistes, grâce à qui « la peinture non figurative a acquis à Montréal ses droits de cité ».

2. Tendance représentée notamment par les travaux de Clyfford Still, Barnett Newman et Mark Rothko.

3. Greenberg avait retenu trois peintres canadiens pour cette exposition : Jack Bush, de Toronto, ainsi que Kenneth Lochhead et Arthur F. McKay, de Regina.

4. Cette volonté d'établir une histoire de l'art spécifiquement américaine (et bien que l'exposition regroupât trois peintres canadiens) s'exprime à l'évidence dans le passage suivant :

   « Par contraste avec l'enchevêtrement des effets d'ombre et de lumière caractéristique du tableau Expressionniste Abstrait, tous les artistes qui participent à cette exposition s'orientent vers une ouverture physique de composition ou vers une clarté linéaire, ou vers les deux à la fois. À cet égard, ils continuent une tendance qui se fit jour à l'intérieur même de l'Abstraction Picturale [appellation que Greenberg préfère à celle d'expressionnisme abstrait], dans l'œuvre d'artistes tels que Still, Newman, Rothko, Motherwell, Gottlieb, Mathieu, le Kline de 1950-1954, et même Pollock. Une bonne part de la réaction à l'encontre de l'Expressionnisme Abstrait en est, comme je l'ai déjà dit, une continuation. Il n'est pas question, en tout cas, de désavouer ses meilleurs accomplissements.» (Clement Greenberg, « Abstraction postpicturale », dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoire, 1979, p. 34 [trad.: Claude Gintz]; ce texte a d'abord été publié dans *Post Painterly Abstraction*, catalogue de l'exposition présentée au Los Angeles County Museum of Art [avril-juin 1964] ainsi qu'au Walker Art Center, Minneapolis [juill.-août 1964] et à The Art Gallery of Toronto [nov.-déc. 1964].)

5. Dans *Art & Literature*, n° 4 (printemps 1965); une version française de ce texte a été publiée sous le titre «Sur le modernisme» dans *Peinture, Cahiers théoriques*, nos 8-9, 1974, p. 33-39.

6. Sur la notion de « planéité », Greenberg précise en effet : «On aura compris, je l'espère, qu'en recherchant le principe de l'art moderniste, j'ai dû simplifier et exagérer. La planéité vers laquelle la peinture moderniste s'oriente ne saurait jamais être foncière. La sensibilité rehaussée du plan de l'œuvre n'autorise plus l'illusion sculpturale ou trompe-l'œil, mais elle peut et doit autoriser l'illusion optique. La première marque portée sur une surface en détruit la planéité potentielle et les configurations d'un Mondrian suggèrent encore une sorte d'illusion de troisième dimension » (*Ibid.*, p. 37).

   De même, en ce qui concerne le caractère démonstratif dont le modernisme pourrait être suspecté, Greenberg affirme : « Dans la mesure où il réussit en tant qu'art, le modernisme ne partage en aucune façon le caractère d'une démonstration. Il lui a fallu l'accumulation pendant des dizaines d'années d'un grand nombre d'œuvres individuelles pour révéler sa tendance à l'autocritique. Aucun artiste n'est, ou n'a été, conscient expressément de cette tendance, ni n'a pu réussir à travailler valablement en [en] ayant conscience. En ce sens, qui est de loin le plus important, l'art continue à être exécuté selon le modernisme de la même façon qu'avant » (*Ibid.*, p.38).

7. Nicole Dubreuil-Blondin, « Analyse formelle et formalisme - De la description à la théorie : l'œuvre de Jack Bush », dans *Des mille manières... Lectures/œuvres d'art*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1983, p 41.

8. Entre autres par Leo Steinberg dans son texte intitulé «Other Criteria », publié en 1972 dans un ouvrage portant le même titre.

9. Notamment les travaux de Jasper Johns, de Robert Rauschenberg, de l'art Pop et de l'art minimal.

10. Rosalind Krauss, « Un point de vue sur le modernisme », dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 105 ; ce texte a été publié originalement sous le titre « A View of Modernism », *Artforum*, vol. XI, n° 1 (Sept. 1972).

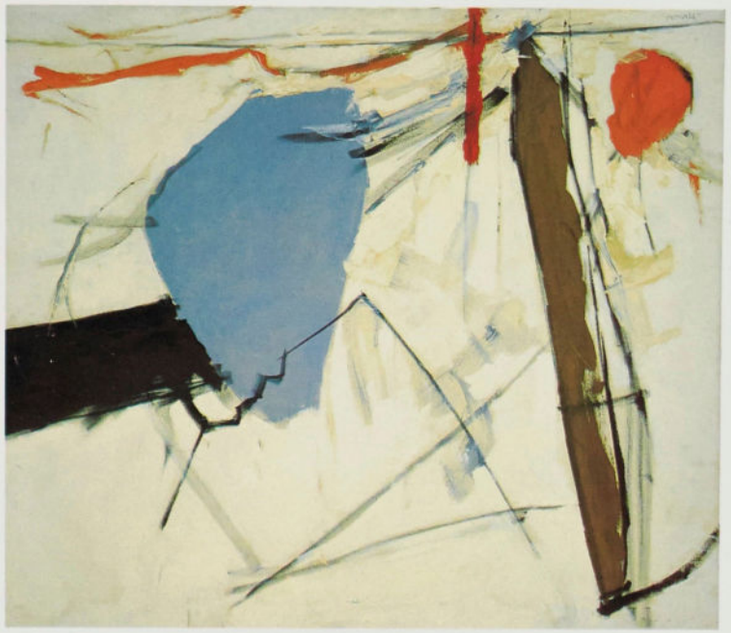
11. Au moment même de son « association » avec la « Post Painterly Abstraction » – l'un et l'autre se justifiant d'ailleurs mutuellement.

12. Nicole Dubreuil-Blondin, *op. cit.*, p. 42.

13. Catherine Millet, préface du catalogue *Nouvelle Peinture en France, pratiques/théories*, 1974 ; texte reproduit dans *Supports-Surfaces*, Paris, Limage 2, 1983, p 93.

14. Michael Fried, « Art and Objecthood », cité dans Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 106.

15. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 106.



WILLIAM RONALD

Né à Stratford (Ontario), le 13 août 1926.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(112) **Sky**, 1955

Huile sur toile
126,3 x 145 cm
A 76 8 P 1
Achat : 8 avril 1976
Source : M^me^ Marcelle Beaulieu

EXPOSITIONS

Tendances de l'expressionnisme abstrait, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mai-4 juin 1978.

Tendances de l'abstraction lyrique, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 sept.-23 oct. 1977.

Collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 juill.-11 sept. 1977.

Four Canadians : Alexander Millar, William Ronald, Gentile Tondino, Harold Town, Art Gallery of Toronto, Toronto (Ont.), 4 mai-3 juin 1956.

D'abord associé aux artistes de « Painters Eleven », avec qui il expose lors de la première manifestation collective du groupe (février 1954), William Ronald compte parmi les principaux peintres abstraits de la scène torontoise des années 50. À l'instar de plusieurs artistes de ce milieu, il effectue un long séjour à New York (1955-1963) durant lequel il approfondit sa connaissance de l'expressionnisme abstrait — mouvement auquel Jock Macdonald, son professeur, l'avait déjà sensibilisé.

Sky, réalisée l'année du départ de Ronald pour la métropole américaine, présente déjà quelques-unes des caractéristiques formelles que prendra sa peinture au contact de l'École de New York. Auparavant plus éclatée, la composition de l'œuvre commence ici à se resserrer autour d'une forme servant à la fois d'élément stabilisateur et de point d'irradiation. Irrégulière et légèrement décentrée, cette forme grise, dont la masse se détache sur un fond blanc, s'impose comme principal élément compositionnel de l'œuvre du fait de sa juxtaposition à une large bande noire qui la relie à la bordure gauche pour lui servir de point d'ancrage, mais également en raison des formes et des traits rapidement brossés qui l'entourent et la dynamisent. De ces effets contraires résulte une tension définissant un espace complexe où formes et gestes tout à la fois se confondent et se résistent.

P.L.

JACQUES HURTUBISE

Né à Montréal (Québec), le 28 février 1939.
Vit et travaille à Margaree Harbour (Nouvelle-Écosse).

(113) **Peinture nº 41**, 1962

Huile sur toile
195,9 x 127,1 cm
A 87 98 P 1
Achat : 11 mars 1987
Source : Dr Michel Drolet, Ancienne-Lorette (QC)

EXPOSITIONS

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 févr.-22 mai 1988 [itinéraire : Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 4 nov. 1988-8 janv. 1989; Centre culturel, Drummondville (QC), 16 janv.-28 févr. 1989; Americas Society Art Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2 mai-2 juill. 1989; Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay (Ont.), 13 oct.-26 nov. 1989; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 11 déc. 1989-29 janv. 1990; Galerie du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 25 mars-22 avril 1990; MacDonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), 1er-30 sept. 1990].

Panorama de la peinture au Québec : 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 26 mai-20 août 1967.

Jacques Hurtubise : œuvres récentes/Recent Works, Galerie Denyse Delrue, Montréal (QC), 16-28 avril 1963.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Lussier, Rachel. — « L'exposition "À propos d'une peinture des années 60", un prétexte à réflexion ». — La Tribune. — (14 avril 1990). — P. B-9

1988 Bélisle, Josée; Landry, Pierre. — Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 44 p. — Œuvre reproduite p. 29. — Mentions de l'œuvre p. 12, 13

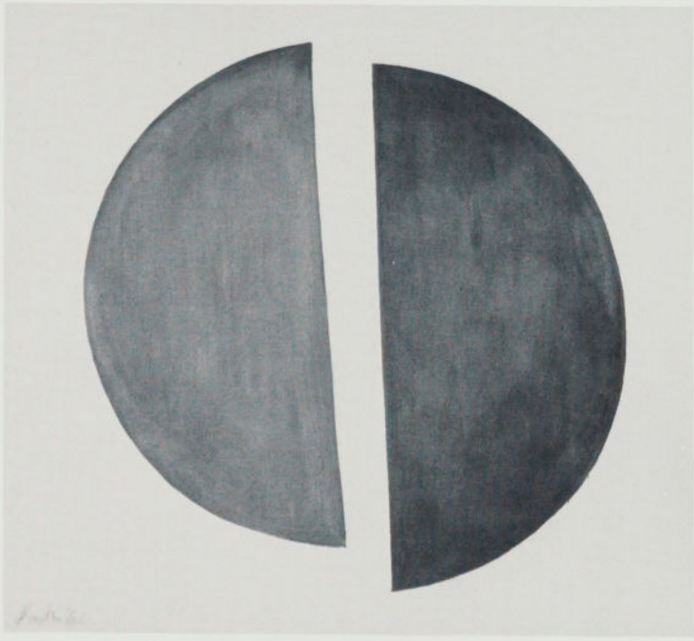
1967 Robillard, Yves. — « Panorama 2 : beaucoup à voir, peu à comprendre ». — La Presse. — (22 juill. 1967). — P. 32. — Œuvre reproduite

1963 Jasmin, Claude. — « Jacques Hurtubise : un art triste ». — La Presse. — (20 avril 1963). — P. 22

Lamy, Laurent. — « Jacques Hurtubise à la galerie Denyse Delrue ». — Le Devoir. — (20 avril 1963). — P. 10

À l'automne de 1960, Jacques Hurtubise, alors récemment diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal, se rend à New York où il séjournera pendant plusieurs mois. Son contact avec l'expressionnisme abstrait, et plus particulièrement avec les œuvres de Pollock, de Kline et de De Kooning, marquera fortement son travail de la première moitié des années 60. *Peinture nº 41*, réalisée l'année suivant le retour de Hurtubise à Montréal, témoigne avec éloquence de ces influences. La matière picturale, appliquée de façon très libre, est répartie sur la toile de façon irrégulière. L'œuvre, de par ses qualités matérielles (touche bien visible, formes aux contours indéfinis et se fondant les unes dans les autres, support apparent en certains points, couleurs se mélangeant au gré d'une application rapide...) garde les traces d'un travail énergique — véritable « affrontement » de l'artiste avec la toile (pour reprendre une façon de concevoir la peinture chère à certains tenants de l'expressionnisme abstrait) aboutissant à un espace pictural foncièrement ambigu.

P. L.



JACK BUSH

Toronto (Ontario), 20 mars 1909 - 24 janvier 1977.

(114) **Split Circle No. 2**, 1961

Huile sur toile
203,3 x 225,2 cm
A 87 35 P 1
Achat : 21 juillet 1987
Source : Galerie Elca London Ltée, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Jack Bush, Galerie Elca London, Montréal (QC), 20 sept.-15 oct. 1986.

Jack Bush, A Survey : 1959-1976, Gallery One, Toronto (Ont.), 1er-20 oct. 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Daigneault, Gilles. — « Semaine faste pour la peinture ». — Le Devoir. — (27 sept. 1986). — P. D-6

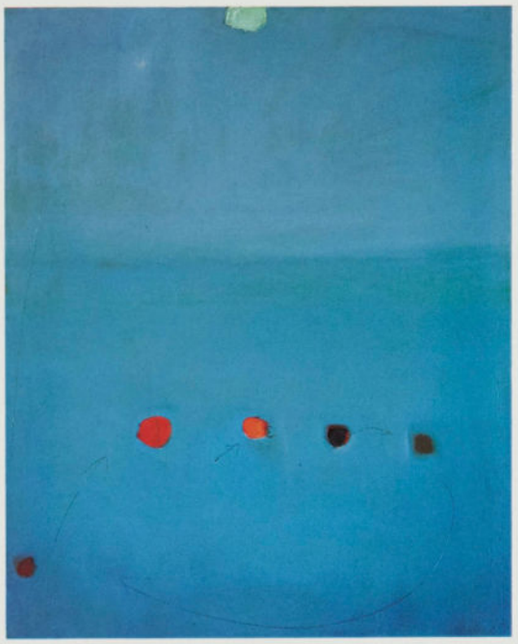
1984 Wilkin, Karen. — « Toronto, From 'Chromaliving' to Chromatics ». — Art News. — Vol. 83, nº 2 (Feb. 1984). — P. 133-134

Wilkin, Karen et al. — Jack Bush. — Toronto : McClelland and Stewart, 1984. — 215 p. — Œuvre reproduite p. 37

Jack Bush aborde l'abstraction en 1953, après plusieurs années d'une pratique picturale essentiellement figurative. L'année suivante, il participe à la première exposition du groupe « Painters Eleven », dont les diverses manifestations contribuèrent à l'émergence et à la reconnaissance, dans le Toronto des années 50, d'une peinture véritablement abstraite. Entre 1958 et 1961, l'œuvre de Bush s'affranchit progressivement de la gestualité alors caractéristique de la peinture abstraite torontoise (et que celle-ci avait héritée en partie de l'expressionnisme abstrait américain) au profit d'une démarche où la couleur occupe une place prépondérante.

Split Circle No. 2 fut donc réalisée à une époque charnière de la carrière de Bush. Deux formes semi-circulaires, légèrement décalées l'une par rapport à l'autre, s'y découpent sur fond de toile écrue. Bien que le rapport forme/fond ainsi produit maintienne l'illusion d'un espace en profondeur, l'état de léger déséquilibre dans lequel se trouvent ces deux demi-cercles, et qu'accentuent le tracé légèrement irrégulier de leurs contours de même que la forte imprégnation du pigment dans la toile, crée une ambiguïté spatiale reprise et exploitée de diverses façons dans les œuvres ultérieures. Selon un esprit analogue à celui de la « Post Painterly Abstraction » (à laquelle d'ailleurs la critique l'a associé), l'œuvre de Bush évoluera en effet, au cours des années 60, vers un espace pictural dont la définition repose sur la juxtaposition de bandes et de champs colorés mis en relation de façon telle que tout effet de profondeur (ou toute sensation d'un espace tactile) semble avoir été évacué.

P. L.



JOYCE WIELAND

Née à Toronto (Ontario), le 30 juin 1931.
Vit et travaille à Toronto.

(115) **Summer Days and Nights**, 1960

Huile sur toile
102 x 81,5 cm
A 88 76 P 1
Achat : 21 juin 1988
Source : M. Michel Giroux, Outremont (QC)

EXPOSITIONS

Joyce Wieland, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 17 avril-28 juin 1987.

Joyce Wieland : A Decade of Painting = dix ans de peinture, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal (QC), 20 févr.-23 mars 1985.

[*Exposition de groupe*] The Jacox Galleries, Edmonton (Alb.), févr. 1966.

Canadian Art Today, University of Waterloo Gallery, Waterloo (Ont.), avril-juin 1963.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Banning, Kass. — « The mummification of mommy ». — C Magazine. — N° 13 (1987). — P. 32-38

Carpenter, Ken. — « Toronto : Joyce Wieland in retrospect ». — Art Post. — Vol. 5, n° 1 (Fall 1987). — P. 26-27

Crean, Susan M. — « Notes from the language of emotion ». — Canadian Art. — Vol. 4, n° 1 (Spring/Mar. 1987). — P. 64-65

Scott, Jay. — « Full circle : true, patriot womanhood : the 30-year passage of Joyce Wieland ». — Canadian Art. — Vol. 4, n° 1 (Spring/Mar. 1987). — P. 56-64

1987 Fleming, Marie. — « Joyce Wieland : a perspective ». — Joyce Wieland. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1987. — P. 17-115. — Œuvre reproduite p. 27

1985 Concordia Art Gallery = Galerie d'art Concordia. — Joyce Wieland : a decade of painting = dix ans de peinture. — Sandra Paikowski, conservateur. — Montréal : Galerie d'art Concordia, 1985. — 46 p. — Œuvre reproduite p. 27

Dumont, Jean. — « Des fuyards exemplaires [...] ». — Montréal ce mois-ci. — (mars 1985). — P. 24

Murray, Joan. — « Grappling with intercourse : Joyce Wieland at Concordia ». — The Art Post. — Vol. 2, n° 6 (May/June 1985). — P. 7-9

Nixon, Virginia. — « The Wieland show : better late than never ». — Montreal Calendar Magazine. — (Febr. 1985). — P. 32, 37

1963 Hudson, Andrew. — « A critic from Saskatchewan looks at Toronto painting ». — Canadian Art. — Vol. XX, n° 6 (Nov./Dec. 1963). — P. 336-339

Surtout connue pour ses films, assemblages et travaux de courtepointe, Joyce Wieland a également réalisé, entre 1956 et 1966, un important travail de peinture. Empreinte d'un symbolisme à caractère féministe, que l'œuvre ultérieure reprendra selon divers modes, cette production comporte une dimension fortement autobiographique. Réalisée à une époque où la peinture américaine (et en particulier l'expressionnisme abstrait) exerçait une forte influence sur la peinture torontoise, la démarche picturale de Wieland, tout en tirant profit des acquis de l'École de New York, se distingue par la liberté avec laquelle l'artiste intègre divers éléments riches de connotations. *Summer Days and Nights* illustre bien ce non-conformisme de Wieland à l'égard de l'abstraction pure. Contemporaine de la série des *Time Machine*, dans laquelle l'artiste a fréquemment recours aux formes ovoïdes (allusion aux cycles de la nature et de la vie humaine), cette œuvre, semblable de par sa structure à la peinture de paysage, élargit le champ de la peinture abstraite par l'inclusion de formes et de signes qu'il est possible de rapprocher de la réalité figurative et dont l'agencement détermine ici une certaine dimension narrative.

P. L.

JEAN McEWEN

Né à Montréal (Québec), le 14 décembre 1923.
Vit et travaille à Montréal.

(116) **À mauve ouvert**, 1963

Huile sur toile
127 x 127 cm
A 65 24 P 1
Achat : 17 mai 1965
Source : Galerie Agnès Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 févr.-22 mai 1988 [itinéraire : Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 4 nov. 1988-8 janv. 1989; Centre culturel, Drummondville (QC), 16 janv.-28 févr. 1989; Americas Society Art Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2 mai-2 juill. 1989; Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay (Ont.), 13 oct.-26 nov. 1989; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 11 déc. 1989-29 janv. 1990; Galerie du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 25 mars-22 avril 1990; MacDonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), 1er-30 sept. 1990].

Collections, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 6 janv.-13 févr. 1966.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Bélisle, Josée; Landry, Pierre. — Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 44 p. — Œuvre reproduite p. 34. — Mention de l'œuvre p. 14

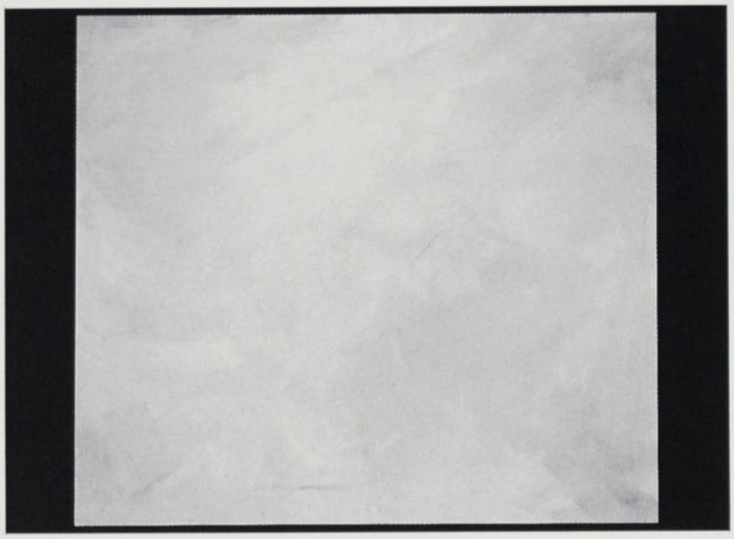
Depuis la première moitié des années 50, et davantage depuis 1955, la peinture de Jean McEwen se distingue par l'originalité et la très grande rigueur avec lesquelles l'artiste allie un libre traitement de la matière (application de celle-ci par taches de couleur superposées) à des préoccupations structurales se situant dans la lignée du postautomatisme. En découlent une série de traits formels qui confèrent à ce travail un caractère à la fois généreux et exigeant : division de la toile selon des axes verticaux et horizontaux parfois à peine suggérés, effets de texture s'accompagnant d'une grande richesse chromatique et d'une étude de la lumière non sans rapport avec l'impressionnisme, importance des notions de surface, format et périphérie...

À mauve ouvert, réalisée en 1963, appartient à un groupe d'œuvres élaborées à partir d'une structure en croix : « L'année 1963 est une année de transition importante, sans qu'il y ait une rupture aussi radicale qu'en 1955. On distingue néanmoins un passage graduel d'une structure verticale dominante à une structure cruciforme[1].» Cette division de la toile n'est toutefois pas rigide; la matière picturale, appliquée par touches superposées, recouvre et masque cette structure cruciforme au moins autant qu'elle la dessine. De même, les diverses épaisseurs de pigments jouent sur une gamme étendue d'effets de transparence et d'opacité, créant ici et là l'impression d'une surface en profondeur que la bordure du tableau, par endroits à peine recouverte de pigments, vient par ailleurs contredire.

P. L.

NOTE

1. Constance Naubert-Riser, *Jean McEwen : la profondeur de la couleur*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987, p. 44.



CHARLES GAGNON

Né à Montréal (Québec), le 21 mai 1934.
Vit et travaille à Montréal.

(117) **Enquête nº 2**, 1968

Huile sur toile
168 x 228,8 cm
A 69 2 P 1
Achat : 25 avril 1969
Source : Galerie Godard/Lefort, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 févr.-22 mai 1988 [itinéraire : Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 4 nov. 1988-8 janv. 1989; Centre culturel, Drummondville (QC), 16 janv.-28 févr. 1989; Americas Society Art Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2 mai-2 juill. 1989; Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay (Ont.), 13 oct.-26 nov. 1989; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 11 déc. 1989-29 janv. 1990; Galerie du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 25 mars-22 avril 1990; MacDonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), 1er-30 sept. 1990].

La Collection permanente du musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

150 œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), juill.-août 1974.

Charles Gagnon, Galerie Godard/Lefort, Montréal (QC), 10-22 mars 1969.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Bélisle, Josée; Landry, Pierre. — Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Mc Ewen : à propos d'une peinture des années soixante. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 44 p. — Œuvre reproduite p. 23. — Mention de l'œuvre p. 14

Daigneault, Gilles. — « À propos d'une peinture des années 60 à aujourd'hui ». — ETC Montréal. — Vol. 1, nº 4 (été 1988). — P. 36-38

Gravel, Claire. — « Miquel Barcelo, l'art de la soupe ». — Le Devoir. — (2 avril 1988). — P. C-8

1969 Ayre, Robert. — « Gagnon, Brittain shows ». — The Montreal Star. — (Mar. 15, 1969). — P. Entertainments-10

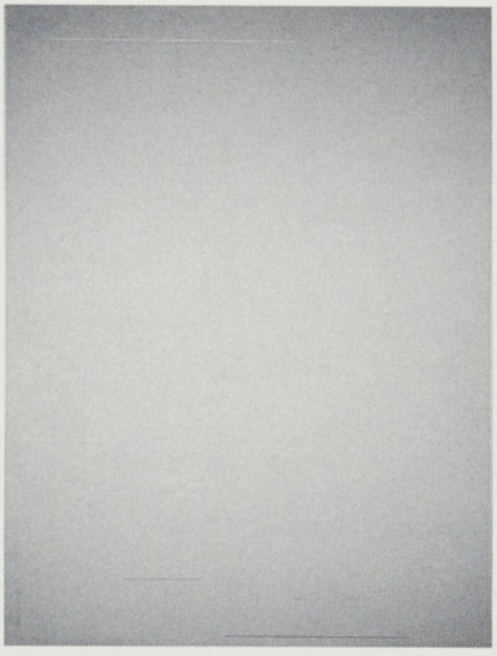
Gagnon, François. — « La jeune peinture au Québec ». — Revue d'esthétique. — Tome XXII (juill./sept. 1969). — P. 262-274

Thériault, Normand. — « Le tableau est aussi le monde ». — La Presse. — (8 mars 1969). — P. 34

Dans le contexte de la peinture abstraite montréalaise des années 60, le travail de Charles Gagnon se distingue, entre autres, par l'acuité avec laquelle l'artiste a su aborder, sous l'angle de leur parenté avec la pratique picturale, certaines notions ou qualités que celle-ci partage avec d'autres formes d'art (et en particulier avec le cinéma et la photographie), proposant du même coup une ouverture de la peinture sur une réalité élargie.

Au delà de l'apparente simplicité de sa composition (un rectangle blanc entouré d'une bordure noire), *Enquête nº 2* instaure, de façon subtile et nuancée, un dialogue entre les notions de surface, d'écran et de fenêtre. Également auteur de films expérimentaux, Gagnon propose ici une surface semblable à un écran cinématographique — ce dernier étant, tout comme la toile peinte, créateur d'espaces illusionnistes. Le rectangle blanc, rigoureusement délimité, peut à la fois être perçu comme surface lumineuse reposant sur un fond noir et comme trouée (fenêtre) dans l'espace du tableau. Cette ambiguïté se voit accrue par le traitement accordé au matériau en cette partie du tableau (coups de pinceau apparents, texture et densité variables) — traitement qui, paradoxalement, met en valeur la surface peinte tout en suggérant un espace en profondeur.

P.L.



YVES GAUCHER

Né à Montréal (Québec), le 3 janvier 1934.
Vit et travaille à Montréal.

(118) **YGIO/N**, 1968

Acrylique sur toile
275 x 203,2 cm
A 89 26 P 1
Achat : 13 juin 1989
Source : Galerie Waddington & Gorce Inc., Montréal (QC)

EXPOSITIONS

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

Yves Gaucher : A Fifteen-Year Perspective/Une perspective de quinze ans : 1963-1978, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 17 mars-29 avril 1979 [itinéraire : Glenbow Museum, Calgary (Alb.), 1er sept.-28 oct. 1979].

Yves Gaucher : Perspective 1963-1976, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 oct.-7 nov. 1976.

Trois générations d'art québécois : 1940-1950-1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1er sept. 1976.

Yves Gaucher, The Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 23 avril-18 mai 1969 [itinéraire : The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 29 mai-29 juin 1969, The Whitechapel Art Gallery, Londres, Royaume-Uni, 10 oct.-9 nov. 1969].

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [7]

Duncan, Ann. — « Montreal artists need emotional glasnost ». — The Gazette. — (June 23, 1989). — P. H-5

1989 Duncan, Ann. — « New masters of camera shun frills, technical tricks ». — The Gazette. — (June 30, 1989). — P. H-5

Gravel, Claire. — « Une mémoire courte ». — Le Devoir — (17 juin 1989). — P. C-9

1979 Nasgaard, Roald. — Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1979. — 142 p. — Œuvre reproduite p. 87

Viau, René. — « Une rétrospective Gaucher à Toronto ». — Le Devoir. — (25 avril 1979). — P. 17

Bogardi, Georges. — « Yves Gaucher : city artist heralded ». — The Montreal Star. — (Apr. 18, 1979). — P. C-3

1977 Thériault, Normand. — « The last picture shown ». — Parachute. — N° 6 (printemps 1977). — P. 38-41

1976 Bogardi, Georges. — « Yves Gaucher ». — The Montreal Star. — (Oct. 16, 1976). — P. D-5

Dumont, Jean C. — « Vernissages : Yves Gaucher ». — Montréal ce mois-ci. — Vol. 25 (oct. 1976). — P. 13

Leblond, Jean-Claude. — « Un art aléatoire au Musée d'art contemporain ». — Le Devoir. — (23 oct. 1976). — P. 22

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960. — Montréal : MAC, 1976. — 135 p., [16] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [11]

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Perspective 1963-1976 : Yves Gaucher, peintures et gravures. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1976. — 24 p.

Teyssèdre, Bernard. — « Coloris et structures chez un peintre contemporain de Montréal : Yves Gaucher ». — Ateliers. — Vol. 5, n° 3 (11 nov. 1976/6 janv. 1977). — P. 1-3

Toupin, Gilles. — « Yves Gaucher : un plongeon dans la couleur ». — La Presse. — (30 oct. 1976). — P. C-26

1969 Blakeston, Oswell. — « Yves Gaucher : Whitechapel art gallery ». — Arts Review. — (Oct. 1969)

Brett, Guy. — « Gaucher's quiet art ». — The Times. — (Nov. 5, 1969).

Bruce-Milne, Marjorie. — « Gaucher : the sound of gray ». — The Christian Science Monitor. — (Nov. 3, 1969). — P. 10

Chandler, John Noel. — « Dialogue at an exhibition of Yves Gaucher's grey paintings ». — Artscanada. — Vol. XXVI, nos 136/137 (Oct. 1969). — P. 3-6

Field Simon. — « London Galleries ». — Art and Artists. — Vol. 4, n° 7 (Oct. 1969). — P. 52-53

Gosling, Nigel. — « A king of silence ». — The Observer Review. — (Oct. 26, 1969)

Lowndes, Joan. — « Man who paints the sound of silence ». — The Province. — (Apr. 18, 1969)

Lowndes, Joan. — « Gaucher : metaphor for contemporary music ». — The Province. — (May 2, 1969). — P. 13

Millet, Robert. — « Gaucher : manipuler avec l'œil ». — Châtelaine. — Vol. 9, n° 89 (Oct. 1969). — P. 89

« News and notes : Gaucher exhibition in London ». — Studio International. — Vol. 178, n° 916 (Nov. 1969). — P. 151

Raymond, Marie. — « Yves Gaucher expose à Londres ». — Vie des Arts. — N° 57 (hiver 1969-1970). — P. 56

Russel, John. — « Art ». — The Sunday Times. — (Oct. 26, 1969). — P. 55

1969 Salvesen, Christopher. — « Greys ». — The Listener. — Vol. 802, nº 2116 (Oct. 16, 1969). — P. 536

Silcox, David. — « Yves Gaucher ». — Studio International. — Vol. 177, nº 908 (Feb. 1969). — P. 76-77

Vancouver Art Gallery. — Yves Gaucher. — Conservatrice, Doris Shadbolt. — Vancouver : VAG, 1969. — [16] p.

« Yves Gaucher expose à Londres ». — La Presse. — (13 nov. 1969). — P. 45

Whittet, G.- S. — « Dans les galeries londoniennes ». — Le Monde. — (30 oct. 1969). — P. 19

1968 Thompson, David. — « A canadian scene : 3». — Studio International. — Vol. 176, nº 906 (Dec. 1968). — P. 242-243

En 1963, avec la série de gravures intitulée *En hommage à Webern*, Yves Gaucher établit avec force les principaux paramètres à l'intérieur desquels sa démarche évoluera au cours des années 60. Par son titre, cette série nous rappelle l'intérêt de l'artiste pour la musique du XX^{e} siècle, l'analogie avec cette dernière permettant d'ailleurs de mieux cerner la sensibilité et les effets recherchés par Gaucher dans son travail de l'époque. Considérablement épurée, la surface des tableaux sera désormais ponctuée de traits ou « signaux » rigoureusement rectilignes, répartis en divers points de la toile sur un fond parfaitement monochrome.

La série *Grey on Grey*, à laquelle appartient *YG I O/N*, fut réalisée en 1968 et 1969. La surface des quelque 40 toiles qui la composent est uniformément recouverte de peinture grise appliquée au rouleau. La couleur du fond, mélangée à d'autres teintes, varie légèrement d'une toile à l'autre (gris rose, gris bleu, gris vert, etc.), tout comme le format qui peut être carré, horizontal ou vertical et dont les dimensions sont nettement supérieures à celles des œuvres antérieures. De façon générale, la perception de ces tableaux procède des mêmes exigences que la série *En hommage à Webern* : « C'est toujours à la recherche d'ordre compositionnel que l'œil parcourt la surface grise, s'arrêtant pour examiner les tons, le poids et la longueur des signaux individuels, les relations entre plusieurs signaux, l'expansion des intervalles entre eux, la vitesse et le rythme du mouvement d'un à l'autre[1].» Leur échelle ainsi que la couleur employée confèrent toutefois à ces œuvres une présence unique — insistante en cela même qu'elle semble tendre vers une certaine immatérialité.

P. L.

NOTE

1. Roald Nasgaard, *Yves Gaucher : une perspective de quinze ans (Yves Gaucher : A Fifteen-Year Perspective)*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1979, p. 79.

RON MARTIN

Né à London (Ontario), en 1943.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(119) **World Painting #34**, 1970

Acrylique sur toile
215 x 153,5 cm
D 85 2 P 1
Don : 25 juin 1985
Source : M. Claude Lamarre, Saint-Jérôme (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

La Collection permanente, acquisitions récentes : dons 1984-1985, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 7 juill.-8 sept. 1985.

Ron Martin : World Paintings, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 13 mai-13 juin 1976.

Ron Martin : World Paintings, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 23 janv.-11 févr. 1971.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989 — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 31

1976 Art Gallery of Ontario. — Ron Martin : world paintings. — Toronto : le Musée, 1976. — [33] p. — Textes de Roald Nasgaard. — Mention de l'œuvre p. 7

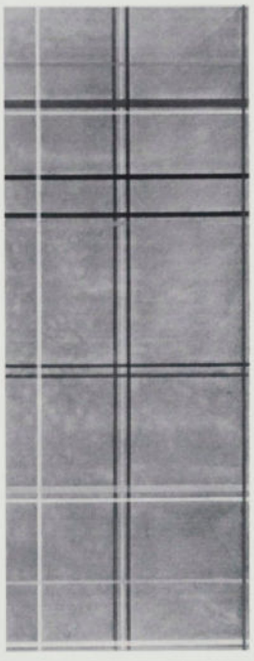
1971 Dault, Gary Michael. — « In the galleries, Toronto ». — Artscanada. — Vol. XXVIII, nos 154/155 (Apr./May 1971). — P. 66-68

La série des *World Paintings*, réalisée en 1970, comprend 39 œuvres (numérotées de 1 à 39) exécutées à partir de paramètres bien précis. Toutes les toiles (à l'exception d'une seule, le numéro 32) sont de même dimension et se présentent sous la forme d'une grille composée de carrés de un pouce de côté constitués de touches de couleur (trois par carré) disposées selon une configuration en N. Le N peut être formé à partir d'une, de deux ou de trois couleurs généralement choisies parmi 8 couleurs (les principales couleurs du spectre plus le noir et le brun). D'autre part, une œuvre peut être constituée de carrés d'une seule couleur (la couleur variant d'un carré à l'autre), ou de carrés comprenant deux ou trois couleurs différentes, ou d'une combinaison de ces trois types de carrés. Le résultat, comme en témoigne *World Painting #34*, est visuellement très complexe, au point où l'extrême rigueur à l'origine de l'ordonnance des touches semble se dissoudre au profit des différents phénomènes visuels inhérents à la perception de ces œuvres. « I'd like to feel that I could make a painting that is primarily about the experience of the experiencer[1]. » Par cette déclaration, contemporaine des *World Paintings*, Martin souligne l'importance et le statut bien particulier qu'il accorde à l'expérience du spectateur. Non pas simplement perçue comme la conséquence du travail peint, cette expérience devrait, selon le vœu exprimé par Martin, faire partie intégrante de la conception même de ce travail. Au delà de leurs caractéristiques principales (toile tendue sur châssis et recouverte de pigments), qui les situent d'emblée dans le champ de la peinture, les œuvres de la série *World Paintings* proposent un élargissement des procédés picturaux par l'inclusion du spectateur au sein de l'espace de l'œuvre qui du même coup excède la stricte bidimensionnalité de son support.

P. L.

NOTE

1. Ron Martin, cité dans Gary Michael Dault, « In the galleries, Toronto », *Artscanada*, vol. XXVIII, nos 154-155 (Apr.-May 1971), p. 66.



KENNETH NOLAND

Né à Asheville, Caroline du Nord, États-Unis, le 10 avril 1924.
Vit et travaille à South Salem, New York, États-Unis.

(120) **Tipperary Blue**, 1971

Acrylique sur toile
250,4 x 95,4 cm
A 81 37 P 1
Achat : 11 mai 1981
Source : Mme Patricia Withofs, Londres, Royaume-Uni

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

Kenneth Noland : A Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., États-Unis, 15 avril-19 juin 1977.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Gagnon, Paulette. — « Kenneth Noland ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 220. — Œuvre reproduite p. [221]

1982 Gagnon, Paulette. — Kenneth Noland. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — [2] p. — Feuillet éducatif

1977 Bogardi, Georges. — « Looking back with pleasure ». — The Montreal Star. — (Apr. 29, 1977). — P. D-4

Bremer, Nina. — « New York. The Solomon R. Guggenheim Museum exhibition : Kenneth Noland : a retrospective ». — Pantheon. — (Oct. 1977). — P. 374

1977 Kramer, Hilton. — « Art : landmarks on the color field ». — The New York Times. — (Apr. 22, 1977). — P. C-20

Polcari, Stephen. — « Kenneth Noland : independence in the face of conformity ». — Artnews. — Vol. 76, n° 6 (Summer 1977). — P. 153-155. — Œuvre reproduite

Russell, John. — « A show to lighten your step and bring smiles ». — The New York Times. — (May 1, 1977). — P. D-29

Waldman, Diane. — Kenneth Noland : a retrospective. — New York : The Solomon R. Guggenheim Museum, 1977. — 160 p. — Œuvre reproduite p. 143. — Mentions de l'œuvre p. 35, 43

Waldman, Diane. — « Color, format and abstract art : an interview with Kenneth Noland ». — Art in America. — Vol. 65, n° 3 (May/June 1977). — P. 99-105

Kenneth Noland appartient à cette génération de peintres américains ayant mis en question, à partir de la seconde moitié des années 50, la gestualité propre à l'expressionnisme abstrait ainsi que les valeurs existentialistes généralement associées à ce mouvement. Qualifié d'abstraction postpicturale (« Post Painterly Abstraction ») par le critique Clement Greenberg, le travail de cette nouvelle génération de peintres se distingue alors par leur rigueur dans le traitement de la visualité pure, à travers une démarche axée exclusivement sur les composantes formelles de la peinture.

Durant les années 60, l'œuvre de Noland se caractérise principalement par le recours à divers motifs (cercles concentriques, chevrons, bandes horizontales ...) et formats (carrés, losanges, longs rectangles horizontaux...) exploités de façon à ce que les uns et les autres entretiennent entre eux un rapport étroit. La notion de « structure déductive », par laquelle le critique Michael Fried désigne cet étroit rapport de la structure interne de l'œuvre avec son format, est d'ailleurs centrale dans la démarche de Noland.

Tipperary Blue appartient à un groupe d'œuvres de format vertical exécutées en 1971. Le motif du plaid, caractéristique de cette production, s'y déploie à la façon d'une grille constituée de bandes de couleur s'entrecroisant sur un fond nuancé. En faisant correspondre deux de ces bandes aux côtés supérieur et droit de l'œuvre, Noland crée un espace dont la profondeur de champ se voit en partie assimilée au plan et au format de la toile — adéquation que vient toutefois contredire l'ambiguïté spatiale résultant du jeu des croisements et des effets de transparence. Mais au delà de cette dynamique, *Tipperary Blue* témoigne également du remarquable équilibre que Noland a toujours su maintenir entre couleur et structure.

P. L.

JULES OLITSKI

Né à Snovsk, Russie, le 27 mars 1922.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(121) **Radical Love – 21**, 1972

Acrylique sur toile
183 x 292 cm
A 77 55 P 1
Achat : 5 mai 1977
Source : Waddington Galleries, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

La Collection permanente du Musée, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 juin-3 août 1980.

Nouvelles acquisitions du Musée d'art contemporain, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 juill.-11 sept. 1977.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Gagnon, Paulette. — « Jules Olitski ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 222. — Œuvre reproduite p. [223]

1980 Viau, René. — « Au Musée d'art contemporain : exposition "temporaire" pour collection "permanente" ». — Le Devoir. — (28 juin 1980). — P. 17

1977 Rosshandler, Léo. — « Du musée... à l'art dans la rue ». — La Presse. — (3 sept. 1977). — P. D-18

C'est autour de 1965 qu'Olitski abandonne les aplats de couleur caractéristiques de sa production du début des années 60 (et qui, par leurs formes biomorphiques dénotaient une certaine influence du surréalisme sur son travail) pour orienter sa démarche vers un nouveau type d'affirmation de la couleur. L'application de la matière picturale par pulvérisation (procédé auquel s'ajoute parfois un travail de teinture) lui permet alors d'obtenir, comme c'est le cas dans *Radical Love – 21*, une surface finement modulée aux variations de couleur à peine perceptibles. L'effet de « all over » ainsi obtenu repose donc essentiellement sur la couleur. À la différence du « all over » pratiqué par Pollock, la ligne et le dessin sont ici totalement absents, à l'exception toutefois des traces de couleur dessinées au pinceau en bordure du tableau, dans les coins supérieurs gauche et droit. Ces traces, appliquées « sur » la toile, s'opposent aux effets optiques résultant du champ de couleur grise, lesquels suggèrent l'imprégnation de la couleur « dans » la toile. Par cette tension, Olitski situe son travail à la limite de deux espaces, reliés ici de façon dialectique — soit un espace de nature atmosphérique, grâce auquel le regard pénètre la surface, et son contraire, c'est-à-dire cet espace défini par les bandes de couleur et qui amène le regard à reconnaître à la fois la surface et ses limites.

P.L.

LOUIS CANE

Né à Beaulieu-sur-Mer, France, le 13 décembre 1943.
Vit et travaille à Paris, France.

(122) **Peinture**, 1974

Huile sur toile
305 x 305 cm (mur)
245 x 210 cm (sol)
A 74 61 P 1
Achat : 18 décembre 1974
Source : Galerie Daniel Templon, Paris, France

EXPOSITIONS

Des mille manières... Lectures/œuvres d'art, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 févr.-10 avril 1983 ; Musée du Québec, Québec (QC), 23 avril-5 juin 1983.

Louis Cane, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 13 mai-20 juin 1976.

150 œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Landry, Pierre. — « Louis Cane ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 66. — Œuvre reproduite p. [67]

1983 Bouchard, Lucette . — « Introduction ». — Des mille manières... lectures/œuvres d'art. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1983. — P. 4-5. — Œuvre reproduite p. 6 et sur affiche

Karel, David. — « La théorie de l'art : une œuvre de Louis Cane ». — Des mille manières... lectures/œuvres d'art. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1983. — P. 7-20. — Œuvre reproduite p. 6 et sur affiche

Payant, René. — « Des spécialistes en scène : des mille manières... lecture/œuvre d'art ». — Lettres québécoises. — N° 32 (hiver 1983-1984). — P. 55-57. — Œuvre reproduite

1983 Toupin, Gilles. — « De mille manières de voir l'œuvre d'art ». — La Presse. — (24 févr. 1983). — P. B-5

1976 Cane, Louis. — « Louis Cane : le métier de peintre ». — Ateliers. — Vol. 5, n° 1 (1er avril-20 juin 1976). — P. 6-7. — Œuvre reproduite. — Paru précédemment dans *Peinture/Cahiers théoriques*, sous le titre « Le métier de peintre », nos 10-11, 1975, p. 97-103

Ireland, Jock. — « Madcap realism and abstract surprises ». — The Gazette. — (May 22, 1976). — P. 40

Lehmann, Henry. — « Activated Spaces ». — The Montreal Star. — (May 22, 1976). — P. D-8

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Louis Cane. — Montréal : MAC, 1976. — 19 p.

Rioux, Gilles. — « Louis Cane : réintroduire dans la peinture la complexité symbolique ». — Vie des Arts. — Vol. XXI, n° 84 (automne 1976). — P. 58-59

Toupin, Gilles. — « Louis Cane : l'exploitation du plaisir ». — La Presse. — (22 mai 1976). — P. D-19

La démarche de Louis Cane, durant la première moitié des années 70, est étroitement liée aux recherches du groupe Supports-Surfaces avec lequel il expose alors régulièrement. Adhérant à la vision de ce groupe, dont l'objectif premier consiste à questionner le statut de la peinture au regard de son contexte idéologique, son œuvre met en relief les principales composantes matérielles du travail peint (le châssis, la toile, la couleur...) qu'il aborde sous l'angle de leurs conventions. Étroitement liée au climat de contestation qui anime la scène intellectuelle française à la suite des événements de Mai 68, la pratique de Cane s'accompagne d'écrits (dont plusieurs ont été publiés dans la revue *Peinture/Cahiers théoriques*) visant à en expliciter la portée esthétique et politique.

Par la littéralité de son titre, *Peinture* illustre cette volonté de déconstruction et d'analyse qui anime les artistes de Supports-Surfaces. Bien que constituée essentiellement de toile, l'œuvre investit la troisième dimension par le prolongement de sa surface du mur au sol. Cette surface, désormais plurielle, devient « objet » par son occupation de l'espace ambiant. D'autre part, l'intégration du cadre à la structure même de l'œuvre contribue à mettre en relief cette composante de la peinture généralement passée sous silence. L'imbibition du pigment dans la toile joue un rôle analogue, faisant passer le statut de cette dernière de simple support à celui de matériau bien visible. Mais au delà d'une simple objectivation de la peinture, le travail de Cane et des autres peintres de Supports-Surfaces doit également être compris comme une tentative de redonner aux composantes de la peinture leur pleine valeur signifiante quant aux fonctions idéologique et symbolique inhérentes à la pratique picturale.

P. L.

LARRY POONS

Né à Tokyo, Japon, le 1er octobre 1937.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(123) **Street Singer**, 1970

Acrylique et résine sur toile
221,2 x 151 cm
A 75 19 P 1
Achat : 28 mai 1975
Source : Waddington Galleries, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

Artistes américains, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 11 nov. 1976-2 janv. 1977.

150 œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal, (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Larry Poons, Waddington Galleries, Montréal (QC), 19 avril-10 mai 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Dussault, Micheline. — « Le MAC a 20 ans ». — Continuum. — (Semaine du 1er avril 1985). — P. 14

Gagnon, Paulette. — « Larry Poons ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 236. — Œuvre reproduite p. [237]

« J'aimerais réellement faire une peinture surchargée. Non pas seulement un peu surchargée, mais réellement surchargée[1]. » Par son caractère excessif, cette affirmation de Poons résume bien l'esprit de ses toiles fortement texturées du début des années 70. À la différence de son travail des années 60 et en particulier des œuvres composées de points de couleur (ou "dots") disposés sur la toile selon une configuration précise, cette production atteste une conception plus intuitive du travail pictural. Comme pour les autres œuvres de cette période, Poons a réalisé *Street Singer* en versant la peinture directement sur la toile ; elle s'y est répandue en produisant creux et reliefs. La surface, bien que différemment texturée, est non hiérarchisée. Il en résulte une composition de type « all over » obtenue non pas par la répétition d'un même motif sur l'ensemble de la surface (comme c'est parfois le cas chez Noland et Stella), mais plutôt par cet effet de surcharge découlant de l'accumulation de couches de peinture sur toute l'étendue de la toile. Résolument abstraite — Poons réfute toute interprétation naturaliste relative à son usage de la matière —, cette œuvre témoigne d'une conscience nouvelle des limites du tableau, soulignées ici, et de façon paradoxale, par l'extrême densification de la surface.

P.L.

NOTE

1. Phyllis Tuchman, « An Interview with Larry Poons », *Artforum*, vol. IX, nº 4 (Dec. 1970), p. 47 (notre traduction).

PATERSON EWEN

Né à Montréal (Québec), le 7 avril 1925.
Vit et travaille à London (Ontario), depuis 1968.

(124) **Star Traces Around Polaris**, 1973

Acrylique sur contre-plaqué toupillé
229 x 245 cm
A 87 10 P 1
Achat : 27 mars 1987
Source : Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Paterson Ewen Phenomena, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 22 janv.-3 avril 1988 [itinéraire : London Regional Art Gallery, London (Ont.), 30 avril-12 juin 1988; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.),14 juill.-11 sept. 1988; Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.), 20 oct.-11 déc. 1988; Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), 1er avril-15 mai 1989; Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 4 oct.-12 nov. 1989; Glenbow Museum, Calgary (Alb.), 2 déc.-28 janv. 1990].

Paterson Ewen, galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 13 sept.-11 oct. 1986.

Paterson Ewen Recent Works, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 12 mai-5 juin 1977.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Curnoe, Greg. — « Paterson Ewen : phenomena paintings 1971-1987 : Monk's dream ». — Parachute. — N° 55 (juill./août/sept. = July/August/September 1989). — P. 61-63

Gravel, Claire. — « Paterson Ewen : paysages cosmiques ». — Le Devoir. — (21 oct. 1989). — P. C-10

Guilbert, Charles. — « Paterson Ewen : notre peintre qui êtes aux cieux ». — Voir. — N° 44 (du 5 au 11 oct. 1989). — P. 20

1989 Patton, Andy. — « History evaporates : Philip Monk and Paterson Ewen ». — Parachute. — N° 55 (juill./août/sept. = July/August/September 1989). — P. 63-67

Racine, Yolande. — « Paterson Ewen : phénomènes peintures 1971-1987». — Collage. — Vol. 4 (sept./oct. 1989). — P. 4

1988 Duncan, Ann. — « Montreal missing out on magnificent Ewen show ». — The Gazette. — (Mar. 26, 1988). — P. D-5

1987 Bernier, Jean-Jacques. — « Paterson Ewen ». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr. = Dec./Jan./Febr., 1986-87). — P. 29-30

Monk, Philip. — Paterson Ewen : phenomena, paintings 1971-1987. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1987. — 112 p. — Œuvre reproduite p. 48. — Mentions de l'œuvre p. 21-22

1977 Shadbolt, Doris. — « Paterson Ewen : œuvres récentes = Paterson Ewen : recent works ». — Journal Galerie nationale du Canada. — N° 24 (1er sept. 1977). — 8 p. — Œuvre reproduite p. 6

Vancouver Art Gallery. — Paterson Ewen Recent Works. — Conservatrice-invitée, Doris Shadbolt. — Vancouver : VAG, 1977. — [45] p. — Œuvre reproduite p. [17]

Depuis 1970, Paterson Ewen délaisse le formalisme et se lance dans l'aventure picturale de la représentation des phénomènes naturels. Inspirée d'une photographie, *Star Traces Around Polaris* représente l'étoile Polaire vue d'un appareil photographique braqué vers elle pendant plusieurs minutes. Les traces d'étoiles qui gravitent autour de La Polaire sont marquées par des traits; la couleur joue ici un rôle intense et est conforme aux données scientifiques. L'intérêt que l'artiste porte au cosmos donne lieu à l'observation de phénomènes astronomiques en rapport avec le mouvement de la terre. Il entaille à l'aide d'une toupie la surface de contre-plaqué du tableau et amplifie ainsi l'énergie contenue dans les traces d'étoiles. L'animation de l'espace se prête à un jeu constant entre l'image et le matériau. D'une puissance étonnante autant par le poids du tableau que par la simplicité du matériau utilisé et la rigueur de la composition schématisée, l'œuvre affirme la matérialité brute de l'image et accentue le caractère indubitable de l'objet. La technique de l'entaillage et la force gestuelle qui en découle participent à l'espace poétique proposé. Observateur du sidéral, Ewen exprime aussi dans son œuvre sa grande fascination pour la doctrine vitaliste. Oscillant entre la figuration et l'abstraction, *Star Traces Around Polaris*, que ponctuent une gamme de motifs puisés dans les schémas sémiotiques de l'univers, laisse libre cours à la fantaisie et l'on se prend à rêver à l'infini, emporté dans cette aventure singulière dotée d'une évidente charge symbolique.

P.G.

Densité du matériau, espaces incontournables

Les mouvements artistiques ne se succèdent pas sans la complexité des filiations et des propos, mais les idées apparaissent dans un enracinement temporel et se clarifient à travers des confrontations historiques. Chaque époque a son prototype de l'artiste sculpteur. Notre siècle trouva plus urgent de définir d'abord son art. Maintes générations se sont liguées pour l'amener de la représentation plus ou moins servile de la réalité à la stricte existence de la matière, se suffisant à elle-même, démarche propice à la découverte de mobiles nouveaux et à la confrontation d'interventions totalement différentes. Les constructivistes russes, notamment Tatlin et Rodchenko, sont les premiers à libérer la sculpture de la représentation et à lui donner son autonomie formelle par l'utilisation littérale des matériaux, à partir des notions de poids, de tension et de spatialité, mettant ainsi en évidence la complexité de la perception. Ils ouvrent la voie à des investigations nouvelles qui auront des incidences sur l'avenir. Donc, au moment d'un cri d'alarme clairvoyant qui méritera d'être retenu à cette époque troublée où l'art ne peut se permettre d'être stérile, une phase d'éclatement de la sculpture se fait sentir. C'est vers le tournant des années 60 que s'opère un changement radical dans la sensibilité collective et qu'une mutation profonde s'impose. La scène artistique durant cette décennie est en pleine effervescence, et le contexte social et politique, en pleine perturbation (guerre du Viêt-nam, grèves dans les universités, émeutes raciales, ...). Le bouleversement des façons habituelles de voir et la remise en question des valeurs et procédures de la pratique artistique apportent un changement profond dans les formes, voire dans la nature même de l'œuvre d'art. Émergent alors de nouvelles énergies qui seront par la suite réunies sous les vocables de *earthworks*, art minimal, art conceptuel, *arte povera*, ... La prise de conscience de ces formes d'art incite le sculpteur à formuler ses propres axiomes, qui se prêtent ainsi à la liberté des pratiques, car

les choses se compliquent encore plus lorsqu'il s'agit de donner un nom aux mouvements artistiques postérieurs. Mais il est peut-être moins important de définir le cadre temporel de la sculpture que d'identifier ses caractéristiques propres.

Une grande partie de la sculpture contemporaine, plus précisément au cours de ces 30 dernières années, y compris les œuvres de ce chapitre, est caractérisée par l'attention portant à la fois sur les matières premières et sur les différents contextes de sa présentation. Ce corpus regroupe des œuvres d'artistes nord-américains et européens, de 1965 à 1988, montrant la diversité des esthétiques et des matériaux ayant marqué l'histoire récente de la sculpture. Ils sont 17 rassemblés ici sous un prétexte : la capacité de transformer radicalement la prise de conscience perceptive et spatiale dans le contexte de sa création. Ces artistes déjà très affirmés, venus d'horizons géographiques et esthétiques divers, sont fidèles à la rigueur de leur propos et ont tous un point de repère : la densité du matériau et son support de perception, l'espace. L'utilisation de matériaux bruts, préfabriqués ou manufacturés, renverse systématiquement le rapport de l'artiste avec son œuvre d'une part, et d'autre part celui de l'œuvre avec le spectateur.

Toutes les transformations intervenues au fil de ces trois décennies dans le domaine de la sculpture proprement dite sont issues de prémisses dont certaines sont apparues une dizaine d'années auparavant. L'attitude d'esprit qui a engendré l'art minimal américain procède de la tradition particulière de l'Amérique, depuis Jackson Pollock, Jasper Johns et Barnett Newman, et atteint un point culminant dans le travail d'Ad Reinhardt et de Frank Stella[1]. Ceux-ci ont une influence sur la théorie qui donne naissance à l'art minimal[2]. Les tenants de cet art veulent d'abord libérer la sculpture de ses attitudes picturales. Les préoccupations de la sculpture deviennent ainsi très distinctes de celles de la peinture, voire diamétralement opposées. La production des œuvres qualifiées de minimalistes est pour la plupart celle de sculpteurs qui ont été peintres auparavant. À cet égard, Carl Andre ouvre le champ à une perspective nouvelle, comme une pierre angulaire sur laquelle vont se construire des sculptures rigoureuses qui témoignent d'un système logique, comme *Cedar Piece*. Il aborde les fondements constitutifs de la sculpture et les problèmes qu'elle pose, et il en découvre les processus. Le courant artistique qui se fait jour lie, par leur approche, des artistes tels Carl Andre, Dan Flavin, Don Judd, Robert Morris et Sol LeWitt... qui, tous, se servent de la matière pour occuper l'espace. Carl Andre utilise des madriers non usinés lorsqu'il réalise ses sculptures en bois, à la différence des autres artistes minimalistes. Ceux-là rendent possible l'utilisation de divers matériaux dont la plupart n'avaient jamais été utilisés auparavant. On n'avait pas tiré parti de toute la gamme des nouveaux produits industriels : acier laminé à froid, tube fluorescent, contre-plaqué, plexiglas, aluminium, acier inoxydable, etc. Ces matériaux sont en outre « habituellement agressifs. Il y a de l'objectivité dans

l'identité inaliénable d'un matériau [...] Il y a un lien étroit entre la forme d'une œuvre et les matériaux employés[3]», car elle est générée à travers le processus même de sa fabrication. La matière conditionne étroitement la forme. Cette rhétorique rigoureuse, presque structuraliste, correspond à une phase d'épanouissement considérée comme un stimulateur de la transformation de l'idée de sculpture. Elle met en évidence les rapports dialectiques de l'espace et de la forme, et celle-ci met en scène sa propre structuration. De surcroît, la problématique structurale remplace la problématique formelle et cède la place au lieu. L'art minimal ouvre aussi la voie à l'art conceptuel en radicalisant à l'extrême la tendance à la dématérialisation de l'œuvre d'art.

Parler de la sculpture et du changement radical d'attitude envers les matériaux, le contexte spatial et la fonction même de la sculpture sans évoquer l'influence de Joseph Beuys est presque impensable. Son apport critique et politique a permis de repenser la réalité esthétique et d'apporter, selon Margit Rowell, « une conception nouvelle de la sculpture en dégageant l'objet de l'espace esthétique particularisé, de la simple immédiateté perceptive et des systèmes de valeurs spécifiquement esthétiques[4]». Beuys formule en ces termes les objectifs de son art : « Mes objets doivent susciter des réflexions sur ce que peut être la sculpture, et sur la façon dont la notion de sculpter peut être étendue à des matériaux invisibles utilisés par tout le monde[5]...», de sorte que le spectateur en a une vision complexe et troublante, marquée par des structures de temps et d'espace. Pour Beuys, le sens attribué à une donnée matérielle devient plus important que le matériau. Il n'y a pas de théorie unique, mais l'artiste apporte une contribution essentielle à la signification de l'objet d'art. La rencontre des idées véhiculées par les voies plurielles de la sculpture se fait donc sentir dans des pratiques variées et diversifiées.

Les œuvres qui résultent de l'utilisation de matériaux apparemment inappropriés paraissent beaucoup plus radicales. Cela amène certains artistes à faire des expériences avec toutes sortes de matériaux (on fait référence au *Grease Cone* de Royden Rabinowitch) et d'autres, comme Richard Long, à vouloir une confrontation directe avec la réalité extérieure en travaillant avec la pierre, la terre et le bois, matières toutes issues de la nature. L'exemple le plus célèbre est certainement *Spiral Jetty* de Robert Smithson[6] sur le Grand Lac Salé en Utah. Cette œuvre quasi inaccessible dans son ensemble pour le spectateur, sinon du haut des airs, se dissout peu à peu sous l'action de l'eau et contribue à anéantir les ultimes fondements spécifiques de la sculpture : le matériau et la structure qui l'organise. En voulant réaffirmer leur identité avec les forces naturelles, des artistes comme Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton, Dennis Oppenheim (à ses débuts), Michael Heizer et Walter de Maria exploitent le paysage, un matériau qu'ils interrogent comme lieu de travail, effectuant ainsi une symbiose entre nature et culture. Leur principale préoccupation est de sortir l'œuvre d'art de son lieu traditionnel de production et de faire place au site naturel, un lieu de prédilection pour ces

artistes. Cette manière d'opérer est une des caractéristiques du *land art* dont certaines œuvres dissimulent une poétique de l'espace qui se collige au lieu d'exposition.

Dans l'effervescence des propositions dénuées d'ambiguïtés et d'incertitudes qui se rattachent aux formes de perception sensorielle, les artistes de l'*arte povera* utilisent les matériaux organiques, rassemblement énergétique de matières inusitées sans exclusion de procédés, et recherchent avant tout la dimension de l'expérience humaine dans un processus existentiel. Cela, ils le doivent en grande partie à Lucio Fontana. Rappelons simplement le rôle déterminant que son œuvre est appelé à jouer dans le développement italien de cet art, une véritable maïeutique du geste créateur. Le retour en force aux valeurs de l'humanité que proposent les praticiens de l'*arte povera* permet de s'interroger sur l'idée de nature qui domine les années 70 et 80. Les œuvres chargées d'amoncellements de sacs de terre, de glaise ou de fagots de bois reflètent-elles le symbolisme d'une forme primitive ou bien soulignent-elles un malaise porteur de bouleversements ?

Chez les postminimalistes, prévaut une forme de désintégration de la signification de l'art dans une tentative de déconstruction de la vision du monde structuraliste qui entraîne une révision de la grammaire structurale, et ce, depuis la matérialité la plus concrète, l'expérimentation du réel jusqu'à une attitude hostile au progrès, à toute forme de stabilité, de permanence et de contrainte, où l'interaction du lieu sur l'œuvre, et inversement, met en évidence le processus de création de formes perçues comme aléatoires. Les pôles singuliers de cette recherche restituent à la matière, avec ses contradictions et ses mutations, sa capacité d'être un lieu de réflexion tout en adoptant un point de vue critique sur certains aspects de l'expérience humaine. Avec une fluidité non sans audace, les signes d'une esthétique nouvelle en réaction à la dureté provocante de l'art minimal s'expriment chez des artistes comme Richard Serra, Keith Sonnier, Barry Le Va, Bruce Nauman, Robin Collyer, Roland Poulin, Royden Rabinowitch et David Rabinowitch, tout en privilégiant une approche personnelle de la sculpture. Durant les années 70, l'art subit un processus de transformation qui continue à se développer selon certains schémas précédents, mais enrichi de nouvelles découvertes et d'un potentiel énergétique. Les années 80 nourrissent et stimulent les recherches les plus innovatrices. Elles réussissent à illustrer les philosophies contradictoires de notre époque. Dans certains cas, le matériau lui-même propose l'image qui agit sur l'incommunicabilité immédiate. Ainsi Anish Kapoor, à l'aide de moyens économes, de pigments chimiques aux couleurs intenses et lumineuses qui constituent le matériau même, façonne des volumes singuliers. Sa démarche, par une propension à la métaphore, affirme la pérennité de l'humanité. À partir des traditions orientales séculaires et de l'industrialisation de notre siècle, il ouvre la sculpture à la relativité des notions de temps et d'espace. À cette époque où l'art éclate en pratiques transversales, un Ulrich Rückriem ne craint pas de recourir à un

matériau millénaire : la pierre qui transcende le temps et dont l'inflexion des surfaces se conjugue au fini du matériau, tandis que la pondération des plans souligne la gravité physique de la matière. Exalté, le matériau devient un sujet à part entière, une préoccupation plastique de formes souvent primaires presque exclusivement abstraites ou du moins dans ce corpus rarement à connotation figurative[7], et son utilisation permet de percevoir des fragments d'espace en devenant le lieu d'une expérience réelle.

Les processus parfois fort complexes qui donnent existence aux œuvres englobent la plupart du temps des sensibilités fort différentes. Au delà de quelques contingences inévitables[8], il n'existe à proprement parler aucune discordance dans l'ensemble des œuvres présentées, malgré la complexité des liens et des propos. Toutes se prêtent à de multiples interprétations et s'emparent de l'espace et du lieu où elles s'insèrent. Elles condensent dans leur configuration les dimensions de la sculpture : densité, énergie et occupation de l'espace. Chaque artiste a su en dégager les concepts utiles à l'expression de ses propres préoccupations. Cette sculpture ausculte le temps et révèle la pluralité et l'universalité de ses créateurs à partir d'une réflexion sur le matériau. Les œuvres hautement significatives en raison de leur évidence s'imposent d'elles-mêmes comme des temps forts de la collection. Issues de tendances bien établies de l'histoire de la sculpture, les démarches de ces artistes se sont muées en des réflexions individuelles plutôt que collectives et ont su marquer la production artistique des 30 dernières années. Cette forme d'expression de nature éclectique a acquis ainsi une grande autonomie.

Paulette Gagnon

NOTES

1. « Pour Ad Reinhardt, les *abstract paintings* et les *ultimate paintings*, de 1953 à sa mort, en 1967, sont l'ultime aboutissement d'une démarche logique qu'accompagnent des prises de positions théoriques proches parfois du dogmatisme ; l'art minimal verra plus tard dans ces œuvres une anticipation de ses propres productions, au même titre que les *black paintings* de Frank Stella. Michel Bourel, « Dossier : Frank Stella », dans *De la ligne au parallélépipède Art Minimal I*, Bordeaux, Cape, Musée d'art contemporain, 1985, p. 14.

2. L'expression « art minimal » est utilisée pour la première fois dans un article de Richard Wolheim paru dans *Arts Magazine* vol. 39/4, janv. 1965. Par la suite, la critique utilise cette dénomination pour qualifier les œuvres des artistes qui se rattachent à cette démarche. Les formes géométriques sont simples, et les matériaux ne subissent pas de transformation : ils sont exploités pour leurs qualités respectives.

3. Don Judd, « Specific Objects », publié pour la première fois en 1965 dans *Arts Yearbook Contemporary Sculpture*; traduit et présenté par Claude Gintz dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 70-71.

4. Margit Rowell, *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 20.

5. Joseph Beuys, déclaration publiée par la galerie Anthony d'Offay à Londres, à l'occasion de l'exposition *Joseph Beuys*, août 1980, dans Margit Rowell, *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, *op. cit.*

6. Pour en savoir davantage sur l'aspect des œuvres de Robert Smithson de 1964 à 1968 qui s'apparentent le plus avec l'art minimal, voir : Laurence Alloway, « Robert Smithson's Development », dans Richard Amstrong et Richard Marshall, *The New Sculpture 1965-1975; Between Geometry and Gesture*, New York, Whitney Museum of American Art, 1990, p. 260-263. *Spiral Jetty*, 1970, de Robert Smithson, tout comme *Nine Nevada Depressions*, 1968, et *Double Negative*, 1969, de Michael Heizer utilisent littéralement la terre comme moyen d'expression. Ces œuvres étaient considérées comme des sculptures à cette époque et non comme des installations ou des environnements. Il ne subsiste de ces œuvres que les photographies. Elles soulèvent la question de la finalité d'un art éphémère, et des problèmes fort complexes. Le matériau et la forme décrite par son emplacement servent à signaler les limites de l'œuvre : leur permanence est inexistante, sinon dans la documentation de l'œuvre. Ce qui reste de l'œuvre, c'est son expérience.

7. À partir d'un objet référentiel, la table, la réflexion d'*Autour/Atours* de Michel Goulet porte sur le matériau et son procédé de fabrication.

8. Par la nature de ses préoccupations, l'œuvre sur papier de Barry Le Va, *Diagram for Two Separate Installations Combined into One Installation in Two Perspectives*, rend compte du travail d'investigation de l'espace au même titre que peuvent le faire ses installations. Et, avec le *Sans titre* de Jannis Kounellis, on peut encore parler de sculpture dans la mesure où l'artiste conjugue les matériaux concernés en relation avec le concept de l'espace.

CARL ANDRE

Né à Quincy, Massachusetts, États-Unis, en 1935.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(125) Neubrückwerk Düsseldorf gewidmet, 1976

Cèdre rouge
19 éléments : 121,9 x 30,5 x 823 cm (l'ensemble)
A 80 108 S 19
Achat : 11 décembre 1980
Source : Paula Cooper Inc., New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 mai-28 juin 1981.

Carl Andre Sculptures in Wood/Beelden van hout, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Pays-Bas, 10 nov.-10 déc. 1978 [itinéraire : Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Belgique, 19 janv.-18 févr. 1979; ARC, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, France, 26 avril-3 juin 1979].

Carl Andre, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, République fédérale d'Allemagne, 26 juin-31 juill. 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Carl Andre. — Den Haag : Haags Gemeentemuseum ; Eindhoven : Stedelijk Van Abbemuseum, 1987. — 180 p. — Œuvre reproduite p. 101

1985 Lepage, Jocelyne. — « Au Musée d'art contemporain : des constructivistes à la peinture-théâtre ». — La Presse. — (2 févr. 1985). — P. F-1

1985 Gagnon, Paulette. — « Carl Andre ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 34. — Œuvre reproduite p. [35]

1979 Blistène, Bernard. — « Carl Andre : ARC». — Flash Art. — Nos 90-91 (June/July 1979). — P. 69

Carl Andre. — Bruxelles : Palais des Beaux-Arts, 1979. — 16 p.

Carl Andre. — Paris : ARC, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1979. —20 p. — Œuvre reproduite

Hofstadt, Alain Vander. — « Carl Andre : "une simple route"». — Art Press. — No 27 (avril 1979). — P. 16-17. — Œuvre reproduite

Marcelis, Bernard. — « Carl Andre sculptore ». — Domus. — No 593 (April 1979). — P. 50-51

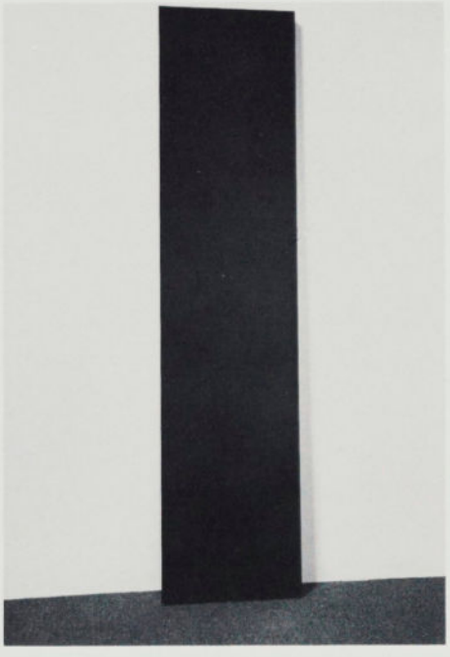
1978 Carl Andre : Wood. — Eindhoven : Van Abbemuseum, 1978. — 74 p. — Œuvre reproduite

La répétition d'un élément modulaire ou d'une unité de base est introduite dès 1959 dans l'œuvre de Carl Andre, *Cedar Piece*, reconstruite en 1964. Considéré aujourd'hui comme l'un des plus purs représentants de l'art minimal, il réalise des sculptures plates à partir de 1969. Celles-ci, constituées de plaques de métal posées au sol, sont souvent très spectaculaires lorsqu'elles occupent de grandes surfaces. Il réalise en outre des sculptures en bois, lequel devient en quelque sorte son matériau de prédilection. Il donne à ses sculptures l'allure de « routes », selon sa propre expression, en privilégiant une expansion de son œuvre dans l'espace horizontal. La rigueur et la simplicité sont inhérentes au concept de sculpture de l'artiste qui lui refuse toute son intériorité et sa valeur suggestive au profit d'une perception des objets renvoyant à leur propre matérialité. Cette matérialité récupérée est source d'inspiration de l'œuvre intitulée *Neubrückwerk Düsseldorf gewidmet*[1], tirée de la série *Element*. L'assemblage et l'alignement des 19 poutres de bois brut standardisées, de format rectangulaire, ne mesurant pas plus de 92 centimètres de hauteur chacune, témoignent d'un souci constant chez Andre de ne pas dépasser le mètre. Il modifie ainsi la relation avec l'espace au profit de la planéité. Il utilise les éléments dans sa sculpture comme il dispose des mots dans ses poèmes écrits, selon un ordre d'où sont absents grammaire et syntaxe, éliminant la phrase et le discours. Il conçoit ainsi une structure géométrique élémentaire mais qui relève du principe de construction, proche de l'architecture. Exploitant systématiquement, en plans orthogonaux, les unités verticales supportant neuf unités horizontales posées bout à bout, Carl Andre investit la ligne d'horizon avec le sol et suggère une rigoureuse démonstration de la sculpture comme lieu et espace spécifique.

P.G.

NOTE

1. Les titres des œuvres en bois, tel *Construction d'un pont nouveau dédié à Düsseldorf*, sont plus descriptifs que ceux des pièces métalliques, qui incluent le nombre d'éléments, la forme et la mention du matériau.



JOHN McCRACKEN

Né à Berkeley, Californie, États-Unis, le 9 décembre 1934.
Vit et travaille à Los Angeles, Californie.

126

Black Plank, 1965-1968

Résine de polyester pigmentée, fibre de verre, contre-plaqué
244,2 x 56,4 x 8 cm
D 78 109 S 1
Don : 27 octobre 1978
Source : M^me^ J. M. Scott

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Manifestations de l'art minimal, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 juin-22 juill. 1979.

Sculptures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 26 oct.-5 nov. 1978.

Le caractère peu orthodoxe de la sculpture de John McCracken s'impose d'emblée dans la tradition minimale. La répétition qui entre en jeu dans la conception même de la sculpture de cet artiste se manifeste dès 1965 avec la série des *Planks*. L'œuvre *Black Plank* dégage une forte présence physique, évoquée essentiellement par la forme parfaite, pure et lisse du grand rectangle noir adossé au mur. En l'appuyant ainsi, l'artiste contribue en même temps à situer l'œuvre frontalement dans l'espace et à expliciter son rapport au mur. Cette œuvre tridimensionnelle se voit transmuer par une donnée picturale due à la surface monochrome. *Black Plank* fait ainsi éclater la notion d'objet et, en tant que peinture-sculpture, remet en cause les catégories usuelles de l'art. L'artiste repousse les limites de la sculpture, car il démontre que dorénavant n'importe quel matériau ou mode d'expression peuvent être utilisés afin de prendre conscience de l'existence qui va bien au delà de tout objet d'art en particulier. La lecture de cette sculpture lui confère un caractère menaçant et rigide qui incite à la distanciation. Cette inaccessibilité se pose à la façon d'un écran entre le mur et le spectateur. D'une simplicité surprenante par le choix des matériaux et sa disposition, l'œuvre suscite pourtant, malgré cela, la curiosité du spectateur et l'incite à l'étudier de plus près jusqu'à faire surgir le sentiment que c'est lui qui est scruté par l'œuvre. Le spectateur est rejeté sur lui-même. On retrouve ici la plupart des qualités qui marquent l'œuvre de McCracken : volume simple réduit à une forme géométrique évidente, présence de la couleur et surface plane, dans un ordre non relationnel afin d'en neutraliser la perception et de suggérer que la signification de l'œuvre relève de sa simple présence.

P. G.

ROYDEN RABINOWITCH

Né à Toronto (Ontario), le 6 mars 1943.
Vit et travaille à Gand, Belgique.

(127) **Grease Cone**, 1965

Graisse à haute pression sur acier
232,5 (hauteur) x 222 cm (diamètre)
D 85 8 S 1
Don : 24 juillet 1985
Source : M. Gilles Gheerbrant, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

La Collection permanente : sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 11 janv.-16 mars 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Duncan, Ann. — « Museum salutes art-givers ». — The Gazette. — (Apr. 22, 1989). — P. H-5

Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 17

Gravel, Claire. — « Étonnantes surprises parmi ces dons au MAC». — Le Devoir. — (15 avril 1989). — P. C-11. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Bienfaiteurs recherchés ». — La Presse. — (22 avril 1989). — P. D-6. — Œuvre reproduite

1986 Lepage, Jocelyne. — « La parole aux non-initiés, Au Big Mac avec Bernard et Bianca ». — La Presse. — (8 févr. 1986). — P. F-1. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — Royden Rabinowitch, sculpteur canadien. — Conception et réalisation de l'exposition : Paulette Gagnon. — Montréal : MACM, 1986. — [4] p. — Œuvre reproduite

1986 Sabbath, Lawrence. — « Installations focus on art-architecture interplay ». — The Gazette. — (Feb. 8, 1986). — P. D-4

St-Pierre, Gaston. — « Sculpteurs canadiens ». — Parachute. — N° 43 (juin/juill./août = June/July/Aug. 1986). — P. 27-28

Proche, tant par l'utilisation des matériaux que par la composition élémentaire, de certaines démarches analytiques et réductrices du minimalisme américain, l'œuvre de Royden Rabinowitch se rattache depuis plus de 25 ans aux problèmes fondamentaux de la sculpture et a su outrepasser ce champ bien défini qu'est l'art minimal. Les relations plan, masse et espace constituent le leitmotiv de son œuvre. Dans ses premières œuvres, l'artiste appuie ses recherches sur un équilibre qui s'élabore par des notions d'éléments non joints, sous forme de juxtapositions et d'oppositions de pièces de bois provenant de vieux barils. Suit la série des *Grease Cones*, exécutée de 1965 à 1970, qui dérive d'un principe de construction plutôt intuitif et précède les *Hollow Panels* et la série des *Manifolds*. Toutes ces œuvres utilisent l'acier, mais pour réaliser les *Grease Cones*, l'artiste applique sur toute la surface une graisse industrielle noirâtre dont la matière est brossée au pinceau. La surface ainsi recouverte ne sèche jamais. Par cette manipulation fondamentale de la matière, l'artiste souligne la spécificité organique de l'œuvre. À la rigueur géométrique, il oppose le tracé de la main à la surface du cône. Cet assemblage des éléments acier et graisse, rigide et visqueux, traduit un processus intensif d'abstraction, d'une part, et matérialise, d'autre part, une forme purement géométrique, tendant à éliminer la distinction entre sculptural et pictural. La pièce de 1965, exceptionnelle par les effets picturaux, sans axe central, permet au spectateur d'expérimenter le phénomène de la vision périphérique. La matière picturale accentue l'effet de masse où la lumière pénètre délibérément et en satine la tonalité. Sur le volume, le geste trace un plan ascensionnel suscitant un glissement visuel, nous obligeant à considérer ce qui est au delà de l'apparence immédiate des choses. La décharge expressive de la matière, comme un processus alchimique, conduit à la contemplation, et la puissance de cette œuvre trouve sa force d'évocation dans le dynamisme de la masse sculpturale en relation avec sa surface.

P. G.

RICHARD LONG

Né à Bristol, Angleterre, R.-U., le 2 juin 1945.
Vit et travaille à Bristol.

(128) **Niagara Sandstone Circle**, 1981

362 pierres de grès
488 cm (diamètre)
A 85 34 S 362
Achat : 24 juillet 1985
Source : David Bellman Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

British Now : sculpture et autres dessins, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 21 sept. 1988-8 janv. 1989.

Richard Long, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 21 oct. 1982-9 janv. 1983.

Richard Long : New Work, David Bellman Gallery, Toronto (Ont.), 12 sept.-10 oct. 1981.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bernier, Christine. — « British now : sculpture et autres dessins ». — Espace. — Vol. 5, nº 3 (printemps=Spring 89). — P. 18-19

Grande, John K. — « British now : sculpture(s) et autres dessins ». — Vie des Arts. — Vol. XXXIII, nº 134 (mars 1989-printemps). — P. 68-69

1988 Beaudet, Pascale. — « Sculptures à la livre ». — Spirale. — Nº 84 (déc. 1988). — P. 5

Duncan, Ann. — « Britannia rules in Montreal sculpture exhibits ». — The Gazette. — (Oct. 1st, 1988). — P. H-5

Grant Marchand, Sandra. — British now : sculpture et autres dessins. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 98 p. — Œuvre reproduite p. 53. — Mention de l'œuvre p. 21

1988 Gravel, Claire. — « L'ironie décapante de la sculpture britannique des années 80 ». — Le Devoir. — (8 oct. 1988). — P. C-13. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « La sculpture selon Mach, Cragg et les autres ». — La Presse. — (24 sept. 1988). — P. E-3

Mays, John Bentley. — « British sculpture show positive step for MAC ». — The Globe and Mail. — (Sept. 24, 1988). — P. C-4

1983 Duffy, H. — « National Gallery of Canada ». — Artmagazine. — Vol. 14, nº 62 (Spring 1983). — P. 32-33. — Œuvre reproduite

Gould, Trevor. — « The long way round Richard Long ». — Parachute. — Nº 30 (mars/avril/mai=Mar./Apr./May 1983). — P. 59-60

Le paysage est le thème unique des œuvres de Richard Long. Il l'explore d'abord par un engagement physique, la marche. Les trajets qu'il effectue suivant un modèle spécifique de temps, de lieu ou de distance sont visualisés au moyen de photos, de films, de cartes et de dessins. L'artiste collecte ainsi le matériau utilisé, pierre, bois, petites branches, et ses œuvres sont réalisées dans le paysage même, tandis que d'autres sont destinées à un lieu intérieur d'exposition. Dans le titre de l'œuvre *Niagara Sandstone Circle* est comprise l'origine géographique du matériau dont l'œuvre est constituée. Cette œuvre, tout comme l'ensemble de l'œuvre de Richard Long, échappe à la représentation matérielle du paysage pour une donnée plus factuelle de conceptualisation. Des configurations géométriques simples sont à la base de son vocabulaire artistique : ligne, cercle, rectangle, spirale, et parfois une croix. La forme circulaire de *Niagara Sandstone Circle*, 1981, est composée de 362 pierres de grès. Chaque élément est disposé en aplat au sol de façon à occuper un cercle strictement défini par l'artiste mais cependant aléatoire dans la disposition spécifique de chaque pierre, annihilant ainsi toute focalisation. Les blocs de grès disparates sont uniformisés par la teinte grisâtre, et l'assemblage est délimité par le contour du cercle que l'artiste trace tel un dessin au sol. L'art de Richard Long tire son sens d'un rituel où s'articulent à la fois le dialogue entre l'être humain et la surface de la planète, et la dichotomie entre matière et culture. Il ramène le spectateur au cheminement effectué par l'homme face à son milieu naturel, et à leur difficile coexistence. L'affinité minimale est repérable dans cette sculpture constituée d'un seul matériau trouvé, que l'artiste redéploie au sol tout en perturbant ainsi son site d'origine. La nature reste présente et conserve son identité. L'artiste crée ainsi une ambiance poétique et méditative.

P.G.

MARIO MERZ

Né à Milan, Italie, le 1er janvier 1925.
Vit et travaille à Milan.

(129) **Triplo Igloo**, 1984

Aluminium, verre cassé, serres, argile
594 cm (diamètre)
A 85 40 S
Achat : 24 juillet 1985
Source : Galleria Christian Stein, Turin, Italie

EXPOSITIONS

Mario Merz : Triplo Igloo, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 6 sept.-25 oct. 1987.

The Knot : Arte Povera, P.S.1, The Institute for Art and Urban Resources, New York, N.Y., États-Unis, 6 oct.-15 déc. 1985.

Del Arte Povera a 1985, Palacio de Velazquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, Espagne, 24 janv.-7 avril 1985.

Coerenza in Coerenza : dall'Arte Povera al 1984, Mole Antonelliana, Turin, Italie, 12 juin-14 nov. 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Celant, Germano. — Arte Povera. — Traduction de Anne Machet. — Villeurbanne : Art Édition ; Germano Celant [1989]. — Œuvre reproduite p. 17, 21, [143]

1987 Campbell, James D. — « In review : Montréal : Mario Merz and Liz Magor at Musée d'art contemporain ». — Art Post. — Vol. 5, nº 2 (Winter 1987/88). — P. 22. — Œuvre reproduite

C., N. — Tableaux. — Voir. — Vol. 1, nº 43, (1er-6 oct. 1987). — P. 14

Musée d'art contemporain de Montréal. — Mario Merz Triplo Igloo. — Conception et réalisation de l'exposition : Paulette Gagnon. — Montréal : MACM, 1987. — [4] p. — Œuvre reproduite

1986 Westfall, Stephen. — « Anything, anytime, anywhere : arte povera at P. S. 1. — Art in America. — Vol. 74, nº 5 (May 1986). — P. 133-137, 169. — Œuvre reproduite p. 137

1985 Bloch, Patrice ; Pesenti, Laurent. — « Mario Merz : entretien. — Beaux-Arts Magazine. — Nº 24 (mai 1985). — P. 36-42. — Œuvre reproduite p. 36-37

Celant, Germano. — Del arte povera a 1985. — Madrid : Ministerio de Cultura, Direccion General de Bellas Artes y Archivos, 1985. — 219 p. — Œuvre reproduite p. 87

Celant, Germano. — The knot : arte povera at P.S.1. — Torino : Umberto Allemandi & Cia, Germano Celant ; New-York : P.S.1, The Institute for Art and Urban Resources, 1985. — [265] p. — Œuvre reproduite p. XII, 5, 9, [129]

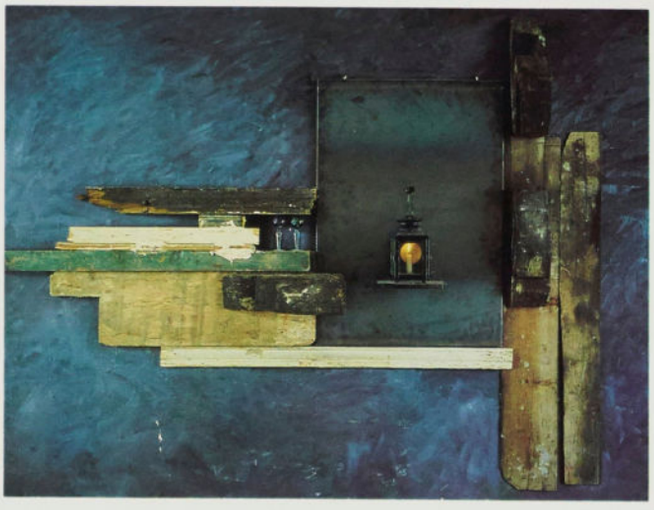
1984 Celant, Germano. — Coerenza in coerenza : dall'arte povera al 1984. — Milano : Arnolds Mondadori Editore, 1984. — 174 p. — Œuvre reproduite p. 75

Rogozinski, Luciana. — « Reviews : Turin : "Coerenza in coerenza : dall'arte povera al 1984", Mole Antonelliana ». — Artforum. — Vol. XXIII, nº 4 (Dec. 1984). — P. 96-97

Mario Merz figure parmi les pionniers du mouvement de l'*arte povera* qui prend naissance en Italie au milieu des années 60. Peintre avant d'être sculpteur, il privilégie très tôt l'igloo et la spirale. Avec une remarquable constance, l'igloo réapparaît couvert de matériaux différents (terre, verre, métal) et constitue l'élément emblématique de son œuvre, la force organique par excellence. L'utilisation de cette spirale comme forme symbolique, type du mouvement générateur, est à la base de nombreuses constructions dont *Triplo Igloo*. La découverte par l'artiste du principe des progressions numériques de Fibonacci, où chaque terme est égal à la somme des deux termes précédents, permet de retrouver l'asymétrie et l'expansion de l'espace. Il considère ainsi ses pièces traversées par le temps. Cette suite numérique lui sert de métaphore de la pensée, à partir de laquelle il élabore constructions et images.

L'igloo, image de survivance, est aussi une édification nomade pour s'abriter, une construction qui confère à l'homme sa dimension sociale. Dans l'élaboration d'une symbolique complexe des objets élevés au rang d'archétypes, *Triplo Igloo* propose une image qui oscille entre le présent et le passé, traversée par la résurgence de rythmes et marquée par la nécessité du retour aux origines. Véritable outil de l'investigation de l'espace, le dispositif de l'œuvre d'une amplitude exceptionnelle, figure de l'œuvre ouverte, évoque une apparence de précarité de l'unité spatiale. Mis en jeu librement, la terre, le verre et le métal provoquent des effets de contrastes, comme si l'artiste cherchait à produire un volume instable. Concave ou convexe, le dôme fascine par le reflet de dualité entre l'intérieur et l'extérieur. Le champ de force créé par la transparence du verre dégage une énergie de paradoxe et d'ambiguïté, de nature à éclairer les liens privilégiés entre le sensoriel et l'intellectuel. Voulant atteindre une philosophie de l'existence centrée sur le dialogue de l'esprit avec la matière elle-même, Merz introduit dans le champ de l'art une dimension nouvelle par la transmutation des formes et de la nature de l'œuvre.

P. G.



JANNIS KOUNELLIS

Né au Pirée, Grèce, le 23 mars 1936.
Vit et travaille à Rome, Italie, depuis 1956.

130 **Sans titre**, 1982

Matériaux divers
210 x 260 cm
A 83 98 MD 1
Achat : 26 septembre 1983
Source : Galleria Christian Stein, Turin, Italie

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Jannis Kounellis, Galleria Christian Stein, Turin, 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Landry, Pierre. — « Jannis Kounellis ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 160. — Œuvre reproduite p. [161]

Lié à l'histoire de l'*arte povera*, l'œuvre de Jannis Kounellis propose un langage fondé sur le dialogue de la nature et de la culture, où l'hermétisme se conjugue au sensible et confère à son art une véritable poétique. En opérant sans cesse un retour sur son propre travail, Kounellis est étranger à toute chronologie. Il s'attache à la permanence de certains motifs, dont les variantes mêlées à la peinture et à la sculpture, à l'architecture et à la musique, au théâtre et à la danse, affectent la forme et le sens. L'artiste donne priorité à l'image qu'il arrache au quotidien et à l'histoire.

Depuis les premières œuvres, les peintures à l'émail noir, jusqu'aux pièces ultérieures, les installations utilisant divers matériaux, feux, oiseaux empaillés, animaux vivants, café, pierre, bois, fumée, aux portes murées et aux passages obstrués renvoyant à « l'espace de l'art », et enfin aux œuvres plus complexes et synthétiques où le bois devient le matériau dominant dans son travail, Kounellis pose un commentaire sur le rapport structurel que l'œuvre établit avec l'espace. Avec *Sans titre*[1], 1982, l'assemblage chaotique fait place à l'ordonnance méthodique des matériaux qui est à l'origine du principe d'organisation de ses œuvres. La cohésion interne des éléments, plaque d'acier, lanterne, verres à vin et débris de bois sur plan texturé, confère une dimension précaire à leur force d'expression. Chaque élément est rendu à sa singularité propre et est animé par une gradation en relief à la façon d'une fragmentation qui établit un paradoxe entre peinture et sculpture. De plus, cette œuvre attaque nos sens en confrontant le spectateur à la présence d'une petite flamme qui est puissamment ressentie par sa matérialité tactile. L'artiste utilise fréquemment le feu comme symbole de cette énergie libre et continue qui traverse notre environnement. Kounellis est un créateur d'images qui rappellent notre passé collectif à la manière d'une métaphore culturelle. Il utilise des matériaux « pauvres » identifiés à notre environnement plutôt qu'à l'art. Imprégné d'une conscience historique, c'est dans le respect de l'historicité culturelle que son art tend vers un humanisme. L'histoire et l'art sont donc étroitement liés dans sa réflexion sur la créativité.

P. G.

NOTE

1. Jannis Kounellis refuse généralement de titrer ses œuvres.

RICHARD SERRA

Né à San Francisco, Californie, États-Unis, le 2 novembre 1939.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis et à Inverness (Nouvelle-Écosse).

(131) **Two Plate Prop**, 1986

Plaques d'acier laminé à chaud
2 éléments : 182,8 x 304,8 x 5 cm et
137,1 x 137,1 x 5 cm
A 87 101 S 2
Achat : 18 décembre 1987
Source : The Pace Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Wall Props Drawings, The Pace Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 25 sept.-24 oct. 1987.

Richard Serra Sculptures, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 27 févr.-13 mars 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Welchman, John. — « New York : geometer, photographer, bloodhound ». — Art international. — N° 2 (Spring 1988). — P. 34, 38-40

1987 Bass, Ruth. — « Richard Serra ». — Art News. — Vol. 86, n° 10 (Dec. 1987). — P. 143-144

Liu, Catherine. — « Richard Serra ». — Flash Art. — N° 137 (nov.-déc. 1987). — P. 102

The Pace Gallery. — Richard Serra : sculpture 1985-1987. — New York : The Pace Gallery, 1987. — 51 p.

1986 Baker, Kenneth. — « Vectors of viewer response ». — Artforum. — Vol. XXV, n° 1 (Sept. 1986). — P. 102-108

Brenson, Michael. — « Richard Serra's radical message is rooted in tradition ». — The New York Times. — (Mar. 16, 1986). — P. H-31

1986 Décary, Marie. — « Richard Serra, sculpteur transitif ». — Vie des Arts. — Vol. XXXI, n° 124 (Sept. 1986). — P. 50

Harriet, Senie. — « Richard Serra : Museum of Modern Art ». — Art News. — Vol. 85, n° 6 (Summer 1986). — P. 141

Kramer, Hilton. — « Richard Serra at MOMA ». — The New Criterion. — N° 4 (May 1986). — P. 1-5

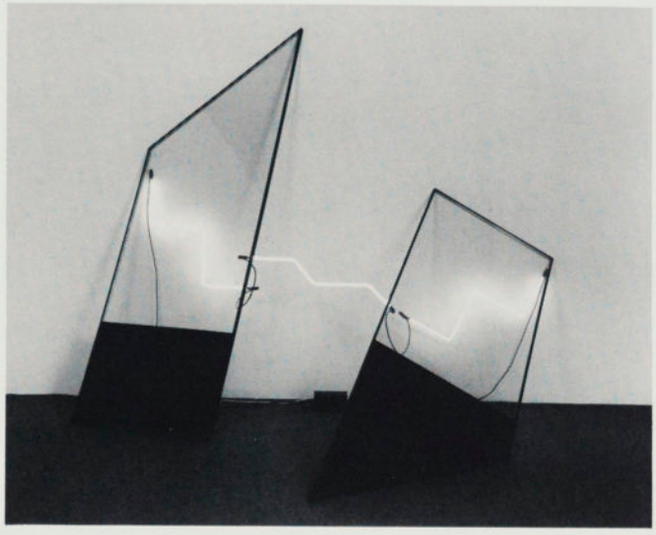
Krauss, Rosalind E. — Richard Serra/sculpture. — New York : The Museum of Modern Art, 1986. — 184 p.

Saunders, Wade. — « At critical mass ». — Art in America. — Vol. 74, n° 10 (Oct. 1986). — P. 152-155

Pour la plupart, les sculptures de Richard Serra conçues pour un lieu spécifique sont de grandes dimensions et permettent d'observer le contraste entre l'intérieur et l'extérieur. Toutefois, celles qu'il réalise pour un lieu intérieur sont de plus petite échelle, comme la série *Props*. Les deux lourdes plaques de métal posées en équilibre l'une sur l'autre défient et révèlent les lois mêmes de la gravité. Elles créent une irrésistible tension entre l'évidente robustesse du matériau utilisé et la précarité de leur agencement, mais n'en possèdent que plus d'énergie. *Two Plate Prop* explore à la fois les qualités brutes du matériau et les possibilités de la sculpture abstraite, tant par l'œuvre et sa matérialité dramatique que par le rapport étroit entretenu avec la spécificité du lieu.

Sculpture de format moyen, placée en coin au point de rencontre de deux murs perpendiculaires, à l'instar de toute une série réalisée en 1969 sur ce thème (*Corner Prop Pieces*) et reprise à partir de 1983 (*Do It, Kitty Hawk*), *Two Plate Prop* permet de poser de nouveau la question de l'équilibre comme fondement de la sculpture. Les écrans de métal, dont la pression converge en un point précis, semblent redécouper l'angle de sa structure et en constituer le prolongement. Toutes les œuvres de Richard Serra font partie d'une suite de travaux qui, aux dires de l'artiste, s'engendrent les uns les autres. Équilibre et instabilité, pesanteur et gravité, verticalité et horizontalité, mouvement et inertie de la lumière incitent le spectateur à se déplacer et le confrontent ainsi à sa propre expérience.

P. G.



KEITH SONNIER

Né à Mamou, Louisiane, États-Unis, en 1941.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(132) **La Salle**, 1980

Métal, verre, néon, ruban adhésif
235 x 295 x 216 cm
A 80 109 S 3
Achat : 11 décembre 1980
Source : Galerie France Morin, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

La Rencontre d'un lieu, organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, présentée au Vieux-Port de Montréal, Montréal (QC), 15 mai-30 sept. 1987.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Keith Sonnier, The Institute for Art and Urban Resources, Project Studio One, New York, N.Y., États-Unis, 10 avril-5 juin 1983.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 mai-28 juin 1981.

Keith Sonnier, Galerie France Morin, Montréal (QC), oct. 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — La rencontre d'un lieu. — [Texte : Lucette Bouchard]. — Montréal : MACM, 1987. — [10] p. — Œuvre reproduite p. [7]. — Mention de l'œuvre p. [7]. — Dépliant

1985 Gilbert, Sylvie. — « Keith Sonnier ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 272. — Œuvre reproduite p. [273]

1983 Howe, Katherine. — « Keith Sonnier : P. S. 1 ». — Flash Art. — N° 113 (Summer 1983). — P. 64-65

1983 Kuspit, Donald. — « Keith Sonnier, P. S. 1 ; George Segal, the Jewish Museum ». — Artforum. — Vol. XXII, n° 1 (Sept. 1983). — P. 71-73

1981 « Acquisitions récentes des musées canadiens ». — Vie de Arts. — Vol. XXVI, n° 105 (hiver 1981-1982). — P. 76-77. — Œuvre reproduite

1980 Nixon, Virginia. — « New gallery specializes in contemporary art ». — The Gazette. — (Oct. 11, 1980). — P. 108

Toupin, Gilles. — « La nouvelle galerie France Morin : un lieu d'ici ouvert sur le monde ». — La Presse. — (4 oct. 1980). — P. C-22. — Œuvre reproduite partiellement

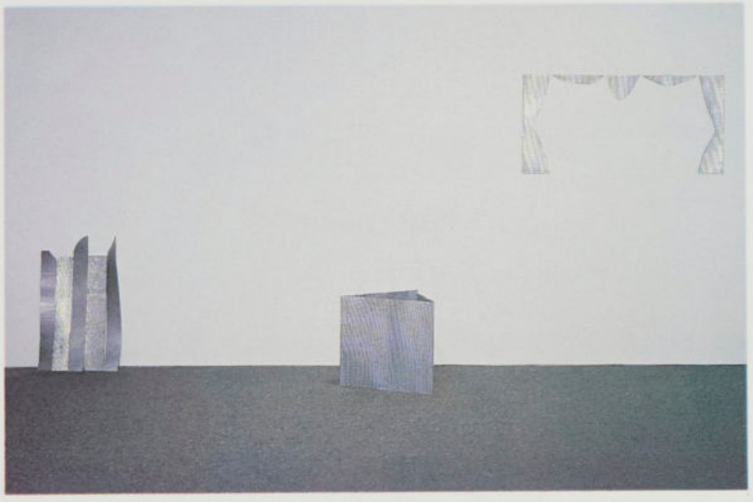
Toupin, Gilles. — « Keith Sonnier ou l'art comme système énergétique : de la Louisiane à Montréal ». — La Presse. — (11 oct. 1980). — P. C-23. — Œuvre reproduite

Viau, René. — « Keith Sonnier : un Cajun à New York ». — Le Devoir. — (4 oct. 1980). — P. 39

Lorsque Keith Sonnier dessine ou élabore ses sculptures, qu'elles soient grandes ou petites, il ne perd jamais de vue la problématique qui se dégage de concepts tels que la surface et l'espace, ou qui est engendrée par le rapport du temps et du lieu. Dès ses débuts, il a recours à divers matériaux mous et malléables ou à des matériaux liquides et volatils transformés par le passage du temps. Puis, de 1967 à 1969, il intègre le néon à ses œuvres, élément qu'il réutilisera à partir des années 80. L'utilisation de matériaux industriels préfabriqués comme le métal, le verre et le néon, et l'importance qu'il accorde à des systèmes énergétiques qui se déplacent dans le temps, comme l'électricité, le son, la transmission radiophonique, la vidéo, les signaux électroniques et la lumière, sont autant de moyens d'expression qu'il dispose dans un équilibre de construction.

La Salle, dont le titre fait référence au voyage de Cavelier de La Salle descendant le Mississippi jusqu'en Louisiane, s'apparente à la série des œuvres utilisant le néon coloré. Les grandes feuilles de verre taillées rendent compte de sa préférence pour le langage des formes antigéométriques. La relation entre ces différents éléments assemblés est soulignée par la lumière artificielle bleutée, sorte de champ-image ouvert sur l'espace ingénieusement modulé par le passage énergétique des tubes luminescents comme une ligne dessinée en zigzag. Il crée ainsi des volumes qui stimulent l'espace environnant en soumettant la dimension de l'œuvre et la réflexion de la lumière aux contraintes du milieu ambiant. La visualisation de l'équilibre est ici poussée jusqu'à son point limite. Dans cette construction à la fois fragile et stable, l'artiste oppose la densité du matériau à la précarité de l'objet. Alors que les deux masses de verre semblent apposées négligemment contre le mur et que leur surface à la fois transparente et opaque a un effet immatériel, elles se désolidarisent des parois mur-sol pour investir franchement l'espace. Sonnier atteint l'unité optimale entre les matériaux et l'énergie transmise par les modulations de la lumière.

P. G.



ROBIN COLLYER

Né à Londres, Royaume-Uni, le 7 mars 1949.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(133) **Lance Allworth**, 1971

Tôle ondulée galvanisée
3 éléments : 201 x 473 x 99 cm (l'ensemble)
A 84 30 S 11
Achat : 27 février 1984
Source : Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

La Collection permanente : sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 11 janv.-16 mars 1986.

Robin Collyer, Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.), 23 avril-30 mai 1982 [itinéraire : Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), 26 janv.-6 mars 1983 ; Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 27 mars-8 mai 1983 ; Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.), 9 juin-31 juill. 1983 ; London Regional Art Gallery, London (Ont.), 26 août-9 oct. 1983 ; 49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., États-Unis 26 nov.-22 déc. 1983 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 janv.-28 févr. 1984].

Robin Collyer, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 13 févr.-4 mars 1971.

BIBLIOGRAPHIE

1986 St-Pierre, Gaston. — « Sculpteurs canadiens ». — Parachute. — N° 43 (juin/juill./août=June/July/Aug. 1986). — P. 27-28

1984 Daigneault, Gilles. — « La rentrée de l'art contemporain ». — La Presse. — (28 janv. 1984). — P. 20

Lepage, Jocelyne. — « Retour à l'art contemporain : Kiopini, Bégin, Collyer ». — La Presse. — (28 janv. 1984). — P. E-2

1983 Monk, Philip. — « Meaning and comparing : Robin Collyer ». — Vanguard. — Vol. 12, n° 1 (Feb. 1983). — P. 13-16

1982 Fry, Philip. — Robin Collyer. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, 1982. — 95 p. — Œuvre reproduite p. 23. — Mentions de l'œuvre p. 23-25

1980 Fry, Philip. — « Robin Collyer : event, description, narrative ». — Parachute. — N° 20 (automne=Fall 1980). — P. 36-45

Au début des années 70, par l'importance qu'il accorde à l'assemblage formaliste et à la tradition du minimalisme, Robin Collyer se situe au sein d'une génération d'artistes qui tentent de briser les frontières établies de l'art par une réflexion sur la perception visuelle de l'objet d'art. Son œuvre suffisamment complexe pose un regard critique sur le processus de production et les rapports formels de l'œuvre d'art, et ce, par notre propre exploration de la structure et de la fonction des composantes. L'année 1973 marque une transformation majeure lorsque Collyer se détache des préoccupations formelles et minimales pour explorer les médias contemporains. À partir de ce moment, ses travaux décrivent des situations ou renvoient à des événements, exigeant une analyse des associations et des concepts mis en présence.

Lance Allworth, 1971, dont le titre fonctionne plutôt comme un nom propre[1] selon Philip Fry, et par conséquent n'a pas de signification proprement dite, se compose de trois unités indépendantes, juxtaposées et assemblées de façon à inviter le spectateur à explorer les conditions physiques et perceptives de leur configuration. L'œuvre revendique l'espace occupé, sans référence à un quelconque contenu anecdotique ou symbolique. Avec une grande économie de moyens, l'artiste explore la spécificité du matériau. Cet assemblage audacieux de tôle ondulée galvanisée, posée sur le sol et appuyée au mur, dont l'unité est assumée par le groupement des éléments, établit une singulière dichotomie entre leur aspect réel et la perception qui en émane : un outil permettant d'interroger le rôle de l'artiste et la nature de l'œuvre d'art. Provocatrice tant par sa conception pluraliste que par l'utilisation du matériau même, *Lance Allworth* dérange subtilement, car l'artiste nous met en présence d'un assemblage d'éléments aux relations diverses qui déconstruisent les énoncés de la sculpture, une altérité qui n'est pas étrangère au spectateur.

P. G.

NOTE

1. Philip Fry, *Robin Collyer*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982, p. 25.

BARRY LE VA

Né à Long Beach, Californie, États-Unis, en 1941.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(134) **Diagram for Two Separate Installations Combined into One Installation in Two Perspectives**, 1982

Pastel, acrylique, fusain et papier calque collé sur papier
121,7 x 121,5 cm
A 82 41 MD 1
Achat : 31 mai 1982
Source : Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 25 nov. 1982-5 janv. 1983.

Drawings Barry Le Va, Yarlow/Salzman Gallery, Toronto, (Ont.), 8-29 mai 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Gestion. — Vol. 14, nº 1 (févr. 1989). — Œuvre reproduite p. couverture

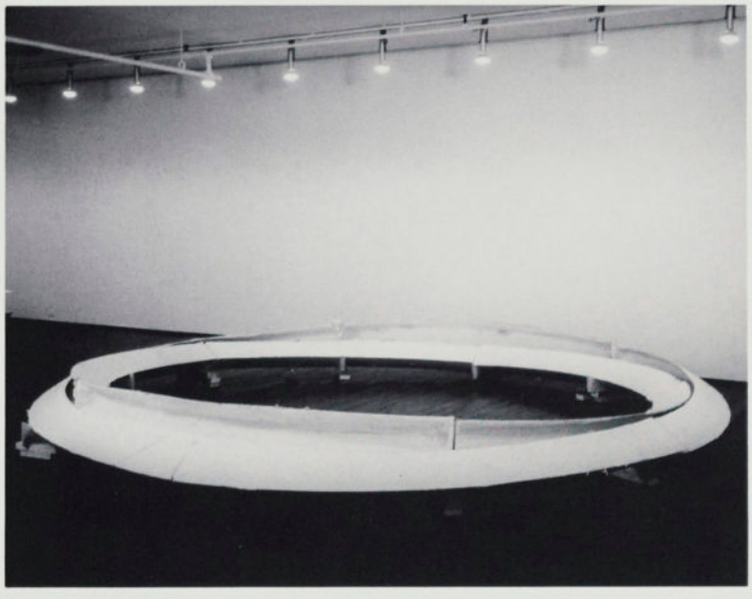
1986 Gauthier, Ninon. — « Un marché où prudence et connaissance s'imposent : collectionneurs, attention aux faussaires! ». — Finance. — (10 févr. 1986). — P. 24

1985 Gagnon, Paulette. — « Barry Le Va ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 178. — Œuvre reproduite p. [179]

1983 Amstrong, Richard. — « Barry Le Va : Sonnabend Gallery ». — Artforum. — Vol. XXII, nº 3 (Nov. 1983). — P. 78-79

Nous pouvons constater tout au long de l'œuvre de Barry Le Va que ce dernier a toujours poursuivi son investigation de l'organisation spatiale depuis ses premières installations en 1966. À cette époque, à l'instar d'un Richard Serra et d'un Robert Morris, Le Va dispose du principe de la découpe du matériau et de sa dispersion au sol, éliminant le contenu référentiel de l'objet. Il met l'accent sur l'horizontalité et se préoccupe des dimensions physiques d'un environnement. Par la suite, il crée des diagrammes. Cet instrument lui permet de visualiser ce qui ne peut l'être et de multiplier la possibilité de lecture de l'œuvre. Le titre *Diagram for Two Separate Installations Combined into One Installation in Two Perspectives* permet de décoder le réseau de diagrammes inhérent à cette œuvre. Tirée d'une suite de six dessins, l'œuvre utilise le diagramme afin que l'artiste puisse expliquer le système qu'il invente à partir d'une surface bidimensionnelle par le canal de la perspective linéaire : une façon de mesurer le temps dans l'espace qu'il considère transitoire. Un principe analogue sert également de support aux installations de Barry Le Va. L'œuvre renvoie sans ambiguïté à un système géométrique dont le tracé est fonction d'un espace qui condense deux dimensions physiques et décrit non seulement leur relation, mais encore leur développement et leur transformation. Les configurations ne se figent pas dans des constructions statiques : elles se lisent plutôt comme une séquence d'images en mouvement, à la poursuite d'une dimension temporelle. Complexes par essence, ces organisations spatiales d'une approche éclectique se décomposent en parties distinctes tout en restant en communication réciproque par le jeu de lignes et de réseaux qui se chevauchent. L'osmose œuvre-espace-spectateur se déclenche à plusieurs niveaux, en fonction de l'interprétation et de l'attitude que le spectateur adopte face au processus de l'organisation de l'espace. L'œuvre dans son ensemble donne une forme plastique à l'espace-temps.

P. G.



BRUCE NAUMAN

Né à Fort Wayne, Indiana, États-Unis, le 6 décembre 1941.
Vit et travaille en Californie, États-Unis, depuis 1967.

(135) **Smoke Rings : Two Concentric Tunnels, Skewed and Noncommunicating**, 1980

Plâtre et bois
53 x 462 cm (diamètre)
A 88 74 S 10
Achat : 21 juin 1988
Source : Barbara Gladstone Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITION

Bruce Nauman, Leo Castelli Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 26 avril-17 mai 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Cordes, Christopher. — Bruce Nauman : prints 1970-1989. — New York : Castelli Graphics, 1989. — Œuvre reproduite

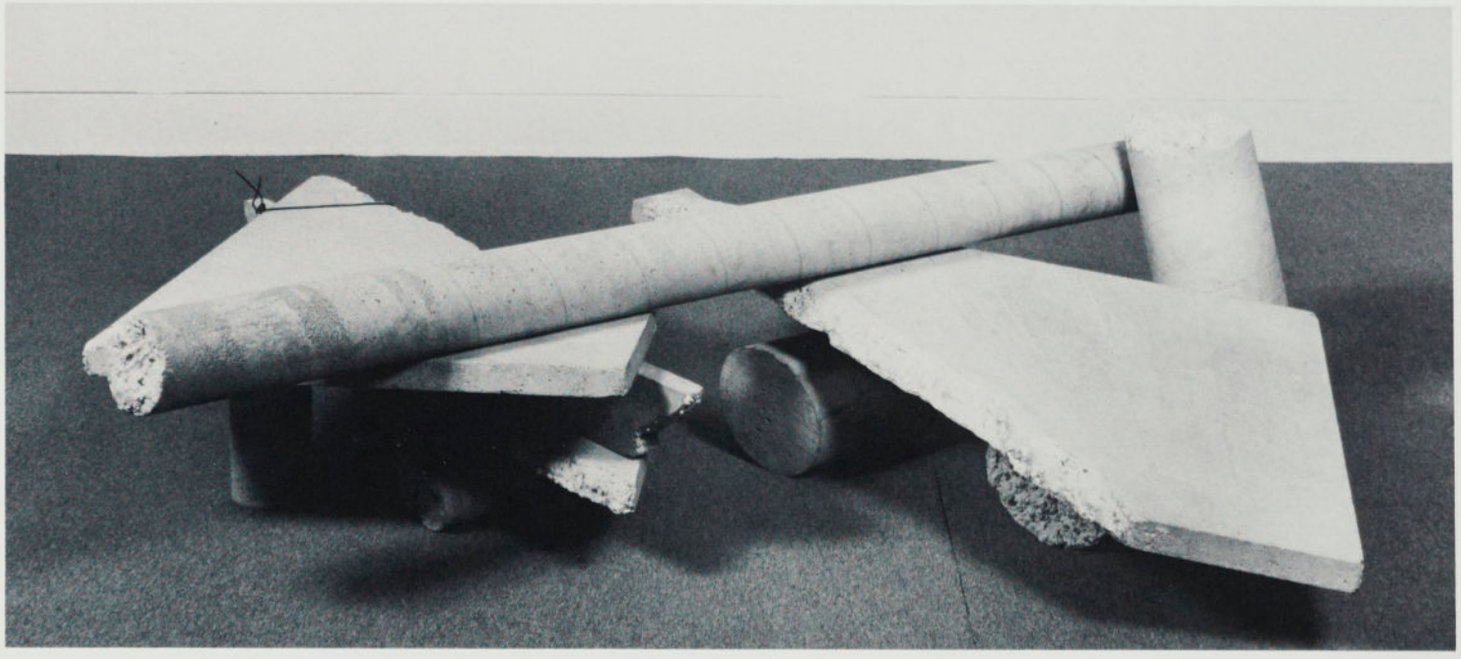
1988 Bruggen, Coosje van. — Bruce Nauman. — New York : Rizzoli, 1988. — 304 p. — Œuvre reproduite p. 66

Par la nature de ses préoccupations, Bruce Nauman, dont les travaux relèvent du jeu, du corps, de la linguistique et de la perception, figure parmi les artistes les plus innovateurs des années 60. Il opte dès 1965 pour un art tridimensionnel en réalisant ses premiers moulages en fibre de verre. Depuis, à travers maintes approches artistiques, sculptures, films, vidéos, hologrammes, environnements et performances, il explore les phénomènes de perception de l'espace. L'utilisation de la technologie et de la science lui facilite l'étude des propriétés des matériaux et la création de nouveaux espaces. L'œuvre *Smoke Rings : Two Concentric Tunnels, Skewed and Noncommunicating*, de la série intitulée *Rings*, est représentative de la démarche complexe et rigoureuse de l'artiste ainsi que de son esprit de recherche et d'analyse. Elle permet en outre l'élargissement de l'expérience visuelle tout en brisant son aspect traditionnel. Déjà, le titre entraîne chez le spectateur un processus d'associations mentales. Les formes concentriques de deux cercles coplanaires donnent l'aspect d'une construction architectonique, issue d'un système à appuis (blocs de bois), résultante d'une expansion spatiale. La visualisation de l'œuvre engendre un mouvement des formes qui semblent s'enchevêtrer l'une dans l'autre, permettant ainsi de modifier l'espace à notre guise. La tension qui apparaît entre les anneaux de plâtre concaves et convexes renvoie à des jeux d'opposition de plein et de vide, de forces opposées et complémentaires. Celles-ci participent à la négation d'une forme lorsque nous en percevons une autre, car chacune d'entre elles se dérobe et se transforme selon l'angle de vision de l'espace. La matière s'efface au fur et à mesure qu'elle laisse apparaître sa présence. Les deux versants des pièces en plâtre sont également les pôles d'attraction où la découpe de la forme est à la fois la découpe de l'espace. C'est particulièrement en termes de spatialité que l'artiste en perçoit le principe et sa codification. Il lui confère une faculté mobile indéfinie, présente sur le tracé de l'œuvre, et en fait « l'instrument et le catalyseur de la cognition du spectateur[1] ».

P. G.

NOTE

1. Siegmar Holstein, « Enigmatisation - a Method » dans *Bruce Nauman, 1972-1981*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller, 1981, p. 86.



CLAUDE MONGRAIN

Né à Shawinigan (Québec), le 15 octobre 1948.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(136) **Construction : gisant**, 1979

Béton armé blanc
218 x 238 x 64 cm
A 80 19 S 11
Achat : 31 janvier 1980
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Pluralities /1980/ Pluralités, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 5 juill.-7 sept. 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Godmer, Gilles. — « Claude Mongrain ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 212. — Œuvre reproduite p. [213]

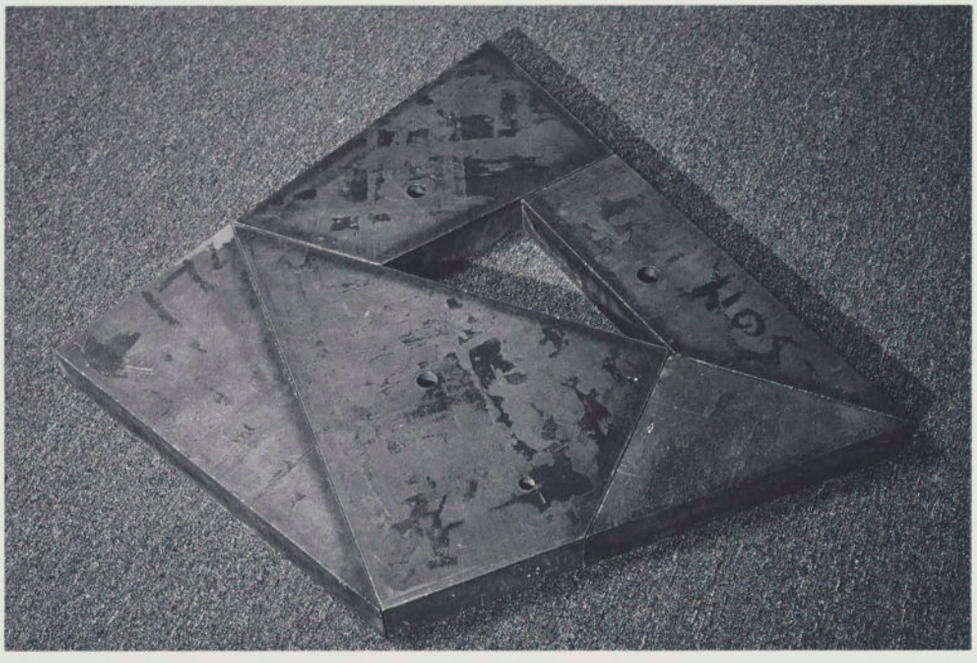
1981 Tourangeau, Jean. — « Dix ans de sculpture au Québec 1970-1980». — Ateliers. — Vol. 8, n° 5 (déc. 1980/janv. 1981). — P. 1-3. — Œuvre reproduite

1980 Holmes, William. — « Claude Mongrain ». — Pluralities/1980/ Pluralités. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980. — P. 87-90. — Œuvre reproduite p. 90

Art Gallery of Greater Victoria. — Claude Mongrain, Roland Poulin. — Ottawa : AGGV, 1980. — [14] p., [13] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planches [5, 6]

Dès ses débuts comme sculpteur, Claude Mongrain expérimente un nombre relativement restreint de matériaux (acier, bois et béton) pour leurs qualités physiques, telles la résistance et la masse, et détermine ainsi les paramètres de son monde scuptural. Il exploite les tensions entre les volumes et les masses. En 1979, l'artiste a recours au béton blanc, matériau aux propriétés abstraites et immatérielles, avec *Construction : gisant*. Cette sculpture s'apparente à une série d'œuvres pouvant être considérées comme les résultantes d'un même principe de base qui fait appel à l'étalement des masses en équilibre conditionnel. L'artiste propose une attitude plurielle en jouant sur la dualité de la rythmique et de l'immobilité, de la stabilité et de la précarité, de la totalité et de la fragmentation, comme une interférence dépourvue de toute narration. L'union des forces antagonistes est obtenue par la pression exercée par le cylindre longitudinal. Celui-ci permet le blocage du mouvement dont semblent être animées les masses plates empilées sur les cylindres de base allongés sur le sol. Par leur empilement, les matériaux imposent dans l'espace leur présence physique, ce qui confère à cette sculpture une impression d'équilibre précaire. Mongrain assemble les éléments dans une composition additive où l'organisation se veut une paraphrase de l'instabilité. Les masses s'étalent en deux parties distinctes que fusionne une ligne directionnelle. Cette tension formelle de l'œuvre s'inscrit dans les traces du temps que l'artiste explore par une perception métaphorique. Dans la maîtrise de l'espace, comme dans le maniement des mesures et des proportions, il dresse un champ de tension dramatique que ressent le spectateur face à l'œuvre. Perçue comme une œuvre dynamique, énergétique, *Construction : gisant* joue sur l'illusion de la légèreté en faisant vaciller l'espace de façon expressive.

P. G.



DAVID RABINOWITCH

Né à Toronto (Ontario), le 6 mars 1943.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(137) **Sans titre nº 1**, 1977

Acier perforé et huilé
5 éléments : 86 x 92 x 6,5 cm (l'ensemble)
D 85 4 S 5
Don : 24 juillet 1985
Source : Dr Paul Mailhot, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

La Collection permanente : sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 11 janv.-16 mars 1986.

La Collection permanente : acquisitions récentes, dons 1984-1985, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 7 juill.-8 sept. 1985.

David Rabinowitch : sculptures et dessins, Galerie Marielle Mailhot, Montréal (QC), 19 avril-12 mai 1979.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 32

1979 Bogardi, Georges. — « The organic components of sculpture ». — Montreal Star Entertainments. — (May 5, 1979). — P. D-4. — Œuvre reproduite

Dorais, Lucie. — « Reviews : Montréal : David Rabinowitch ». — Artscanada. — Vol XXXVI, nos 228/229 (Aug./Sept. 1979). — P. 43. — Œuvre reproduite

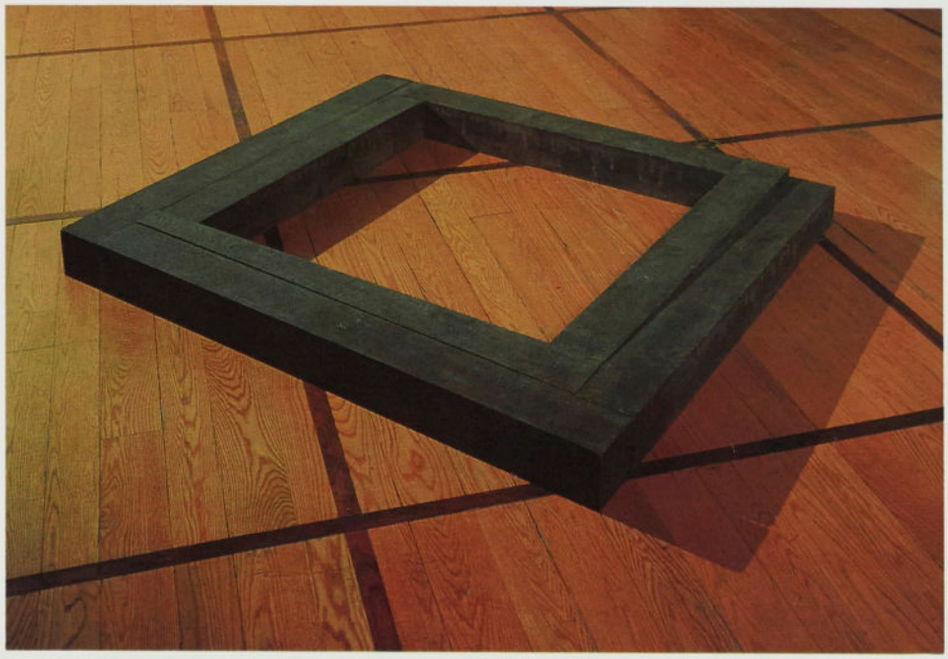
Toupin, Gilles. — « Arts plastiques : Lee Plotek : peintures de la suite "Pierrot Lunaire" ». — La Presse. — (10 mai 1979). — P. B-8

1979 Viau, René. — « Un sculpteur, un peintre... et des bannières ». — Le Devoir. — (15 mai 1979). — P. 15

1977 Monk, Philip. — « David Rabinowitch : recent sculpture ». — Parachute. — Nº 8 (Automne 1977). — P. 22-24. — Œuvre reproduite

D'entrée de jeu, l'œuvre de David Rabinowitch se singularise par une démarche centrée sur une économie d'expression et cherchant à instituer un nouvel ordre minimal. Si les sculptures qu'il exécute à partir de 1975 sont très vite perçues comme radicales, comme une échappée vers les répétitions de la sérialité et la géométrie, mais résolument abstraites, elles contribuent néanmoins à reculer les limites de la sculpture et à circonscrire un nouvel espace physique. *Sans titre nº 1* est composée de cinq éléments juxtaposés, de formes plus ou moins semblables. Rabinowitch pose une réflexion sur la perception de cette masse trapézoïde assemblée et sur la déconstruction d'un tout en ses composantes. De plus, il annihile toute idée de volume et de planéité en jouant sur les ouvertures : il perce ainsi l'acier de quatre trous circulaires verticaux et polarise l'attention sur le triangle central formé par le vide. D'une gestualité contrôlée, l'intervention sur la surface de l'acier est aussi comprise comme l'une des composantes de la sculpture. Cette zone d'attraction texturée devient pénétrable par la focalisation graduelle de la zone active. Proche du sol, l'œuvre cherche à s'en détacher en happant l'espace à mesure qu'on s'en approche et crée ainsi en elle-même la profondeur. La lecture de l'œuvre laisse deviner un sentiment de compression de l'espace auquel les notions de densité et de pesanteur, de plein et de vide sont inhérentes. La grande simplification formelle démontre une extrême rigueur dans la composition de cette pièce.

P.G.



ROLAND POULIN

Né à Saint-Thomas (Ontario), le 17 avril 1940.
Vit et travaille à Sainte-Angèle-de-Monnoir (Québec).

(138) **Quadrature**, 1978

Ciment
7 éléments : 14 x 164 x 144,6 cm (l'ensemble)
A 79 40 S 7
Achat : 20 février 1979
Source : Galerie Marielle Mailhot, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

La Collection permanente : sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 11 janv.-16 mars 1986.

Roland Poulin : sculptures et dessins 1982-1983, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 15 sept.-30 oct. 1983.

Roland Poulin, 49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., États-Unis, 8 avril-9 mai 1981.

Roland Poulin, Mercer Union, New York, N.Y., États-Unis, 6-24 mai 1980.

Sculpture au Québec 1970-1980, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 août-14 sept. 1980.

Claude Mongrain / Roland Poulin, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.), 13 févr.-13 mars 1980.

Manifestation de l'art minimal, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 juin-22 juill. 1979.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 8 mars-22 avril 1979.

Roland Poulin, Galerie Marielle Mailhot, Montréal (QC), 3-24 févr. 1979.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Campbell, James D. — « Histoire en quatre temps ». — Canadian Art. — Vol. 4, nº 3 (Fall/Sept. 1987). — P. 105-106

Musée d'art contemporain de Montréal. — Histoire en quatre temps. — [Conception et réalisation du catalogue : France Gascon]. — Montréal : MACM, 1987. — 63 p. — Œuvre reproduite p. 17

1986 St-Pierre, Gaston. — « Sculpteurs canadiens ». — Parachute. — Nº 43 (juin/juill./août=June/July/Aug., 1986). — P. 27-28. — Œuvre reproduite

1984 Rioux, Gilles. — « La collection permanente, un constat amiable ». — Vie des Arts. — Nº 117 (déc. 1984/janv./févr. 1985). — P. 18-22. — Œuvre reproduite

1983 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Roland Poulin : sculptures et dessins 1982-1983. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1983. — 56 p. — Œuvre reproduite p. 13

1981 49th Parallel, Centre for contemporary Canadian Art. — Roland Poulin. — New York : la Galerie, 1981. — 20 p. — Œuvre reproduite p. 4

1980 Art Gallery of Greater Victoria. — Claude Mongrain, Roland Poulin. — Victoria : AGGV, 1980. — [14] p. , [13] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [12]

Papineau, Jean. — « Notes préliminaires pour accompagner Quadrature de Roland Poulin ». — Parachute. — Nº 20 (Automne 1980). — P. 34-35. — Œuvre reproduite

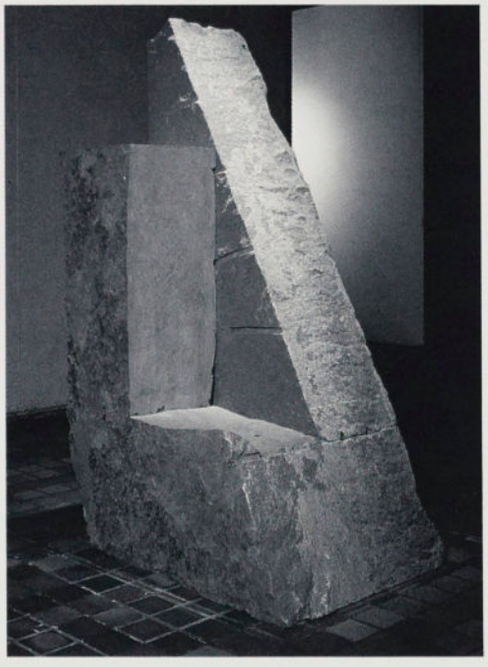
Pontbriand, Chantal. — « Roland Poulin ». — Pluralities /1980/ Pluralités. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980. — P. 91-96. — Œuvre reproduite p. 92.

Tourangeau, Jean. — « Dix ans de sculpture au Québec 1970-1980». — Atelier. — Vol. 8, nº 5 (déc. 1980/janv. 1981). — P. 1-3. — Œuvre reproduite

Scott, Andrew. — « Roland Poulin, Claude Mongrain, Art Gallery of Greater Victoria ». — Vanguard. — Vol. 9, nº 3 (Apr. 1980). — P. 19-20. — Œuvre reproduite

Les œuvres de Roland Poulin diffèrent à plusieurs points de vue des préoccupations véhiculées par l'art minimal. Conscient des limites propres à ce langage, il n'en retient que l'économie d'expression et se démarque en soulevant la question de la complexité de la perception et de ses assises culturelles. Il s'intéresse notamment à la transformation de la notion d'objet et d'espace. *Quadrature* fait partie d'une suite d'œuvres aux formes carrées et triangulaires qui précèdent toute une série de pièces aux configurations élémentaires et qui reposent également sur le principe de la découpe du matériau tout en explorant la matière et le vide. L'œuvre est composée de sept éléments disposés deux par deux et juxtaposés sur trois côtés, dont un des éléments extérieurs présente une dénivellation, la septième poutre étant placée sur le quatrième côté. L'assemblage permet une observation globale de la structure à partir de points de vue différents, ce qui exige un déplacement du spectateur autour de l'objet et une visualisation de l'œuvre en fonction du processus d'appropriation. C'est en faisant l'expérience de l'œuvre qu'on assimile les propriétés du matériau et qu'on pose le problème de la déconstruction de l'objet. Notre perception voit naître un fossé entre intérieur et extérieur, entre objet réel et données sensorielles. L'artiste met en relief la notion de surface qui s'ouvre sur la couleur du béton grisâtre comme élément pictural dans son œuvre. La lumière joue, de plus, un rôle important pour la compréhension de l'œuvre. Face à l'autonomie illusoire de l'œuvre d'art, tous les éléments pris isolément se rapportent l'un à l'autre et se voient déterminés en bloc par la configuration, et par conséquent, en dépit de la fragmentation interne visible au plan formel, l'unité et la cohésion demeurent sa force d'attraction.

P. G.



ULRICH RÜCKRIEM

Né à Düsseldorf, Allemagne, en 1938.
Vit et travaille à Francfort, République fédérale d'Allemagne.

(139) **Sans titre**, 1988

Dolomite
251,5 x 144,8 x 106,7 cm
A 91 1 S 3
Achat : 26 avril 1990
Source : Donald Young Gallery, Chicago, Ill., États-Unis

EXPOSITIONS

Blickpunkte, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 13 sept. 1989-14 janv. 1990.

Ulrich Rückriem, Hoffman Borman Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis, 14 mai-25 juin 1988.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Tazzi, Pier Luigi. — « Romancing the stone ». — Artforum. — Vol. XIX, nº 1 (Sept. 1990). — P. 142-147. — Œuvre reproduite

1989 Blanchette, Manon; Faust, Wolfgang Max. — Blickpunkte I. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 182 p. — Œuvre reproduite p. 98

« Blickpunkte : points de vue et image de l'Allemagne ». — Le Baladeur-Kéroul. — Vol. 4, nº 2 (automne 1989). — P. 11. — Œuvre reproduite

Ranger, Sophie-Noémie. — « Manon Blanchette : l'art c'est sa vie! ». — Vous. — Nº 14 (déc. 1989-janv. 1990). — P. 40-42. — Œuvre reproduite

1988 Colpitt, Frances. — « Ulrich Rückriem at Hoffman Borman ». — Art in America. — Vol. 76, nº 11 (Nov. 1988). — P. 187 et 189. — Œuvre reproduite

Knight, Christopher. — « Monumental minimalism ». — The Los Angeles Herald Examiner. — (June 3, 1988)

1988 Pagel, David. — « Ulrich Rückriem : Hoffman Borman Gallery ». — Santa Monica News. — (June 3, 1988)

S., M. — [« Ulrich Rückriem at Hoffman Borman Gallery »]. — Los Angeles Times. — (May 20, 1988)

D'abord restaurateur de cathédrale par sa formation d'artisan, Ulrich Rückriem travaille à ses débuts avec des matériaux simples : la pierre, le bois et le métal. À partir de 1980, la pierre devient le matériau par excellence du sculpteur qui utilise la plupart du temps la dolomie (pierre des Dolomites) et le granit bleu de Normandie. L'art du tailleur de pierre, qu'est celui de cet artiste, peut se définir par les traces du processus qui demeurent visibles dans la simplicité primitive des matériaux articulés horizontalement au sol ou verticalement dans l'espace. Certaines pièces évoquent le dolmen ou le menhir. Les œuvres de Rückriem, souvent monumentales et dont le poids dépasse la tonne, trouvent leur mesure dans l'échelle humaine. *Sans titre*, 1988, est un exemple de la sobriété qui caractérise le travail de cet artiste. On y retrouve la forme triangulaire qui apparaît dans certaines de ses œuvres dès le début des années 70. Elle s'apparente à la famille des neuf éléments qui constituent l'œuvre de *Münster*, 1976, et à *Dolomit*, 1982, à la différence que le plus grand côté de cette dernière est adossé au mur à la façon d'un contrefort. L'édification verticale de *Sans titre*, 1988, dévoile les diverses manières de traiter la pierre, de la fracturer, de la scier et d'en traiter la surface afin de recomposer l'unité initiale. L'œuvre instaure un dialogue entre le tout et ses parties, entre la pierre et son environnement. L'attachement aux formes traditionnelles de la sculpture, l'utilisation de la pierre ancestrale, les surfaces polies ou brutes de la pierre et de sa couleur, les rapports de grandeur et de masse sont autant de préoccupations du sculpteur. Une transformation radicale du bloc de pierre résulte de ses découpes qui paraissent émaner de déchirures internes et contribuent à accentuer une force invisible mais sensible. Le geste de Rückriem s'intéresse à l'essence de l'être qu'il décrypte à partir d'une existence brute, le matériau.

P. G.

ANISH KAPOOR

Né à Bombay, Inde, en 1954.
Vit et travaille à Londres, Royaume-Uni.

(140) **Sans titre**, 1984

Béton, pigment, polystyrène, terre
4 éléments : 122 x 91 x 61 cm
91 x 61 x 61 cm
183 x 183 x 122 cm
122 x 122 x 122 cm
A 86 16 S 4
Achat : 11 mars 1986
Source : Barbara Gladstone Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITION

Britische Skulptur : Anish Kapoor, Bill Woodrow, Galerie Paul Maenz, Cologne, République fédérale d'Allemagne, 3-30 juin 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Grant Marchand, Sandra. — British now : sculpture et autres dessins. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 98 p. — Œuvre reproduite p. 49

Au moyen de formes biomorphiques, l'œuvre d'Anish Kapoor met en jeu l'équilibre entre simplicité et complexité, entre densité et fragilité. Les quatre éléments qui composent *Sans titre*, 1984, renvoient au chiffre quatre « comme symbole du monde des phénomènes[1] ». Ces quatre objets sont dispersés au sol et au mur, union du matériel et du spirituel. La disposition établit un réseau de différentes relations entre les objets rouges, l'objet central divisé en deux moitiés, une rouge et une noire, et l'objet noir, selon la perception du spectateur. La gravité perd sa puissance, les ombres sont totalement supprimées, les formes dissipent leur contour et, par conséquent, l'accent est mis sur la surface. L'artiste utilise la couleur symboliquement, qui agit comme un champ de forces. Cette symbolique des couleurs, chez Kapoor, est un moyen de communiquer sensation et sentiment tout en complexifiant l'objet. Le rouge, sa couleur préférée, représente « le mâle et le générateur[2] », tandis que le noir destructeur est aussi, selon l'artiste, une couleur de création. La perception de la surface fait naître la recherche perpétuelle du désir. Elle sollicite la participation du spectateur en imposant une présence dramatique, qui reste toujours hors d'atteinte. Cette originalité de l'œuvre tient à la mise en espace des éléments sculptés dans du polystyrène auquel adhère le pigment à l'état pur. Kapoor façonne des formes et assume une configuration ayant des connotations avec l'architecture et l'art hindous mais qui trouvent leur résonance dans le champ de l'abstraction. Cette œuvre dérivée d'une poétique et d'un mysticisme implique notamment une interrogation sur la relation du matériau utilisé et de son processus. L'artiste donne à lire un espace mental de méditation qui ouvre sur l'immatérialité de la surface. L'exotisme des formes et la richesse des couleurs ont un effet saisissant de théâtralité. Kapoor fusionne le champ coloré à la dramatisation de la sculpture, et son œuvre, à la fois étrange et déroutante, se lit comme une séquence proche de la narration.

P. G.

NOTES

1. Michael Newman, « Le drame du désir dans la sculpture d'Anish Kapoor », *Art Press*, n° 70 (mai 1983), p. 33.
2. Marco Livingstone, *Anish Kapoor. Feeling into Form - Le sentiment de la forme, la forme du sentiment*, Liverpool, Walker Art Gallery - Le Nouveau Musée, 1983, p. 16.

MICHEL GOULET

Né à Asbestos (Québec), le 14 août 1944.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(141) **Autour/Atours**, 1983

Cuivre, bois, acier galvanisé, papier d'aluminium, objets divers
69 x 183 x 274 cm
D 89 34 S 1
Don : 11 mai 1989
Source : anonyme

EXPOSITIONS

L'art pense, exposition itinérante mise en circulation par le Service de diffusion du Musée des beaux-arts de Montréal [itinéraire : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 17 nov.-15 déc. 1985; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 10 janv.-9 févr. 1986; Glendon Gallery, Toronto (Ont.), 20 févr.-23 mars 1986; Moose Jaw Art Museum and National Exhibition Centre, Moose Jaw (Sask.), 19 avril-18 mai 1986; Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, Thunder Bay (Ont.), 25 juill.-31 août 1986; Galerie Montcalm, Maison du Citoyen, Hull (QC), 13 sept.-14 oct. 1986; Rodman Hall Arts Centre and National Exhibition Centre, St-Catharines (Ont.), 7-30 nov. 1986; Acadia University Art Gallery, Wolfville (N.-É.), 22 févr.-29 mars 1987; Centre des arts de la Confédération, Charlottetown (Î.-P.-É.), 6 mai-7 juin 1987].

L'art pense, Galerie Jolliet, Montréal (QC), 8-22 sept. 1984.

L'art pense, Hall d'honneur de l'Université de Montréal, Montréal (QC), 14-19 août 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Gagnon, Paulette. — « Nouvelle acquisition : une œuvre de Michel Goulet ». —Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, n° 2 (juill./août 1990). — P. 5. — Œuvre reproduite

1988 Campbell, James D. — « Stations : Michel Goulet ». — Stations : les cent jours d'art contemporain de Montréal, 1987. — Montréal : Centre international d'art contemporain de Montréal, 1988. — P. 85-87

1988 Gascon, France. — Canada XLIII Biennale di Venezia 1988 : Roland Brener, Michel Goulet. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 72 p. — Œuvre reproduite p. 64

St-Pierre, Gaston. — « Playback » — Michel Goulet. — Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1988. — P. 2-8. — Œuvre reproduite p. 8

1986 Gould, Trevor. — « Building Sculpture : Michel Goulet ». — Vanguard. — Vol. 15, n° 1 (Feb./Mar.=févr./mars 1986). — P. 27-30. — Œuvre reproduite

Karch, Pierre. — « Quelques réflexions sur L'art pense ». — L'Express. — (18 -23 mars 1986)

Larivière, Guy. — « L'art pense ». — Pro Tem. — (17 mars 1986). — P. 8. — Œuvre reproduite

Roy, Sylvie. — « L'art pense à la galerie Montcalm » — La Rotonde. — (7 oct. 1986)

1985 Lamarche, Lise. — « Michel Goulet ». — Parachute. — N° 40 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1985). — P. 31-32

«Œuvres d'artistes québécois en tournée : "l'art pense" au Musée régional » — Le Rimouskois. — (31 déc. 1985). — P. B-1. — Œuvre reproduite

1984 Chassay Granche, Christiane. — « L'entrée en matière ». — L'art pense [...]. — Montréal : La Société d'Esthétique du Québec, 1984. — P. 5-13. — Œuvre reproduite p. 32

Chassay Granche, Christiane. — « Michel Goulet : histoires autour de la table ». — L'art pense [...]. — Montréal : La Société d'Esthétique du Québec, 1984. —P. 30-34. — Œuvre reproduite

Daigneault, Gilles. — « Le trimestre en huit ». — Vie des Arts. — Vol. XXIX, n° 117 (déc. 1984/janv./févr. 1985). — P. 78-79. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « À la galerie Jolliet : quand l'art pense à l'art » — La Presse. — (15 sept. 1984). — P. F-6

Ross, Christine. — « L'art pense ». — Vanguard. — Vol. 13, n° 10 (Dec. 1984/Jan. 1985). — P. 41-42

Associé à un mode industriel de fabrication, l'œuvre de Michel Goulet relève d'un travail organisé sur les volumes et les plans dans l'espace. La rigueur de la construction formelle est révélatrice de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Il élabore une réflexion sur les matériaux et sur le procédé de fabrication de la sculpture. Depuis *Facsimilé*, réalisée en 1983, le mobilier devient privilégié dans son œuvre. Il inventorie d'abord les systèmes de tables, puis les lits, et enfin les chaises. Dans *Autour/Atours*, 1983, il découpe une feuille de cuivre : la caractéristique principale réside dans l'organisation des parties constituant l'œuvre. Les assemblages et accumulations d'objets, que circonscrivent quatre pieds de table de matériaux différents et posés à plat, incitent le spectateur à s'arrêter sur l'entaillage de la feuille de cuivre placée directement au sol et dont le patron est une table en cuivre. Le tracé précis de la découpe renvoie curieusement à un répertoire de formes abstraites, de construction équilibrée dont le motif délimité par le vide confère au plan de métal une certaine picturalité. L'œil tente de reconstituer la structure d'origine ingénieusement profilée. Sur la plaque figurent des accessoires hétéroclites tels que boule, bobine de fer, crémier, pièce de meccano, etc. Certains des objets se dessinent avec acuité à même la plaque de métal et établissent un rapport ludique entre les divers éléments. La table, érigée comme une sculpture, n'est plus un simple objet à regarder puisqu'elle contient son propre système de création. La sculpture s'organise donc « autour » d'un espace métaphorique, la table et ses objets. Plus qu'une critique de la société industrielle, l'œuvre de Michel Goulet propose une poétisation de l'objet quotidien. Cette table nous raconte son histoire de construction et instaure un ensemble de systèmes relationnels entre le vide et le plein, la masse et le volume, l'objet référentiel et l'objet sculptural.

P. G.

Entre l'objet et le projet

Comment situer d'emblée un chapitre qui établit ses paramètres « entre l'objet et le projet »? Qu'y a-t-il là pour nous permettre de résoudre la dichotomie? Car ni l'objet ni le projet ne prennent corps dans l'énoncé du titre sans la suggestion d'un parcours possible entre l'un et l'autre. Ce parcours au sens strict serait celui du processus de création par lequel un projet artistique devient objet d'art. Il se définit cependant autrement lorsque la notion de l'objet esthétique entendu dans sa spécificité matérielle et signifiante est mise en cause. S'ouvre alors une médiation renouvelée entre l'œuvre et son champ d'investigation. Autrement dit, pour certains artistes, l'œuvre se définirait dans et par l'objet, alors que, pour d'autres, elle s'élaborerait selon des impératifs différents qui auraient préséance sur la réalisation ou la production d'un objet en soi. Il n'est pas exclu que ces démarches parallèles puissent s'entrecroiser chez les uns comme chez les autres, les territoires de démarcation n'étant pas forcément circonscrits, mais des distinctions fondamentales dans la nature du processus demeurent, entre l'artiste qui travaille l'objet comme finalité de son expression et l'artiste qui fait œuvre de la seule nécessité de son propos.

Historiquement, ces distinctions commencent à prendre racine à partir du moment où l'idée d'un art mimétique — qui reproduit le monde visible — s'estompe au profit d'une plus grande autonomie de l'expression plastique. Amorcée chez les impressionnistes et poursuivie au début du XX^{e} siècle par les maîtres européens de la modernité et les représentants de l'avant-garde russe, cette recherche d'un renouvellement du langage artistique est issue d'une réflexion sur les propriétés spécifiques de l'œuvre d'art. Les voies de l'auto-analyse sont effectivement ouvertes, la fonction de l'objet d'art n'étant plus de restituer fidèlement la réalité, mais de véhiculer désormais une interprétation

subjective de cette réalité. Le sujet représenté passant au second plan, la manière propre de l'artiste est mise de l'avant grâce à une pluralité d'approches stylistiques tout aussi rigoureuses les unes que les autres (du néo-impressionnisme au cubisme, du rayonnisme au suprématisme, de l'expressionnisme à l'abstraction, etc.). Le processus de travail devient en quelque sorte le corollaire du processus réflexif qui particularise chacune des pratiques artistiques modernes. La façon de construire une œuvre, d'articuler son espace ou de différencier ses constituantes caractérise un mode d'interprétation du réel et décrit l'apport de l'œuvre à la détermination des possibilités exploratoires du langage artistique. Qu'on dise d'une œuvre cubiste qu'elle décompose l'objet en ses multiples facettes, en un espace bidimensionnel libéré des contraintes d'une perspective illusionniste, ou d'une œuvre suprématiste, de Malevitch par exemple, qu'elle adopte une structure formelle indépendante de toute référence extérieure à l'expression de la sensation picturale, voilà certes des façons de nommer des projets artistiques qui tiennent compte de la notion de l'œuvre, matérielle et autonome, qui porte en elle les indices d'une mutation de la pensée artistique. L'œuvre est pour ainsi dire investie de l'intention de l'artiste : ses caractéristiques formelles et ses qualités matérielles rendent compte d'une vision subjective, d'une manière personnelle de percevoir le réel.

Avec Marcel Duchamp éclate le consensus autour de la primauté de l'objet d'art dans sa capacité de signifier un réel. Duchamp remet effectivement en question la définition traditionnelle de l'œuvre d'art[1] en écartant l'ensemble de ses aspects constitutifs (formels ou iconographiques). Par ses interventions dans les galeries ou les musées au moyen d'objets trouvés, manufacturés — telle la roue de bicyclette fixée sur un tabouret, de 1913 —, Duchamp, par sa seule décision arbitraire, élève l'objet usuel au rang d'objet d'art. Il titre ces « ready-mades », les signe[2] et les expose, introduisant par là des propositions qui tiennent lieu d'un discours sur l'art et qui éliminent, de ce même discours, l'esthétique de l'objet. Car la nécessité de son geste réside, selon lui, non pas dans le choix d'un objet à exposer, mais précisément dans l'indifférence du choix, dans la « neutralité », dans un « absentéisme esthétique total[3] ». Il situe ainsi la problématique en dehors de toute considération sur l'objet artistique et interroge de façon radicale cet espace ténu entre l'art et le non-art. Un simple objet approprié est désigné œuvre d'art du seul fait de sa mise en exposition dans un contexte artistique. Substituant l'objet du quotidien à l'œuvre traditionnelle, Duchamp permet aux conditions de l'art de s'afficher et, du coup, il consacre la transformation profonde du rôle de l'artiste : il s'érige en « anti-artiste[4] », et il n'est nullement question chez lui de traiter des conventions qui régissent un quelconque objet esthétique.

Le projet de Duchamp a des répercussions irréversibles sur l'émergence ultérieure de la tendance conceptuelle qui se manifeste vers le milieu des années 60 et qui reprend à son compte une réflexion

fondamentale sur la pratique artistique. Au moment où la critique formaliste américaine, réunie autour de Clement Greenberg, centre son discours sur l'esthétisation de l'objet et de ses caractéristiques spécifiques, de nouvelles formes d'art apparaissent qui remettent en question cette surenchère formelle. L'artiste « minimaliste » qui a introduit, au cours de la décennie, des préoccupations relevant davantage de la relation de l'œuvre au spectateur, ainsi que des conditions de perception[5], ouvre en quelque sorte la voie aux recherches de l'artiste conceptuel sur le contexte institutionnel de l'art. Interrogeant, de façon plus particulière, le processus par lequel l'œuvre d'art devient signifiante, l'artiste conceptuel met en place des instruments d'analyse, telles des associations hybrides de textes et de citations, parfois aussi d'objets et d'images photographiques. Se substituant à la peinture ou à la sculpture, ces formulations conceptuelles se veulent essentiellement le lieu d'un discours analytique. L'œuvre, « résidu[6] » d'une idée ou d'une proposition sur la nature de l'art, ne s'inscrit donc que subrepticement dans le champ esthétique[7]. « L'art comme idée de l'idée[8] », selon la formule célèbre de Joseph Kosuth, comporte ainsi paradoxalement un engagement de l'artiste dans une production qui tend à redéfinir sa propre signification. Le processus d'analyse critique des structures propres à l'art est le seul contenu de l'œuvre et, de la sorte, renvoie irrévocablement au questionnement de sa fonction.

Dans le contexte idéologique des années 60, une telle démarche idéelle (à laquelle le minimalisme est étroitement lié[9]) ne peut s'effectuer en dehors d'une prise de position radicale par rapport à la tradition moderniste de l'objet esthétique conçu comme entité significative du progrès en art. Comme manifestation de l'avant-garde, l'art conceptuel participe en effet du phénomène de distanciation à l'égard d'une pratique qui relève d'un formalisme réducteur et est identifiée de plus en plus à l'art pour l'art. En concevant des œuvres qui contrecarrent les conditions inhérentes à la création artistique traditionnelle et en proposant une redéfinition du rôle de l'artiste comme producteur et critique, l'artiste conceptuel transforme la nature du geste artistique. Il reprend l'entreprise de démythification de l'objet d'art défini par sa seule morphologie — relent de la leçon duchampienne — et inscrit dans les chaînons de plus en plus éclatés de l'histoire de l'art une conception de l'œuvre indissociable de sa dimension discursive.

Depuis les deux dernières décennies, dans la foulée de cette approche conceptuelle, naissent des stratégies diversifiées qui instaurent des modes d'intervention privilégiant l'idée au détriment de l'objet et attestant, par ailleurs, du glissement des discours du domaine de l'art et de sa définition vers celui des valeurs culturelles et sociales, historiques et anthropologiques[10]. Sans être « conceptuelles » au sens du terme qui définit le mouvement artistique, de telles pratiques (dont celles réunies dans ce chapitre) sont circonscrites autour de l'exigence critique qu'elles mettent en évidence.

Elles renvoient à des notions, à des propos qui sont autant d'interprétations de la réalité où s'échelonnent les partis pris idéologiques. Cet art révèle précisément l'expression des projets que l'artiste élabore à travers les jalons de sa production. Ces projets se concentrent sur les diktats de la pensée — ce que l'artiste tente d'inscrire dans le processus — et s'acharnent à devenir concrets pour rendre possible leur appréhension. Qu'elle soit dispositif d'un questionnement des conventions de l'art ou appropriation critique de son répertoire iconographique et formel, qu'elle soit intervention *in situ* qui s'articule selon son rapport avec l'espace environnant, culturel ou naturel, qu'elle soit installation qui délimite les paramètres d'une problématique de la perception ou qu'elle soit objet investi de liens d'ambiguïté, l'œuvre de chacun des artistes prend une signification parce qu'elle aura été réalisée, d'abord, conceptuellement.

Depuis les premières manifestations de l'art conceptuel, au cours de ces années cruciales de contestation des idéologies et des institutions, le domaine de la connaissance est mis à contribution dans des modes artistiques qui se définissent prioritairement en termes de projets. L'importance du discours dans la création visuelle permet une rupture définitive dans le langage des formes. La prépondérance de l'idée sur la concrétisation de l'œuvre transforme fondamentalement l'acte de production artistique : même matérielle, même visible, l'œuvre donne à penser. Le vacuum indéfini « entre l'objet et le projet » serait dès lors une distance illusoire.

Sandra Grant Marchand

NOTES

1. Le mouvement dada qui a émergé pendant la Première Guerre mondiale attaqua la notion d'œuvre d'art comme produit d'une société capitaliste et bourgeoise. L'« acte gratuit » se définit alors comme manifestation de l'anti-art.

2. André Breton écrira à propos de la signature dont Duchamp a fait « un usage manifeste si parcimonieux » : « Une lumière intense, fascinante, se répand grâce à elle, non plus sur l'objet étroit qu'en général elle situe, mais sur toute une opération de la vie mentale. » Dans « Phare de la mariée », *Minotaure*, vol. II, n° 86 (hiver 1935), p. 46.

3. Marcel Duchamp, cité dans Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 129.

4. *Ibid.*, p. 131.

5. Éliminant toute référence anecdotique ou symbolique, l'œuvre minimaliste commande chez le spectateur un type de perception qui diffère de celui de l'objet d'art traditionnel. « Une sculpture minimale est appréhendée dans ses relations avec l'espace où elle est posée et elle ne se révèle que progressivement, lorsqu'elle est contournée et pénétrée, faisant alors appel à un mode de perception mémorisant. Cette mise en évidence de la relativité de l'œuvre d'art ouvre cette dernière à une investigation objective, démarche inverse de celle de "l'art pour l'art" qui n'est qu'un repli de l'art sur lui-même pour mieux consolider ses cadres formalistes. » Catherine Millet, « Notes sur Art-Langage », *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Éditions Daniel Templon, 1972, p. 35.

6. Le terme est de Joseph Kosuth, employé dans la phrase : « Art 'lives' through influencing other art, not by existing as the physical residue of an artist's ideas. » « Art after Philosophy » dans *Studio International*, vol. 178, n° 915 (Oct. 1969), p. 136. Le texte français, paru dans *Art Press*, n° 1, déc.-jan. 1973, est reproduit dans *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2e éd., 1989, p. 236-241. La traduction de notre citation se lit ainsi : « L'Art "n'existe" qu'au travers de son influence sur un art autre et non comme les restes concrets des idées d'un artiste », p. 239.

7. La notion de « dématérialisation » de l'art, proposée en 1968 par Lucy Lippard et John Chandler, a été confrontée au discours et à la pratique de nombre d'artistes conceptuels qui ont maintenu l'aspect physique de l'œuvre comme support nécessaire à l'enregistrement d'une idée. Il est entendu que des artistes conceptuels ont réalisé des œuvres qui ont réduit jusqu'à son extrême limite la nécessité d'une intervention visible.

8. Joseph Kosuth désigne ainsi l'ensemble de son travail depuis 1965 : « Art as Idea as Idea ».

9. Voir à ce sujet l'article de Maurice Berger, « Conceptualiser le minimalisme : notes sur ce problème en histoire de l'art », dans *Art Press*, (sept. 1989), p. 31-35. Il écrit notamment : « À la base, le minimalisme était une entreprise axée sur une idée : non seulement de nombreux "minimalistes" étaient des auteurs prolifiques, avec un discours puissant et très important en lui-même, mais leur travail soulevait aussi des problèmes de temporalité, de théâtralité et de phénoménologie qui dépassaient la précieuse esthétique du formalisme, basée sur l'objet », p. 33.

10. Aussi l'art conceptuel des années 70 a élargi ses préoccupations au delà du champ spécifique de l'art pour entreprendre des analyses d'ordre sociologique et sémiologique.

MARCEL DUCHAMP

Blainville, France, 28 juillet 1887 -
Neuilly, France, 2 octobre 1968.

(142) **Rotoreliefs**, 1935

6 disques en carton imprimés
en lithographie offset au recto et au verso
Édition de 1953
20 cm (diamètre de chacun)
A 80 52 G 6
Achat : 31 janvier 1980
Source : Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal (QC)

EXPOSITION

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Lebovici, Elisabeth. — « Bouge, meurs et ressuscite ». — Artstudio. — N° 22 (automne 1991). — P. 6-21. — Œuvre reproduite p. 13

1989 Block, Ursula; Glasmeier, Michael. — Broken music : artist recordworks. — Berlin : Daadgalerie; Der Haag : Gemeentemuseum; Grenoble : Magasin, 1989. — 278 p. — Œuvre reproduite p. [41, 128-129]. — Mention de l'œuvre p. 44

Krauss, Rosalind. — « La pulsion de voir ». — Les cahiers du musée national d'Art moderne. — N° 29 (automne 1989). — P. 35-48. — Œuvre reproduite p. 40-41

1985 Gagnon, Paulette. — « Marcel Duchamp ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 102. — Œuvre reproduite p. [103]

Lebel, Robert. — Marcel Duchamp. — Paris : Pierre Belfond, 1985. — 266 p. — Mention de l'œuvre p. 109

1984 Museen der Stadt Köln. — Duchamp. — Barcelona : Fundacion Caja de Pensiones, 1984. — 268 p. — Œuvre reproduite p. 42, 177, 178. — Mentions de l'œuvre p. 174-175

1984 Schwarz, Arturo. — « Marcel Duchamp and the multiple = Marcel Duchamp et le multiple ». — Marcel Duchamp plays and wins = joue et gagne. — Paris : Marval : Galerie Beaubourg; New York : Galerie Yves Arman; Genève : Galerie Bonnier, 1984. — P. 31-41

1977 Clair, Jean. — Duchamp et la photographie : essai d'un primat technique sur le développement d'une œuvre. — Paris : Éditions du Chêne, 1977. — 119 p. — Œuvre reproduite p. [90-91]. — Mention de l'œuvre p. [92]

Clair, Jean. — Marcel Duchamp : catalogue raisonné. — Paris : Musée national d'Art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977. — Œuvre reproduite t. 2, p. 121. — Mention de l'œuvre t. 2, p. 121

1976 Alexandrian. — Marcel Duchamp. — Paris : Flammarion, 1976. — 95 p. — Mentions de l'œuvre p. 69-70

1975 Duchamp, Marcel. — Duchamp du signe. — Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet. — Paris : Flammarion, 1975. — 314 p. [16] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [16]. — Mention de l'œuvre p. 184

1974 Schwarz, Arturo. — La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même. — Paris : Éditions Georges Fall, 1974. — 290 p. — Mention de l'œuvre p. 73

1973 d'Harnoncourt, Anne; McShine, Kynaston. — Marcel Duchamp. — Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1973. — 40 p. — Mention de l'œuvre p. 15

Sanouillet, Michel; Peterson, Elmer. — Salt seller : the writing of Marcel Duchamp (marchand de sel). — New York : Oxford University Press, 1973. — 196 p. — Œuvre reproduite p. 190

1970 Schwarz, Arturo. — The complete work of Marcel Duchamp. — New York : Harry N. Abrams Inc., 1970. — 630 p. — Œuvre reproduite p. 329-331, 449, 500. — Mentions de l'œuvre p. 49, 54-55, 442, 580a, 580b, 580c

1969 Schwarz, Arturo. — Marcel Duchamp. — Paris : Hachette; Milano : Fabbri, 1969. — 46 p., 211 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planches 167-168

1967 Musée des Beaux-Arts de Rouen. — Les Duchamp [...]. — Rouen : le Musée, 1967. — 142 p. — Mentions de l'œuvre p. 86, 110

1966 Arts Council 1966. — The almost complete works of Marcel Duchamp at the Tate Gallery [...]. — London : Arts Council of Great Britain, 1966. — 109 p. — Œuvre reproduite p. 72

1964 Hopps, Walter; Linde, Ulf; Schwarz, Arturo. — Marcel Duchamp : ready-mades, etc. (1913-1964). — Milano : Galleria Schwarz, 1964. — 95 p. — Œuvre reproduite p. [38]

1963 Pasadena Art Museum. — Marcel Duchamp : a retrospective exhibition. — Pasadena : le Musée, 1963. — 54 p. — Œuvre reproduite p. [42]. — Mentions de l'œuvre p. [43]

1959 Lebel, Robert. — Marcel Duchamp. — London : Trianon Press, 1959. — 192 p. — Œuvre reproduite p. [63-147]. — Mentions de l'œuvre p. 54, 84-85, 97

1936 Buffet-Picabia, Gabrielle. — « Cœurs volants ». — Cahiers d'art. — Vol. XI, nos 1-2 (1936). — P. 34-43

Marcel Duchamp est, parmi les artistes du XX[e] siècle, celui qui a inspiré de façon irréversible la remise en question de la pratique artistique, et ce, à travers les facettes les plus disparates de son œuvre. Dès 1918, Duchamp entreprend une série de recherches visant à créer des effets de tridimensionnalité à partir d'une surface plane. En 1926, il produit avec Man Ray et Marc Allégret le film *Anemic Cinema* (anemic étant l'anagramme de cinéma). En faisant tourner dix disques optiques sur lesquels il a dessiné des variations sur le thème de la spirale, il obtient un effet tridimensionnel qu'il compare à la vision spécifiquement cinématographique obtenue par la rotation d'autres disques marqués de jeux de mots et ne produisant aucun effet de relief. Les *Rotoreliefs* de 1935 reprennent ces expériences par une série de douze dessins[1] de spirales ou de cercles concentriques, imprimés sur six disques conçus pour tourner sur un plateau de phonographe à une vitesse de 33 tours par minute et, selon les termes de Duchamp, donner « l'impression de formes en expansion, tenant de la spirale, du cône ou du tire-bouchon[2] ». Les titres de chacun de ces dessins décrivent les illusions optiques ainsi obtenues : *Escargot*, *Œuf à la coque*, *Cerceaux*, *Spirale blanche*, *Lampe*, *Montgolfière*, *Poisson japonais*, *Lanterne chinoise*, *Verre de Bohême*, *Éclipse totale*, *Corolles* et *Cage*. Alors que les premiers disques optiques de Duchamp (1923) se composent de motifs purement abstraits, ceux-ci introduisent une figuration aux pouvoirs d'évocation féerique. Les *Rotoreliefs* s'inscrivent ainsi parmi les premières manifestations de l'esprit surréaliste de Duchamp. André Breton publie alors dans la revue *Minotaure* son étude intitulée *Phare de la mariée*, qui révèle Duchamp dans sa « situation unique », « à la pointe de tous les mouvements "modernes" qui se sont succédé depuis vingt-cinq ans[3] ». Il reproduit en page couverture un des *Rotoreliefs* dont l'édition complète est présentée par Duchamp, pour la première fois au public, au Concours Lépine de 1935, salon parisien annuel des inventeurs. Produits avec une économie de moyens, tirés d'abord à 500 exemplaires, puis à 1 000 en 1953, les *Rotoreliefs*[4] représentent pour Duchamp une tentative de faire de l'art « à une échelle modeste », accessible au plus grand nombre. Tentative vaine à l'époque, puisqu'aucun visiteur ne s'arrêta devant le stand du « technicien bénévole » qu'était Duchamp.

S.G.M.

NOTES

1. « ... chacun des six disques de cette nouvelle série présentant d'un côté un nouveau dessin et de l'autre certaines des spirales ou cercles excentriques appartenant aux versions de 1923 et 1926. » Voir Arturo Schwarz, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Paris, Éditions Georges Fall, 1974, p. 73 [traduit de l'anglais par Anne-Marie Sauzeau-Boetti].

2. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 184.

3. André Breton, « Phare de la mariée », *Minotaure*, vol. II, n° 86, (hiver) 1935, p. 45.

4. Les *Rotoreliefs* furent utilisés par Hans Richter dans son film *Dreams that Money Can Buy* (1946-1947) et par Jean Cocteau dans *Le Sang du poète*.

CHRISTO

Christo Javacheff, né à Gabrovo, Bulgarie, le 13 juin 1935.
Vit à New York, New York, États-Unis, depuis 1964 et travaille in situ.

(143) **Table et chaise empaquetées (projet pour la salle n° 3, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Hollande)**, 1966

Graphite, polythène et ficelle sur carton marouflé sur masonite
73,4 x 60,7 cm
D 85 1 MD 1
Don : 24 juillet 1985
Source : Dr Gilles C. Faubert, Saint-Jérôme (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

La Collection permanente : acquisitions récentes, dons 1984-1985, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 7 juill.-8 sept. 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 43

La pratique artistique de Christo est celle de l'emballage d'objets divers, d'œuvres architecturales, de lieux ou d'éléments de paysage, de corps et même de volumes d'air. Dès 1958, il réalise ses premiers empaquetages de bouteilles, de boîtes et de chaises ; en 1961, au moment où il côtoie les Nouveaux Réalistes, il élabore pour la première fois le projet d'envelopper un édifice public ; en 1962, il réalise *Femme empaquetée* ; en 1962-1963, il fait ses premières vitrines, des boîtes en verre empaquetées de l'intérieur par du tissu, suivies de ses premières « devantures » ; en 1966-1967, il effectue son premier empaquetage d'air, ainsi que l'empaquetage d'un arbre, au Stedelijk Van Abbemuseum à Eindhoven, aux Pays-Bas. L'œuvre de la collection, *Table et chaise empaquetées* (1966), s'inscrit ainsi dans la continuité d'une démarche qui a pris sa pleine mesure dans les années qui ont suivi. Qu'on pense ici à quelques-unes des réalisations d'envergure de Christo : à son premier emballage d'un édifice public, la Kunsthalle de Berne, en Suisse, en 1968 ; à *Wrapped Coast — Little Bay — One Million Square Feet*, empaquetage de la côte rocheuse à Sydney, en Australie, en 1969 ; à *Valley Curtain*, un rideau de nylon se déroulant sur environ 400 mètres dans le Colorado, en 1971-1972 ; à *Running Fence*, un mur de toile courant sur 40 kilomètres, en Californie, en 1976 ; à *Surrounded Islands*, onze îles entourées de 650 000 mètres carrés de tissu rose flottant dans l'océan, en 1983 ; enfin au *Pont-Neuf*, à Paris, totalement mis sous toiles, en 1985.

Alors que ces réalisations colossales sont produites en dehors du contexte spécifique d'une galerie ou d'un musée, Christo travaille toujours la contrepartie d'une telle démarche. *Table et chaise empaquetées* est une œuvre-projet pour la salle n° 3 du Stedelijk Van Abbemuseum. Elle souligne et présage les particularités formelles et les exigences conceptuelles de son œuvre ultérieure : d'une part, emprisonnement et enserrement de l'objet, d'autre part, suggestion de la forme par l'accentuation de la structure clairement délinéée ; d'une part, affirmation de la présence de l'objet (par sa prise de possession), d'autre part, négation de cette même présence, rendue inaccessible ou modifiée. Si Christo n'explicite pas son œuvre, il décrit à travers elle, dans l'insistance du geste et par les impératifs du processus, un type d'intervention visuelle qui se déploie dans ses dimensions psychologiques et sociales, voire économiques et politiques.

S.G.M.

BILL VAZAN

Né à Toronto (Ontario), le 18 mai 1933.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

144 **La Baie James**, 1971-1972

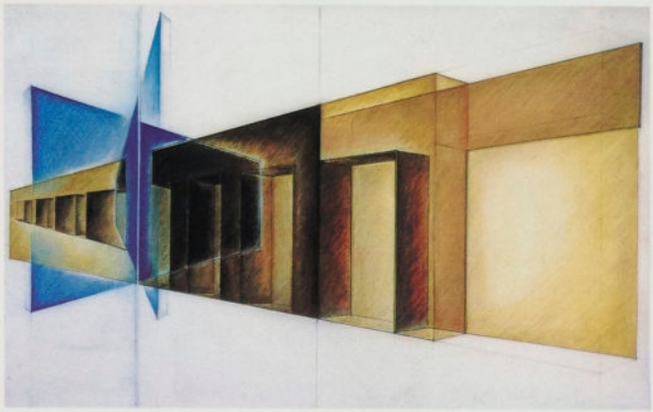
Acrylique sur toile
165 x 134,7 cm
A 72 20 P 1
Achat : 29 mai 1972
Source : l'artiste

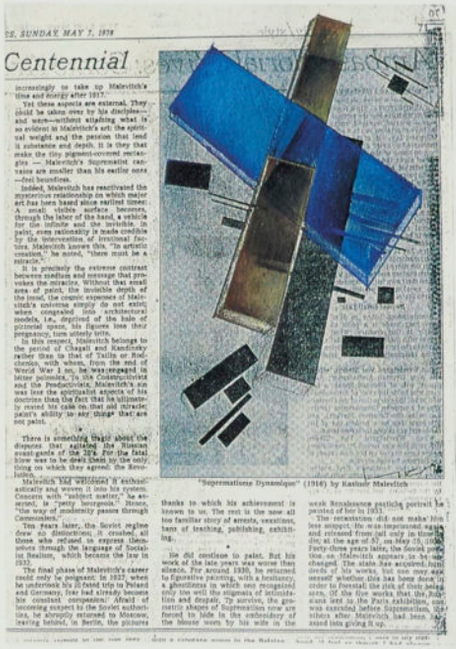
EXPOSITION

Les Vingt Ans du Musée d'art contemporain de Montréal : œuvres choisies de la collection, Hall d'entrée de la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal (QC), 22 avril-26 mai 1985.

Déjà dans les années 60, Bill Vazan instaure une pratique définie selon les termes du land art et, au début des années 70, il réalise des tableaux qui entretiennent des liens conceptuels étroits avec les manifestations de cet art « sur le terrain ». L'acrylique sur toile de 1971-1972, intitulée *La Baie James*, est constituée d'une série de petits traits colorés, appliqués légèrement sur une toile écrue et juxtaposés pour former des zones diversement concentrées. Des lignes pointillées sinueuses traversent également en oblique la surface de la toile. Ces configurations rappellent celles d'une topographie, alors que le titre désigne un lieu géographique précis. Différemment des projets où Vazan intervient directement dans le paysage, l'œuvre picturale *La Baie James* utilise des structures associées à la cartographie pour délimiter des références à la nature. Relevant d'une même démarche rigoureuse, centrée sur la relation entre l'homme et l'environnement, ces diverses manifestations introduisent des modes d'appréhension renouvelés du réel. Les traces en forme de parenthèses laissées dans le sable à l'Île-du-Prince-Édouard et à Vancouver en 1969, autant que les lignes multicolores disposées ici sur la toile du tableau, signifient la primauté de l'idée dans le champ d'investigation de Vazan. Car si l'artiste s'approprie en quelque sorte le territoire et le transforme de façon éphémère, pour lui prêter une signification autre, de même prend-il possession d'un territoire imaginaire, en s'inventant une cartographie factice d'un lieu réel (ici la baie James) pour déjouer notre perception. D'aspect formaliste, le tableau ne renvoie pourtant pas à ses propriétés plastiques et intègre, en un langage d'apparence scientifique, des références à une géographie anthropomorphique.

S.G.M.





Centennial

"Suprematisme Dynamique" (1916) by Kazimir Malevitch

MELVIN CHARNEY

Né à Montréal (Québec), le 28 août 1935.
Vit et travaille à Montréal.

(145) **Streetwork : Wall Insertion No. 1**, 1978

Crayon de couleur et crayon de cire sur papier vélin
56,9 x 85,4 cm
A 84 13 D 2 (1)

Malevich Redrawn, 1978

Crayon de couleur sur photocopie, 2/3
38,5 x 27,2 cm
A 84 13 D 2 (2)
Achat : 6 février 1984
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

La Ruse historique : l'art à Montréal, The Power Plant, Toronto (Ont.), 22 avril-22 juin 1988.

Melvin Charney : A Lethbridge Construction, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 2-27 nov. 1985.

Melvin Charney : Recent Construction and Works on Paper, 49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., États-Unis, 18 sept.-23 oct. 1982.

Melvin Charney : Projects and Constructions, Richard Gray Gallery, Chicago, Ill. États-Unis, 15 mai-29 août 1982.

Invitational IV, John Weber Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2-26 juin 1979.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Pontbriand, Chantal. — La ruse historique : l'art à Montréal = The historical ruse : art in Montreal. — Toronto : The Power Plant, 1988. — 128 p. — Œuvre reproduite sous un autre titre p. 30

1982 49e Parallèle, centre d'art contemporain canadien. — Melvin Charney : recent construction and works on paper. — New York : le Centre, 1982. — [4] p.

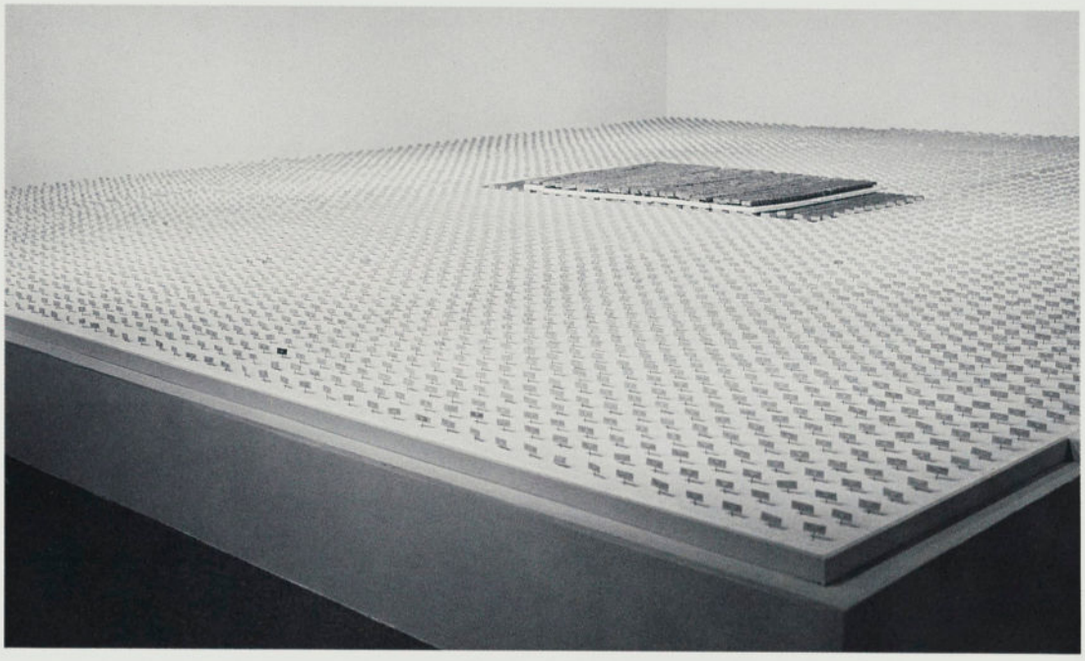
1979 Russell, John. — « Where to see new artists ». — The New York Times. — (June 8, 1979). — P. C-1, C-20

Depuis une vingtaine d'années, Melvin Charney explore, à travers ses esquisses et ses constructions-installations, les significations multiples dont sont investies les structures architecturales de l'histoire contemporaine. Architecte de formation, Charney conçoit ses projets à partir de lieux spécifiques d'où il tire des références d'ordre historique et social, voire philosophique et politique. Dans *Streetwork: Wall Insertion No. 1* (1978), il conjugue le plan d'un espace muséal (celui du Musée des beaux-arts de l'Ontario) et la trace d'une composition suprématiste, qu'il nous donne à voir par ailleurs dans le dessin au crayon de couleur de la même année, intitulé *Malevich Redrawn*. La proposition qui en résulte est celle de l'interférence d'un modèle artistique de l'ère moderne et de la configuration fonctionnelle d'une architecture récente. Le mur de bois, qui coupe littéralement (et métaphoriquement) l'espace intérieur du musée et se prolonge jusque dans son espace extérieur, transmet ainsi au lieu muséal un héritage artistique fondamental. Introduisant le plan pictural suprématiste dans le plan du musée, Charney révèle leur dichotomie : il transforme en une dialectique rigoureuse l'interaction des éléments construits, virtuels ou réels. De par son insertion dans l'édifice préexistant, le mur imaginaire — porteur de l'idéologie utopiste de la modernité — apparaît fragmenté et distinct : « La forme du mur change en fonction de sa position : il devient "arcade" dans la rue, et "cloison" à l'intérieur, renversant vide et volume, ouverture et fermeture[1].» Les rapports que Charney crée ainsi entre les composantes d'une architectonique inventée et celles d'une architecture réelle instaurent un nouvel espace qui parachève en quelque sorte la structure du musée.

S.G.M.

NOTE

1. Melvin Charney, «Streetwork», *Melvin Charney, Œuvres 1970-1979*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1979, p. 50.



ROBER RACINE

Né à Montréal (Québec), le 6 août 1956.
Vit et travaille à Montréal.

(146) **Le Terrain du dictionnaire A/Z**, 1980

Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier
16 x 853,4 x 731,5 cm
A 82 75 I 1
Achat : 3 décembre 1982
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

La Ruse historique : l'art à Montréal, The Power Plant, Toronto (Ont.), 22 avril-12 juin 1988.

La main, l'outil et l'encyclopédie : les traditions artisanales du Québec en regard avec l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ; Rober Racine : dictionnaires A/Z, Musée d'art de Saint-Laurent, Saint-Laurent (QC), 18 oct.-14 févr. 1988.

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Montréal art contemporain, ELAC, Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France, 13 déc. 1985-2 févr. 1986.

Repères : art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 26 oct.-5 déc. 1982 [itinéraire : Musée du Québec, Québec (QC), 11 mai-26 juin 1983 ; New-Brunswick Museum, Saint John (N.-B.), 24 juill.-4 sept. 1983 ; University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 28 sept.-6 nov. 1983 ; Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.), 1er déc. 1983-7 janv. 1984 ; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (N.-É.), 16 févr.-19 mars 1984].

Le Terrain du dictionnaire A/Z, Musée du Saguenay-Lac-St-Jean/Langage plus, Alma (QC), 16 févr.-6 mars 1983.

Le Terrain du dictionnaire A/Z, P.S.1, Project Studio One, Long Island City, Queens, N.Y., États-Unis, 18 oct.-13 déc. 1981.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Bérard, Serge. — « Rober Racine ou le travail de déconstruction du dictionnaire ». — Parachute. — N° 62 (avril/mai/juin=Apr./May/June 1991). — P. 18-23. — Œuvre reproduite p. 19

1990 Dumont, Jean. — « Rober Racine : pour une lecture nomade ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, n° 3 (sept./oct. 1990). — P. 7. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Un parc de la langue française : conçu au Québec, réalisé à Lyon? ». — La Presse. — (20 janv. 1990). — P. D-1, 12-13

1989 Daigneault, Gilles. — « Les marathons de Rober Racine ». — Décormag. — N° 187 (déc. 1989/janv. 1990). — P. 14-17. — Œuvre reproduite

Dubois, Christine. — « L'œuvre-collection : de la taxinomie du visible à l'utopie ». — Parachute. — N° 54 (mars/avril/mai/juin= Mar./Apr./May/June 1989). — P. 47-51. — Œuvre reproduite

Fisette, Serge. — « Rober Racine : portrait de l'artiste en allé ». — Espace. — Vol. 6, n° 1 (automne=Fall 1989). — P. 42-43. — Œuvre reproduite

Germain-Bonne, Frédérique. — « Les rêveries d'un promeneur littéraire ». — Lyon-Matin. — (6 oct. 1989). — P. 14

Gilbert, Jean-Pierre ; Lebel, Susan. — « L'art inquiété par le document? : Nicole Jolicœur, Alain Paiement, Laurent Pilon, Rober Racine ». — ETC Montréal. — N° 9 (automne 1989). — P. 42-49. — Œuvre reproduite p. 49

« Rober Racine : faire vivre et chanter les mots [...] ». — Le Progrès-Lyon. — (3 oct. 1989). — P. 16

1988 Dagenais, Angèle. — « Les 25 ans du Musée de Saint-Laurent ». — Le Devoir. — (21 oct. 1988). — Cahier 2

Duncan, Ann. — « Rober Racine's model conjures up disturbing paradox ». — The Gazette. — (Dec. 10, 1988). — P. E-4

Guilbert, Charles. — « Rober Racine : le grand Rober illustré ». — Voir. — Vol. 3, n° 3 (8/14 déc. 1988). — P. 17

1988 Pontbriand, Chantal. — La ruse historique : l'art à Montréal = The historical ruse : art in Montreal. — Toronto : The Power Plant, 1988. — 128 p. — Œuvre reproduite p. 81. — Mentions de l'œuvre p. 76, 78

1987 Belleau, Carol. — « Mot à mot ». — Altitude. — Vol. 1, no 4 (déc. 1987, janv. 1988 = Dec. 1987/Jan. 1988). — P. 88

Gilbert, Jean-Pierre. — « Le récit des œuvres : Rober Racine, Susan Scott, René Payant ». — ETC Montréal. — Vol. 1, nº 2 (hiver 1987/1988). — P. 24-27. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Au Big Mac : le choix des sages et des aspirants ». — La Presse. — (14 mars 1987). — P. F-1. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Au Musée d'art de Saint-Laurent : les confessionnaux servent de présentoir ». — La Presse. — (7 nov. 1987). — P. E-16-17

Musée d'art contemporain de Montréal. — Histoire en quatre temps. — Montréal : MACM, 1987. — 63 p. — Œuvre reproduite p. 23. — Mention de l'œuvre p. 19

Racine, Rober. — « Créer à rebours vers le récit ». — Parachute. — Nº 48 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1987). — P. 33-35. — Œuvre reproduite

Sabbath, Lawrence. — « Musée to hold Quebec art retrospective [...] ». — The Gazette. — (March 14, 1987). — P. G-8

«25e anniversaire du Musée d'art de Saint-Laurent. — The News. — (Oct. 27, 1987). — P. 3. — Œuvre reproduite

1985 Bélisle, Josée. — « Rober Racine ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 248. — Œuvre reproduite p. [249]

Centre international d'art contemporain de Montréal. — Aurora borealis. — Montréal : CIAC 1985. — 176 p. — Œuvre reproduite p. 128

[Espace lyonnais d'art contemporain]. — Montréal art contemporain. — Lyon : ELAC, 1985. — 69 p. — Œuvre reproduite p. [44-45]. — Mentions de l'œuvre p. 41, 46

1984 Toupin, Gilles. — « La sculpture québécoise est devenue passionnante ». — La Presse. — (17 sept. 1984). — Cahier spécial p. 13

1983 Lapointe, Louis-Marie. — « Debout, les mots!». — Le Progrès Dimanche. — (27 févr. 1983). — Œuvre reproduite

« Les terrains du dictionnaires ». — Le Lac-St-Jean. — (2 mars 1983). — Œuvre reproduite

Musée du Saguenay-Lac-St-Jean ; Langage Plus. — Rober Racine. — Alma : Langage Plus, 1983. — [6] p. — Œuvre reproduite. — Feuillet

Würtembergischer Kunstverein Stuttgart. — Künstler aus Kanada : Räume und Installationen [...]. — Stuttgart : le Musée, 1983. — Œuvre reproduite p. 105. — Mention de l'œuvre p. 103

« Acquisitions principales des galeries et musées canadiens = Principal acquisitions of Canadian museums and galleries 1982». — RACAR. — Vol. 10, nº 2 (1983). — P. 223-228. — Œuvre reproduite

1982 Musée des beaux-arts de Montréal. — Rober Racine : dictionnaires A [...]. — Montréal : le Musée, 1982. — 19 p. — Œuvre reproduite p. 18

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Repères : art actuel du Québec = Repères : Québec art now. — France Gascon et Réal Lussier, conservateurs de l'exposition. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 125 p. — Œuvre reproduite p. 91-92. — Mentions de l'œuvre p. 89-90, 94-95

Sabbath, Lawrence. — « Amerindian trade silver exhibit illuminating ». — The Gazette. — (Nov. 27, 1982). — P. C-7

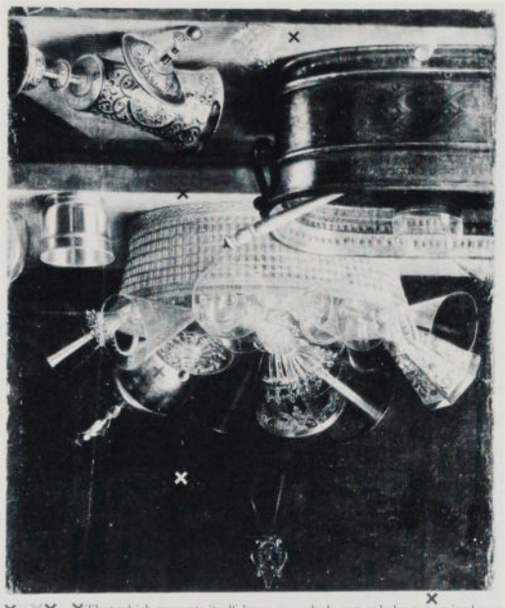
Toupin, Gilles. — «"Repères" au Musée d'art contemporain : de l'éclatement de l'art québécois ». — La Presse. — (6 nov. 1982). — P. C-23

Rober Racine est un artiste multidisciplinaire qui œuvre essentiellement en musique et en écriture. Il s'est manifesté de façon notoire dans les arts visuels, depuis les années 70, par ses performances et ses œuvres-installations. *Le Terrain du dictionnaire A/Z* (1980) est un exemple, parmi d'autres, de l'envergure et de la rigueur qui singularisent les projets qu'il a réalisés : ses exécutions publiques des *Vexations* d'Érik Satie, de 1978 à 1981, duraient parfois 19 heures et étaient assorties des 840 copies manuscrites de la partition ; ou encore sa transcription dans leur ordre chronologique des ouvrages de Gustave Flaubert, plus particulièrement *Salammbô* en 1980, était accompagnée d'une importante installation dont la configuration correspondait à l'analyse structurale du roman. *Le Terrain du dictionnaire A/Z* est également à l'origine d'un vaste projet de l'artiste : créer un *Parc de la langue française*, « un lieu extérieur et permanent où chaque individu pourra se promener au sein de tout le vocabulaire de la langue française[1] ». Racine précise au sujet de cette maquette : «*Le Terrain du dictionnaire A/Z* [...] est d'abord et avant tout un texte : essai visuel et ethnographique montrant un long travail de découpage et de transfert. [...] le mot est ici dissocié de sa propre définition. Il quitte ainsi son vécu, son histoire et sa famille[2].» Racine a découpé quelque 60 000 mots du Petit Robert, les a collés sur de petits cartons bleus qu'il a ensuite montés sur des bâtonnets noirs et plantés sur une grande surface blanche. Ce travail d'exploration du concept du dictionnaire est celui de l'écrivain qui a pris « les mots eux-mêmes » dans ses mains pour « les déposer sur une autre surface, une autre vie, un autre espace, une autre lumière[3] ». Le glissement de l'écriture vers « une autre écriture[4] », recontextualisée dans le lieu physique de la communication, opère une transformation de la nature du rapport entre le lecteur et les mots. Circulant autour du dictionnaire littéralement fragmenté en ses composantes et réorganisé en un système visuel relevant à la fois du « gigantesque[5] » et du « privé[6] », le spectateur est introduit dans un espace d'appropriation des mots, radicalement recréé par l'ordre conceptuel de Racine.

S.G.M.

NOTES

1. Rober Racine, «Le Terrain du dictionnaire A/Z, 1980» dans *Repères : art actuel du Québec/Quebec Art Now*, France Gascon et Réal Lussier, conservateurs de l'exposition, Musée d'art contemporain, Montréal, 1982. p. 89.
2. *Ibid.*
3. Rober Racine dans *Montréal art contemporain*, Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, 1985, p. 41.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 46.
6. *Ibid.*, p. 41.



× ×× ×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).

JOSEPH KOSUTH

Né à Toledo, Ohio, États-Unis, en 1945.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(147) **Cathexis No. 48**, 1982

Épreuve argentique
250,5 x 192 cm
A 82 65 PH 1
Achat : 3 décembre 1982
Source : Galerie France Morin, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

Cathexis séries 1982, Galerie France Morin, Montréal (QC), 30 oct.-27 nov. 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Daigneault, Gilles. — « Sur les cimaises ». — Le Devoir. — (20 avril 1985). — P. 34. — Œuvre reproduite

Landry, Pierre. — « Joseph Kosuth ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — p. 158. — Œuvre reproduite p. [159]

Sabbath, Lawrence. — « Musée d'art contemporain puts works on view from its permanent collection [...] ». — The Gazette. — (Feb. 2, 1985). — P. B-10. — Œuvre reproduite

1982 Daigneault, Gilles. — « Joseph Kosuth : savoir lire la peinture ». — Le Devoir. — (13 nov. 1982). — P. 26

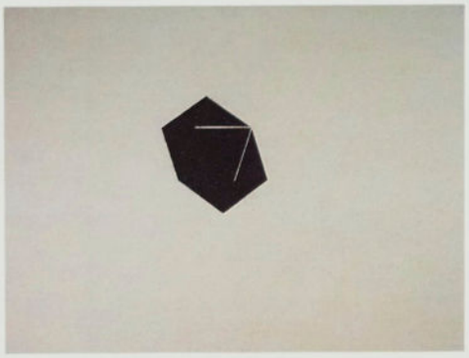
Toupin, Gilles. — « Joseph Kosuth : le grand philosophe de l'art ». — La Presse. — (20 nov. 1982). — P. C-23

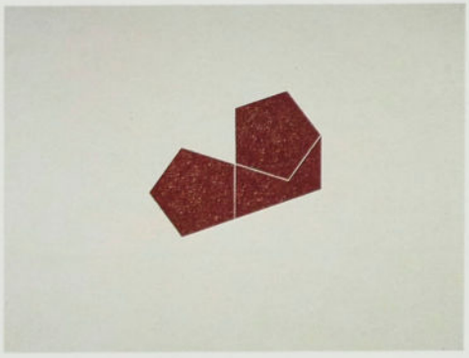
L'Américain Joseph Kosuth est, parmi les artistes conceptuels, celui qui a interrogé de façon radicale la nature même de l'art. En 1980, il commence une série intitulée *Cathexis* qui désigne, en grec ancien, l'action de retenir ou de contenir. *Cathexis No. 48* (1982) se compose d'une photographie noir et blanc de grand format, imprimée en offset, d'un texte qui énonce une proposition théorique et de petits x de couleurs différentes qui sont positionnés à des endroits précis sur l'ensemble de la représentation. L'image photographique est un détail de nature morte, non identifiée et présentée à l'envers. Kosuth construit de la sorte un assemblage visuel qui, par la confrontation arbitraire de ses éléments, propose une réflexion sur le mode de fonctionnement des représentations picturales et photographiques et sur leur rapport avec l'expérience linguistique. En inscrivant ses références dans le contexte spécifique de l'histoire de l'art (le tableau et le discours sur l'art), Kosuth renvoie le spectateur à l'analyse des conditions qui régissent leur signification : l'image inversée nie l'espace fictif de la représentation ; le commentaire au bas de l'image ne commente pas l'image ; la photographie n'illustre pas le texte. De plus, la localisation des x au sein ou à l'extérieur de l'image crée des parcours sémantiques entre l'image et le texte qui annulent l'autorité de l'un et de l'autre. Les conventions de l'art sont ici subverties, et le spectateur est contraint d'en comprendre le processus. Kosuth écrit en 1981 : « En tant qu'artistes, notre tâche est claire sinon simple : le vrai travail "créatif" dépend de la transformation du sens de ce que nous voyons, ce qui est impossible sans une compréhension des structures qui produisent le sens[1]. »

S.G.M.

NOTE

1. Joseph Kosuth, « Joseph Kosuth, note sur "Cathexis" », *Art Press*, n° 54, 1982, p. 19 (texte du catalogue de l'exposition *Bedeutung von Bedeutung*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1981, traduction Suzanne Selvi).





MEL BOCHNER

Né à Pittsburgh, Pennsylvanie, États-Unis, en 1940.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(148) **Five Intransitives**, 1975

Pastel à l'huile sur papier
5 éléments : 96,5 x 127 cm (chacun)
A 83 87 PA 5
Achat : 21 septembre 1983
Source : Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Mel Bochner : Number and Shape, The Baltimore Museum of Art, Baltimore, (Mar.), États-Unis, 5 oct.-28 nov. 1976.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Point, ligne, plan, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 janv.-16 mars 1986.

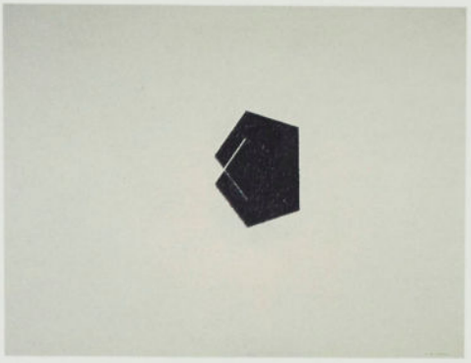
BIBLIOGRAPHIE

1986 van der Marck, Jean . — « Mel Bochner : point to point ». — Artforum. — Vol. XXIV, nº 8 (Apr. 1986). — P. 101-105. — Repris sous le titre « Mel Bochner : du langage au visuel » dans *Art Press*, nº 105 (juill. 1986), p. 10-13

1985 Gagnon, Paulette. — « Mel Bochner ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 52. — Œuvre reproduite p. 52-[53]

1976 Richardson, Brenda. — « Mel Bochner : Number and Shape. — Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1976. — 68 p. — Mention de l'œuvre p. 53

À l'instar des artistes conceptuels des années 60, Mel Bochner explore les bases d'une esthétique axée non pas sur l'objet d'art, mais bien sur l'idée de l'art. Son approche analytique durant cette période porte principalement sur les questions d'ordre perceptuel et cognitif, soit les rapports entre la perception et la pensée ; ainsi, la signification d'une œuvre naîtrait, au-delà de l'objet même, de la perception des relations entre ses constituantes. Jusqu'aux années 70, Bochner approfondit ces constats théoriques à travers ses expérimentations avec les chiffres, les mots, les fragments photographiques ou encore dans ses installations incluant divers dispositifs de mesure ou des configurations rigoureuses d'objets disposés au sol, tels que des cailloux ou des pièces de monnaie. Les pastels à l'huile sur papier intitulés *Five Intransitives*, datés de 1975, dénotent une approche plus intuitive et confirment l'intérêt marqué de Bochner, durant cette période, pour les problématiques visuelles qu'il avait temporairement délaissées dans ses œuvres antérieures. « J'ai toujours considéré mon travail comme étant visuel[1] », dira-t-il, malgré les « déviations » et les « exagérations » par rapport aux modes traditionnels de présentation. Cette série de dessins est basée sur les configurations du même titre, peintes directement au mur en janvier 1975, au Contemporary Arts Center, à Cincinnati. En mars 1975, ces mêmes configurations sont reprises en une version différente, en noir cette fois-ci, à la galerie Sonnabend, à New York. Ces dessins conjuguent l'étude des formes géométriques et leurs variations, construites à partir d'une structure interne, et la préoccupation de Bochner pour le « problème de la couleur ». Un séjour en Italie en 1973 est ici déterminant : « Sienne m'a beaucoup impressionné. Aucun angle droit dans toute la ville. [...] L'espace semblait faire des rotations sur chaque axe[2]. »



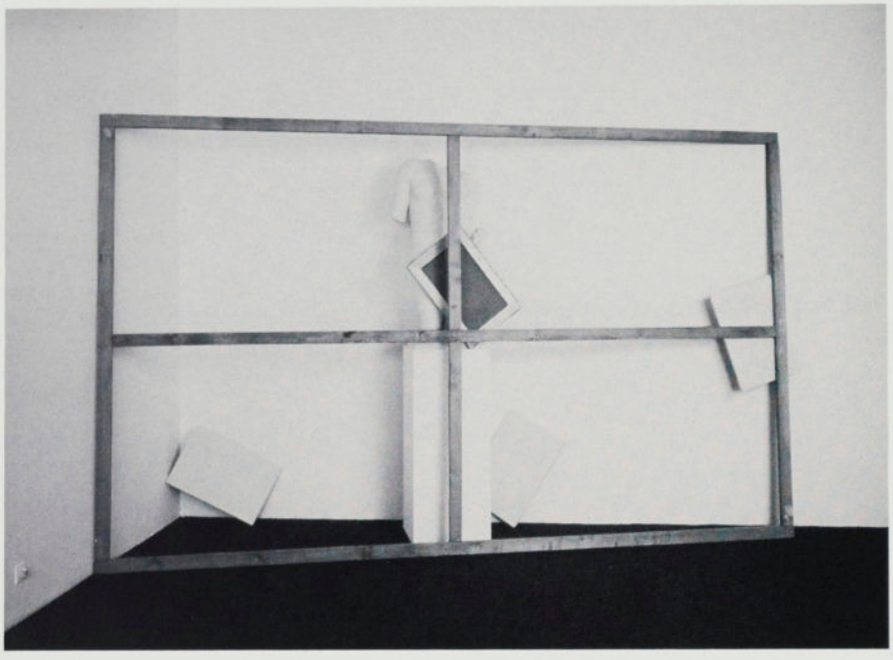
Également, la peinture italienne de la première Renaissance fait une impression profonde sur Bochner qui abandonne ainsi les couleurs primaires dans son œuvre. Autant que les formes, il travaille alors la couleur spécifiquement générée. L'emploi des couleurs assombries dans les pastels *Five Intransitives* — un violet, un bleu foncé, un rouge éteint, un vert foncé, un beige — s'allie au jeu complexe des combinaisons de deux pentagones dans des formes polygonales virtuellement segmentées de lignes laissées en blanc.

S.G.M.

NOTES

1. Mel Bochner, cité dans Brenda Richardson, *Mel Bochner : Number and Shape*, Baltimore, the Baltimore Museum of Art, 1976, p. 37. Notre traduction. La version originale se lit ainsi : «I have always considered my work to be visual art, no matter how far I deviated from or stretched traditional modes of presentation.»

2. *Ibid.*, p. 48. Notre traduction. La version originale se lit ainsi : «Siena deeply impressed me. Not a right angle in the entire city. (...) The space seemed to rotate on every axes.»



GIULIO PAOLINI

Né à Gênes, Italie, le 5 novembre 1940.
Vit et travaille à Turin, Italie.

(149) **L'Origine della pittura**, 1982-1983

Châssis en bois, toiles montées sur châssis,
moulage en plâtre sur base en bois peint,
peinture phosphorescente
240 x 390 x 100 cm
A 83 97 S 7
Achat : 26 septembre 1983
Source : Galleria Christian Stein, Turin, Italie

EXPOSITIONS

Giulio Paolini, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 7 juill.-8 sept. 1985. (Une exposition organisée par le Nouveau Musée, Villeurbanne, France.)

Les Vingt Ans du musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Giulio Paolini, Galleria Christian Stein, Turin, Italie, 19 janv.-1er mars 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Blouin, René. — « L'image comme transcription d'elle-même = The image as a transcription of itself : Giulio Paolini ». — Vanguard. — Vol. 15, nº 1 (Feb./Mar.=févr./mars 1986). — P. 34-37

1985 Bérard, Serge. — « Giulio Paolini ». — Parachute. — Nº 41 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1985/1986). — P. 24-25

Daigneault, Gilles. — « Paolini au Musée d'art contemporain : du bon usage des formes néo-classiques ». — Le Devoir. — (13 juill. 1985). — P. 21

Landry, Pierre. — « Giulio Paolini ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 226. — Œuvre reproduite p. [227]

1985 Lepage, Jocelyne. — « Giulio Paolini au MAC : comme un serpent qui se mord la queue ». — La Presse. — (13 juill. 1985). — P. C-18

Maubant-Curt, Florence. — « Giulio Paolini ». — Vie des Arts. — Vol. XXX, nº 120 (sept./automne 1985). — P. 34-35

Sabbath, Lawrence. — « No letdown in sight for Montreal scene: Vatican exhibition, Czechoslovak state treasures to highlight 1986 season ». — The Gazette. — (Aug. 3, 1985). — P. J-10

1984 Le Nouveau Musée. — Giulio Paolini. — Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1984. — 2 vol., 2 fasc. — [93] p.; [159] p.; 11 p.; 9 p. — Œuvre reproduite vol. 2 p. 62

Rogozinski, Luciana. — « La position crépusculaire ». — Parachute. — Nº 34 (mars/avril/mai=Mar./Apr./May 1984). — P. 4-18. — Œuvre reproduite p. 4

1983 Calvesi, Maurizio. — « La testa nella nuvola ». — L'Espresso. — (13 marzo 1983). — P. 131

Poli, Francesco. — « A Torino l'arte contemporanea è cenerentola : la kunsthalle che vorrei ». — Nuovasocietà. — (29 gennaio 1983). — P. 61. — Œuvre reproduite

Risso, Giuseppe. — « Si inaugura stasera una sua personale a Torino : Paolini, l'arte della 'memoria' ». — Gazzetta del Popolo. — (19 gennaio 1983). — P. 9

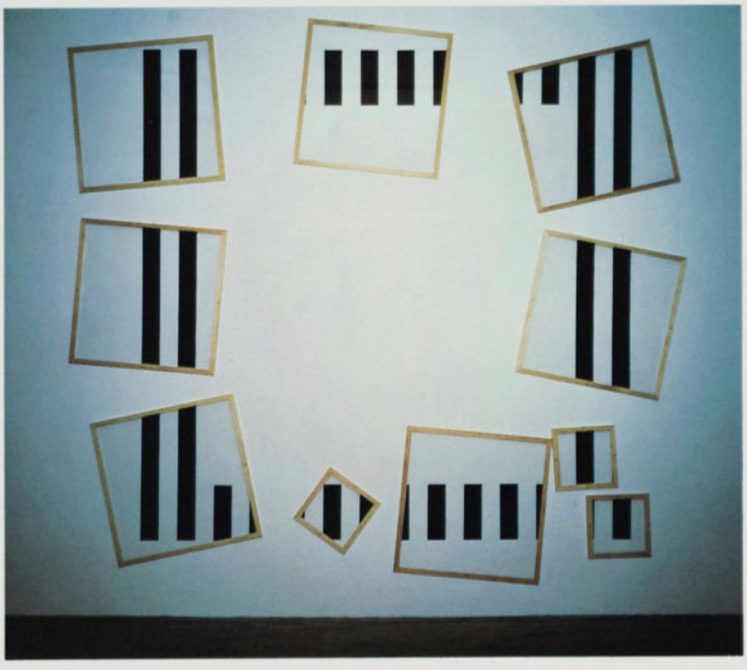
Rogozinsky, Luciana. — « Giulio Paolini, Christian Stein Gallery ». — Artforum. — Vol XXI, nº 10 (Summer 1983). — P. 87-88. — Œuvre reproduite p. 87

Depuis ses manifestations au sein de *l'arte povera* dans les années 60, Giulio Paolini poursuit une interrogation fondamentale sur les données matérielles, sociales et historiques de la création. Une réflexion sur l'essence et les conventions de la peinture s'inscrit dans une œuvre telle que *L'Origine della pittura* (1982-1983), qui met en scène les composantes d'une grammaire picturale, en même temps que des références explicites à l'histoire de l'art. Un grand châssis appuyé sur des murs en coin délimite une enceinte à l'intérieur de laquelle quatre tableaux de chevalet jouxtent un moulage de sculpture antique, soutenu par un socle. « La réverbération colorée sur le mur du fond — le châssis, le socle et la silhouette de plâtre sont peints sur les parties hors de notre point de vue — produit un halo changeant indéfinissable[1].» Ainsi Paolini conçoit-il au cœur de l'œuvre l'« indéfinissable » de la lumière réfléchie, signalant par là un indice de la problématique du regard du spectateur sur la représentation. D'abord, la matérialité des surfaces rouge violacé est niée, car elle est hors du champ de la vision frontale qu'impose le positionnement du châssis. Le contenu anecdotique ou narratif est éliminé, dans la mise en place de supports vidés de toute représentation (châssis vide, tableaux dans le tableau, toiles blanches et envers de tableau). L'appropriation d'une iconographie gréco-latine introduit une donnée de l'histoire de la sculpture au même titre que celles de l'histoire de la peinture : située littéralement dans l'espace de la peinture (le lieu de sa représentation), la sculpture est ici œuvre incontournable, faite pour être vue comme un tableau. Elle devient partie intégrante de la peinture, en somme peinture, puisque *L'Origine della pittura* ne renvoie finalement qu'à ses propres modalités : une œuvre qui ne représente pas autre chose que ses constituantes, matérielles et historiquement connotées, une « présence muette[2]», écrivait Paolini. « Faire un tableau, cela ne veut pas dire le justifier, le faire comprendre, le dénoter et connoter comme une synthèse significative. Cela signifie plutôt déchiffrer un quelque chose d'imprescriptible, lui donner un visage, le dévoiler[3].»

S.G.M.

NOTES

1. Giulio Paolini, dans *Giulio Paolini*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1984, vol. II, p. 62, fasc., p. 5.
2. *Ibid.*, p. 11, fasc., p. 3.
3. *Ibid.*, p. 138, fasc., p. 8.



DANIEL BUREN

Né à Boulogne-Billancourt, France, le 25 mars 1938.
Vit à Paris, France et travaille in situ.

PHOTO-SOUVENIR

(150) **Sous-verres, sun-verres**, Montréal 1990

Tirée de l'installation Travaux situés, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 1990
Plexiglas, érable, peinture acrylique et vinyle adhésif
20 éléments : 14 cadres de 70 x 70 cm chacun et 6 cadres de 30 x 30 cm chacun
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 91 7 I 20
Achat : 27 mars 1991
Source : Galerie René Blouin, Montréal (QC)

EXPOSITION

Daniel Buren : « Travaux situés », Galerie René Blouin, Montréal (QC), 27 oct.-24 nov. 1990.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Paré, André-L. — « Daniel Buren : l'art(iste) para/site ». — Espace. — N° 17 (automne = Fall 1991). — P. 47-51. — Œuvre reproduite partiellement

1990 Cron, Marie-Michèle. — « Daniel Buren : le zèbre ». — Voir. — Vol. 4, n° 49 (1er/7 nov. 1990). — P. 23

Dumont, Jean. — « Buren : l'articulation de l'art et de ses contextes ». — Le Devoir. — (3 nov. 1990). — P. C-14

Depuis une trentaine d'années, Daniel Buren mène sa critique du « système de l'art » par le biais d'un motif unique constitué de bandes verticales de 8,7 cm de largeur, disposées selon une alternance de blanc et de couleur, et mises en place dans des lieux choisis. Le recours à un motif est, chez lui, indissociable de ces mêmes lieux offrant un cadre physique et social à partir duquel l'art se fait, se perçoit et se commente. Galeries, musées ou espaces publics sont ainsi investis de « l'outil visuel » — c'est ainsi que Buren désigne ses bandes — le plus neutre possible, dépourvu de sens autre que celui de sa seule présence visuelle afin que le regard ne s'y fixe pas, mais s'en détache, au contraire, au profit des conditions mêmes de son exposition. Il s'agit de créer une circulation visuelle entre le motif et le lieu (et vice versa) qui annihile l'existence propre de l'un et de l'autre et suscite la prise de conscience des conventions et des habitudes qui déterminent la pratique de l'art.

Sous-verres, sun-verres est une œuvre qui a fait partie de l'installation *Travaux situés*, présentée en 1990 à la Galerie René Blouin. À l'instar des autres pièces de cet ensemble — huit œuvres sur parois de couleurs acidulées et une intervention sur les fenêtres — cette œuvre de la collection porte principalement sur les notions de motif, de cadre et de support et plus précisément sur l'arbitraire entourant chacune de ces notions à l'intérieur du système de l'art. Ici, un mur est peint en noir, l'autre en blanc; y sont disposés des assemblages de cadres de bois (sept grands et trois petits à chaque mur), à l'intérieur desquels les bandes, blanches ou noires, apposées sur plexiglas, composent un grand carré virtuel. À partir d'un nombre limité d'éléments, Buren crée une remarquable dynamique, sorte de mise en abyme à travers laquelle les composantes de l'œuvre voient leur rôle et leur statut se transformer sans cesse. Le travail de Buren s'adresse d'abord et avant tout au regard, et *Sous-verres, sun-verres* fait voir des interactions nouvelles entre le motif peint et son contexte d'exposition.

S.G.M.

SHERRIE LEVINE

Née à Hazleton, Pennsylvanie, États-Unis, en 1947.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(151) **After Fernand Léger**, 1983

Aquarelle sur papier
35,3 x 27,8 cm
A 84 66 A 1
Achat : 29 mai 1984
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Sherrie Levine, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 3-31 mai 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Marzorati, Gerald. — « Art in the (re) making ». — Artnews. — Vol. 85, nº 5 (May 1986). — P. 90-99

1984 Fisher, Jean. — « Sherrie Levine : Baskerville + Watson ». — Artforum. — Vol. XXII, nº 8 (Apr. 1984). — P. 84

Zelevansky, Lynn. — « Sherrie Levine : Baskerville + Watson ». — Artnews. — Vol. 83, nº 2 (Feb. 1984). — P. 166-168

1983 Cameron, Dan. — « Absence and allure : Sherrie Levine's recent work ». — Arts Magazine. — Vol. 58, nº 4 (Dec. 1983). — P. 84- 87

Smith, Roberta. — « It's not fake anything - it's real Levine ». — Village Voice. — (Dec. 13, 1983). — P. 107

(152) **After Francis Picabia**, 1983

Aquarelle sur papier
35,5 x 28 cm
A 84 67 A 1
Achat : 29 mai 1984
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

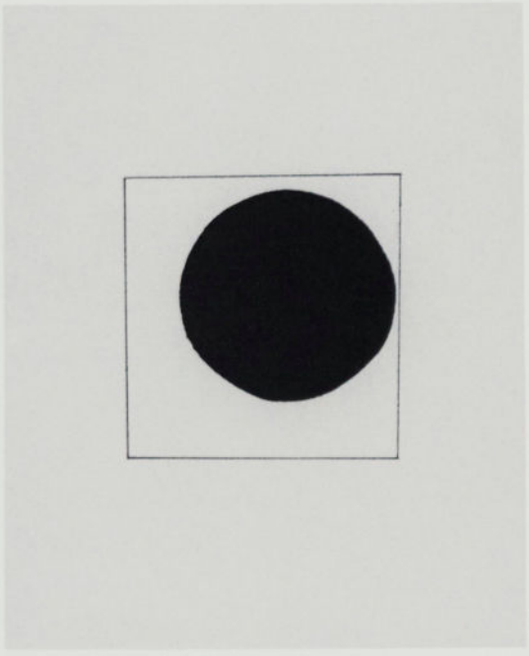
EXPOSITION

Sherrie Levine, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 3-31 mai 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Cameron, Dan. — « Sherrie Levine ». — Wolkenkratzer Art Journal. — Nº 3 (1987). — P. 68-72. — Œuvre reproduite

1986 Marzorati, Gerald. — « Art in the (re) making ». — Artnews. — Vol. 85, nº 5 (May 1986). — P. 90-99



SHERRIE LEVINE

Née à Hazleton, Pennsylvanie, États-Unis, en 1947.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

153 **After Kasimir Malevich**, 1984

Aquarelle sur papier
35,5 x 27,8 cm
A 84 68 A 1
Achat : 29 mai 1984
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Sherrie Levine, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 3-31 mai 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Marzorati, Gerald. — « Art in the (re) making ». — Artnews. — Vol. 85, nº 5 (May 1986). — P. 90-99

1985 Siegel, Jeanne. — « After Sherrie Levine ». — Arts Magazine. — Vol. 59, nº 10 (June/Summer 1985). — P. 141-144

154 **After Man Ray**, 1984

Aquarelle sur papier
35,3 x 27,7 cm
A 84 69 A 1
Achat : 29 mai 1984
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Sherrie Levine, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 3-31 mai 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Marzorati, Gerald. — « Art in the (re) making ». — Artnews. — Vol. 85, nº 5 (May 1986). — P. 90-99

À partir de 1980, Sherrie Levine reproduit de diverses manières des reproductions d'œuvres d'art : elle reproduit photographiquement des photographies d'un Edward Weston ou d'un Walker Evans; elle photographie en couleurs des illustrations de peintures ou de dessins d'artistes tels que Monet, Kirchner ou Schiele; elle transpose au charbon des illustrations de dessins de Willem de Kooning; elle reprend à l'aquarelle des reproductions de peintures ou de gouaches d'artistes tels que Mondrian ou Lissitsky, Léger ou Picabia, Malevitch ou Man Ray. De pure appropriation sous forme de photographies, les œuvres deviennent appropriation au moyen de l'intervention de la main de l'artiste. Les quatre aquarelles sur papier, *After Fernand Léger* et *After Francis Picabia* (1983), et *After Kasimir Malevich* et *After Man Ray* (1984), relèvent d'un processus délibéré de reconstitution d'œuvres choisies de ces artistes. Ces dernières sont toutefois réduites au format et au coloris caractéristiques des illustrations dans les publications d'art et sont reproduites dans un médium autre que celui d'origine.

Paradoxalement, ces nouvelles œuvres réintroduisent les notions d'originalité et d'investissement subjectif de l'artiste, notions que Levine avait éliminées dans ses reproductions mécaniques. Le geste de dessiner, par lequel elle reproduit la reproduction d'une œuvre d'art, ramène l'expérience esthétique dans le champ de l'œuvre originale qu'elle a ainsi exécutée. Ce nouvel original est cependant inévitablement confronté à l'original dont il est réminiscence : en évacuant ainsi de son art tout contenu autre que celui de l'image appropriée, Levine interroge la valeur d'autorité de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique. En créant des originaux à partir de reproductions d'originaux, Levine sape clairement les valeurs culturelles sous-jacentes à l'institutionnalisation de l'objet d'art, historiquement déterminées par la production mâle. Son intérêt pour les critiques féministes des œuvres de Freud et de Lacan n'est pas étranger à la valorisation du geste créateur féminin qu'elle réintroduit dans les aquarelles de cette période.

S.G.M.

ROBERT ADRIAN X

Né à Toronto (Ontario), le 22 février 1935.
Vit et travaille à Vienne, Autriche, depuis 1972.

(155) **Great Moments in Modern Art II: Joseph Beuys Crashes His Stuka, Russia, 1943**, 1983-1984

Carton ondulé, acrylique, papier de riz, papier vinyle, lumière
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 87 99 S 2
Achat : 18 décembre 1987
Source : Galerie René Blouin, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Stations, Les Cents Jours d'art contemporain de Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er août-1er nov. 1987.

[Exposition de groupe], Galerie Gras, Vienne, Autriche, 1986.

Robert Adrian X Fünf Jahre 1979-1984, Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum, Graz, Autriche, 21 févr.-10 mars 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Campbell, James D. — « Robert Adrian X : Dematerializing Media(tions) ». — C. — N° 20 (Winter 1989). — P. 66-69

1987 Campbell, James, D. — « Robert Adrian X ». — Stations : les cent jours d'art contemporain de Montréal, 1987. — Montréal : Centre international d'art contemporain de Montréal, 1987. — P. 75-76. — Œuvre reproduite p. 77

James, Geoffrey. — « Symbols of the sacred ». — Maclean's. — Vol. 100 (Aug. 31, 1987). — P. 49

Larochelle, Marc. — « Chronique/photo : les cent jours d'art contemporain de Montréal ». — ETC Montréal. — N° 1 (automne 1987). — Œuvre reproduite p. 59

1987 Perdue, Jane. — « Claude Gosselin ». — Artviews. — Vol. 13, n° 4 (Fall 1987). — P. 10. — Œuvre reproduite p. 3

1985 Centre international d'art contemporain de Montréal. — Aurora borealis. — Montréal : CIAC, 1985. — 176 p. — Œuvre reproduite p. 62

49Th Parallel Centre For Contemporary Canadian Art = 49e Parallèle, centre d'art contemporain canadien. — Robert Adrian X. — New York : le Centre, 1985. — [4] p. — Œuvre reproduite p. [3]

1984 Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum. — Robert Adrian X : fünf Jahre 1979-84. — Graz : Neue Galerie Am Landesmuseum, 1984. — [35] p. — Texte de Wilfried Skeiner. — Œuvre reproduite p. couverture. — Mention de l'œuvre p. 6

Robert Adrian X s'approprie un moment considéré comme important dans l'histoire de l'art moderne et largement diffusé dans la carrière de Joseph Beuys. Le modèle réduit d'un Stuka et sa silhouette se profilant en vol sur le mur de l'installation illustrent l'accident dont Beuys fut victime en Crimée durant la Seconde Guerre mondiale. Son avion fut touché par des balles de la DCA russe au milieu d'une tempête de neige. Il fut alors secouru par des habitants qui utilisaient la graisse et le feutre pour se protéger du froid, matériaux fétiches que Beuys utilisera par la suite dans ses œuvres. En recréant cet événement à caractère mythique, Adrian X explore l'histoire liée à la vie de l'artiste et pose un regard critique sur la façon dont s'écrit et se diffuse l'histoire de l'art. C'est la seconde œuvre de la série *Great Moments in Modern Art* : la première reproduisait le fameux saut dans le vide d'Yves Klein. Une première version de la pièce *Joseph Beuys Crashes His Stuka, Russia, 1943*, de plus petites dimensions, a été exposée en 1983 à la Western Front Society, à Vancouver.

L'œuvre se lit comme une dichotomie : un objet fabriqué et un objet fabriqué dérivé de l'histoire de l'art revêtent une nature particulière et nous font découvrir une anecdote médiatisée. Ironisant sur le statut de l'artiste, la démarche à caractère poétique de l'œuvre d'Adrian X constitue une réflexion critique qui gravite autour de l'espace culturel occidental, et de façon plus précise, autour des fonctions de l'artiste dans le milieu des arts visuels. Cette relation avec l'objet permet de recréer symboliquement un événement sous la forme d'un commentaire sur la manière dont l'art est transformé par les médias. La forme symbolique de l'œuvre et l'objet symbolisé nous donnent à rêver d'une réalité qui transcende la relation privilégiée avec l'objet d'art.

P. G.

GREG CURNOE

Né à London (Ontario), le 9 novembre 1936.
Vit et travaille à London.

156 **Sanouillet No. 2**, 1980

Aquarelle et graphite sur papier
153 x 77 cm
A 81 34 A 1
Achat : 11 mai 1980
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Greg Curnoe, Paterson Ewen, Gathie Falk, Ron Moppett, Norman Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Regina (Sask.), 8 janv.-21 févr. 1982. [itinéraire : Nickle Arts Museum, University of Calgary, Calgary (Alb.), 12 mars-18 avril 1982].

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

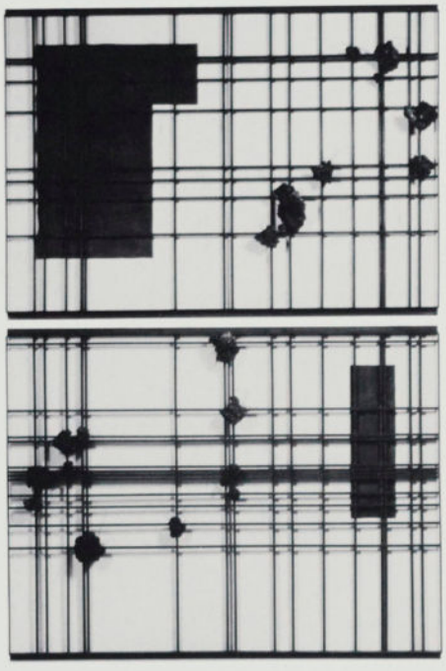
BIBLIOGRAPHIE

1985 Landry, Pierre. — « Greg Curnoe ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 88. — Œuvre reproduite p. [89]

1982 Graham, Mayo. — Greg Curnoe, Paterson Ewen, Gathie Falk, Ron Moppett. — Regina : Norman Mackenzie Art Gallery, 1982. — 72 p. — Œuvre reproduite p. 19

Greg Curnoe réalise depuis le début des années 60 une production diversifiée essentiellement ancrée dans l'expérience du quotidien de sa ville natale, London. Son œuvre fait éclater les limites d'une définition de l'art qui ne tiendrait pas compte des sources authentiques de la culture. Tributaires du contexte spécifique dans lequel elles prennent naissance, les activités artistiques de Curnoe se réclament en fait du régionalisme qui devient pour lui une condition essentielle de la création. Ce parti pris idéologique de Curnoe, qui s'inscrit en faux contre l'*art establishment*, rend compte de la place prédominante qu'occupe l'autobiographique dans plusieurs aspects de son œuvre. L'aquarelle sur papier de 1980, intitulée *Sanouillet No.2*, reprend le thème de la bicyclette exploité par l'artiste surtout depuis 1973. Fervent amateur de cyclisme, Curnoe crée, dès 1971, *Appareil pour mesurer London (Ontario)*, sorte de ready-made reproduisant une roue de bicyclette, et, en 1972, *Zeus 10 vitesses*. Il réalise par la suite une série d'aquarelles, ainsi que des estampes sur plexiglas, qui documentent, avec un souci de réalisme, différentes sortes ou parties de bicyclette. Au même moment, il tient son Journal de cyclisme. *Sanouillet No. 2*, qui est la deuxième version de la série du même nom, rappelle le motif de *Roue de bicyclette* (1913), de Marcel Duchamp. Le titre de l'œuvre est une référence directe à Michel Sanouillet, spécialiste du mouvement dada et auteur de livres sur Duchamp, que Curnoe a côtoyé durant son séjour au Ontario College of Art. La position radicale et subversive des dadaïstes correspond à l'attitude fondamentale de Curnoe, qui est de contrecarrer les instances bourgeoises de la société. S'appropriant ainsi une image célèbre de Duchamp, non seulement Curnoe rend-il hommage à l'un des principaux instigateurs du dadaïsme, mais il exploite en même temps un sujet de prédilection, dans l'explosion de la couleur, expressive et librement appliquée.

S.G.M.



PIETER LAURENS MOL

Né à Breda, Pays-Bas, en 1946.
Vit et travaille à Breukelen, Pays-Bas.

(157) **The Density of Notion**, 1986

Fer, cendres, fil de fer, détrempe à l'œuf sur carton
2 éléments : 322 x 210 cm (l'ensemble)
A 87 97 MD 1
Achat : 31 novembre 1987
Source : Galerie Paul Andriesse, Amsterdam, Pays-Bas

EXPOSITIONS

Pieter Laurens Mol, Kunstverein in Hamburg, Hambourg, République fédérale d'Allemagne, 13 févr.-20 mars 1988.

À l'heure de la Hollande/Out of Holland, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 7 juin-6 sept. 1987.

Pieter Laurens Mol, Malmö Konsthall, Malmö, Suède, 18 févr.-12 avril 1987.

Pieter Laurens Mol, Galerie Paul Andriesse, Amsterdam, Pays-Bas, 29 avril-31 mai 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Drateln, Doris von. — « Pieter Laurens Mol : Fenster, die eine Welt einrahmen ». — Kunstforum International. — N° 95 (June/July 1988). — P. 178-189. — Œuvre reproduite

Kunstverein in Hamburg. — Pieter Laurens Mol. — Hamburg : le Musée, 1988. —63 p. — Œuvre reproduite p. 25. — Mention de l'œuvre p. 53

Le musée de Valence. — Pieter Laurens Mol. — Texte de Antje von Gravenitz. — Valence : le Musée, 1988. — 59 p. — Œuvre reproduite p. 53. — Mention de l'œuvre p. 53

1987 Gravel, Claire. — « Un certain art hollandais ». — Le Devoir. — (27 juin 1987). — P. C-1

1988 Lepage, Jocelyne. — « La Hollande au Canada : un passé glorieux mais encombrant ». — La Presse. — (13 juin 1987). — P. F-1

Malmö Konsthall. — Pieter Laurens Mol. — Texte de Els Hoek. — Malmö : le Musée, 1987. — 68 p. — Œuvre reproduite p. 15. — Mentions de l'œuvre p. 19-20

Musée d'art contemporain de Montréal. — À l'heure de la Hollande/Out of Holland. — Conservatrices : Josée Bélisle, Sandra Grant Marchand. — Montréal : MACM, 1987. — 56 p. — Œuvre reproduite p. 23. — Mention de l'œuvre p. 14

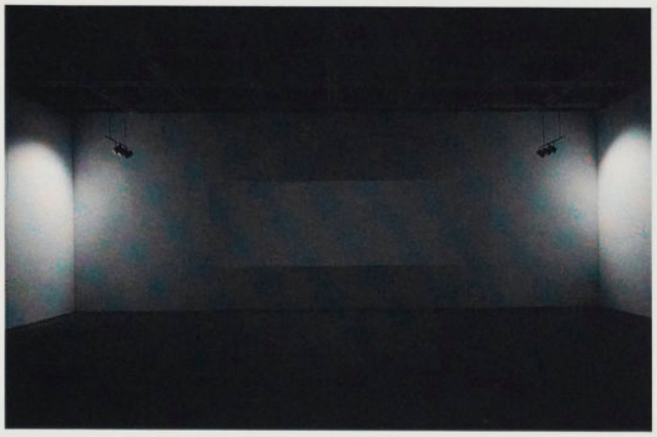
Sabbath, Laurence. — « Dutch art exhibition is up-to-date, invigorating [...] ». — The Gazette. — (June 13, 1987). — P. C-7

1986 Smolders, Rob. — « Galerie : Mol ». — NRC-Handelsblad. — (May 16, 1986). — Œuvre reproduite

Tilroe, Anna. — « Mystiek en ironie ». — Volkskrant. — (May 24, 1986). — Œuvre reproduite

Depuis le début des années 70, Pieter Laurens Mol réalise une œuvre sous forme d'interventions diversifiées (photographies, peintures ou sculptures-assemblages) à travers lesquelles il pose un questionnement sur sa relation en tant qu'artiste avec les conditions existentielles de création. L'œuvre de 1986 intitulée *The Density of Notion* partage avec ses autres travaux la complexité des rapports entre les matériaux utilisés (en tant que symboles) et les motifs, entre les références explicites à l'histoire de l'art et une iconographie relevant davantage de l'alchimie. Le propos de l'œuvre s'inscrit par ailleurs dans son titre même, *The Density of Notion*, qui suggère à dessein une ambiguïté de concept. Au quadrillé structural, manifestement mondrianesque, se superposent des scories, retenues aux croisements des barreaux, qui dessinent précisément la position des étoiles formant le Scorpion, signe zodiacal de l'artiste. La matérialité du grillage bipartite en acier est, à son tour, confrontée à la dynamique des deux plans complémentaires de couleur bleue en partie camouflés. Ce bleu qui rappelle Mondrian, mais qui est aussi celui d'Yves Klein dans sa signification d'infini et de vide, désamorce en quelque sorte l'assemblage tridimensionnel au profit d'une construction de nature picturale. Au-delà des considérations formelles ou stylistiques s'impose la vision esthétique de Mol qui puise dans le répertoire artistique du passé et dans les symboles alchimiques les signes évocateurs de son rapport avec le cosmos. Sans définition prédéterminée, le poétique et le spirituel ne sont pas exclus de cette quête.

S.G.M.



JAMES TURRELL

Né à Los Angeles, Californie, États-Unis, le 6 mai 1943.
Vit et travaille à Flagstaff, Arizona, États-Unis.

158 **Atlan**, 1986

Ultraviolet, lumière (tungstène)
425 x 888 x 370 cm
A 87 24 I 1
Achat : 27 mars 1987
Source : Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 29 avril-22 juill. 1990.

Art 18' 87 Basel, Foire internationale de l'art contemporain, Bâle, Suisse, 17-22 juin 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Duncan, Ann. — « Installations show short on substance - and soul [...] ». — The Gazette. — (May 19, 1990). — P. K-4

Grant Marchant, Sandra ; Huard, Michel. — « À propos de "l'art d'installation" ». — Le Devoir. — (23 juin 1990). — P. C-8

Grant Marchand, Sandra. — « Entrée à une exposition. L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 2 (juill./août 1990). – P. 2-4. — Œuvre reproduite

Gravel, Claire. — « L'art de l'installation : comment? pourquoi? ». — Le Devoir. — (19 mai 1990). — P. C-11, 12, 13

Huard, Michel. — « Parcours. L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 2 (juill./août 1990). — P. 4

Léger, Marie-France. — « Musée d'art contemporain : la difficile mise en scène de l'art d'installation ». — La Presse. — (2 juin 1990). — P. D-3

1990 Musée d'art contemporain de Montréal. — L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente. — [Texte : Michel Huard]. — Montréal : MACM, 1990. — [6] p. — Œuvre reproduite p. [4]. — Dépliant

Depuis la fin des années 60, James Turrell poursuit ses recherches sur la phénoménologie de la perception. Les installations qu'il crée à partir de la substance qu'est la lumière suscitent une participation à la fois sensorielle et spirituelle. Turrell construit en effet des mises en scène par lesquelles l'acte de percevoir se révèle à la conscience : sans l'intermédiaire de l'objet, l'expérience esthétique devient celle de notre appréhension de la lumière dans sa réalité physique, ainsi que dans sa dimension universelle et transcendantale. L'œuvre de la collection intitulée *Atlan*, conçue en 1986, est présentée pour la première fois à Bâle, en Suisse, à la Foire internationale de l'art contemporain en 1987, et, pour la première fois au Canada, au Musée d'art contemporain de Montréal en 1990. Selon les termes mêmes de l'artiste, cette dernière réalisation au Musée se caractérise par « la lueur, à la surface de l'œuvre, qui accompagne le spectateur dans ses déplacements ». « Puissante et fragile », la lumière est ici la matière de l'œuvre. Le dispositif précis d'éclairage, au sein d'un espace construit et éphémère, détermine les conditions nécessaires à l'investigation de la façon dont nous percevons. La quête de la lumière, associée pour Turrell à la pensée non verbale, est son champ d'intervention. Une installation telle qu'*Atlan* nous convie à l'expérience du pictural, sorte d'immense boîte lumineuse encastrée dans un mur à l'extrémité d'une salle assombrie, et déploie au fur et à mesure de notre parcours une réalité autre qui se situe aux confins du tangible. Le mur de lumière se transmue en un espace infini, la confrontation à l'espace de l'œuvre suggérant d'autres voies de connaissance.

S.G.M.

PIERRE BOOGAERTS

Né à Bruxelles, Belgique, le 30 octobre 1946.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1973.

159

Série écran : ciels de rues, N.Y. 1978/1979: 37th Street et 7th Ave., 1979

Épreuves couleur
11 éléments : 284 x 345 cm (l'ensemble)
D 88 5 PH 11
Don : 18 mars 1988
Source : legs René Payant

EXPOSITIONS

Une histoire de collection : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Pierre Boogaerts, série écran = Screen Series, Centre culturel canadien, Paris, France, 12 mars-18 avril 1982.

Pierre Boogaerts, New York 1977-79, Photographs, 49e Parallèle, centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., États-Unis, 5 déc. 1981-9 janv. 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Hülswig-Johnen, Jutta ; Jäger, Gottfried ; Schmoll gen. Eisenwerth, J.A. — Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989. — Bielefeld : Kunsthalle Bielefeld ; München : Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1989. — 239 p. — Œuvre reproduite p. 171

1988 Jäger, Gottfried. — Bildgebende Fotografie : Fotografix-Lichtgrafik - Lichtmalerei [...]. — Köln : DuMont, 1988. — 375 p. — Œuvre reproduite p. 74

1982 Boogaerts, Pierre. — « Pierre Boogaerts ». — Canal. — (avril 1982)

Boogaerts, Pierre. — Série écran = Screen series. — Paris : Centre culturel canadien, 1982. — [16] p.

1982 Karmel, Pepe. — « Photography Urban Disjunction ». — Art in America. — Vol. 70, nº 3 (Mar. 1982). — P. 45-49

1981 Pierre Boogaerts : New York 1977-79, Photographs. — New York : 49e Parallèle, centre d'art contemporain canadien, 1981. — [4] p.

Depuis le début des années 70, Pierre Boogaerts construit des assemblages photographiques qui défient les conventions du médium et l'ordre du monde qu'elles sous-tendent. « L'appareil photographique déforme le monde polymorphe pour le former à son image, et la photo, loin d'être un double de ce monde, est l'image d'une *rationalisation*. C'est l'image de notre société occidentale[1]. » Boogaerts pose en ces termes un questionnement fondamental sur la nature même du projet photographique et les a priori culturels qu'elle suppose. La *Série écran*[2], réalisée dès 1976, instaure un dispositif par lequel notre perception de l'image est modifiée du fait de la juxtaposition ou de la superposition partielle des clichés et de leur organisation formelle en des configurations géométriques irrégulières (horizontales, verticales, ou cruciformes). Dans l'œuvre intitulée *Série écran : ciels de rues, N.Y. 1978/1979 : 37th Street et 7th Ave.*, Boogaerts expose les manipulations et les transformations du mode photographique régi par les conventions d'une vision unidimensionnelle. L'artiste travaille autant ce qui est représenté que la manière de représenter : pour photographier les découpes du ciel de Manhattan, il déplace successivement son appareil-photo suivant un arc de 180°, opérant par là des variations optiques dans chacune des images, qu'il réorganise par la suite par séquences, en une structure visuelle. De la même manière que l'architecture de New York fragmente ainsi le ciel dans son étau, lui faisant écran, la photographie donne à voir la réalité selon ses propres normes de perception et de réception. Boogaerts propose une manière autre de voir le monde. Transmuant en quelque sorte le sujet photographié en une mise en forme qui consacre l'éclatement du cadre habituel de la photographie, il déjoue habilement le système photographique, choisissant une attitude ouverte à l'ambiguïté essentielle de l'expérience du réel.

S.G.M.

NOTES

1. Pierre Boogaerts, « Mettre en forme, mettre en boîte, mettre en pièces », *Pierre Boogaerts Série écran-Screen Series*, Centre culturel canadien, Paris, 1982.

2. La *Série écran* comprend quatre travaux. Les deux premiers, datés de 1976, s'intitulent « 2 photos de ma fenêtre » et « Ciels verticaux, N.Y. » ; les deux autres, réalisés en 1978/1979, sont « Promenade, N.Y. » et « Ciels de rues, N.Y. ».

PETER GNASS

Né à Rostock, Allemagne, le 20 mars 1936.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1957.

160 **Key West, Fla., U.S.A.**, 1978

1 sculpture en bois et acrylique, 5 dessins et 1 photographie
257 x 296 x 354 cm (sculpture)
67 x 87,5 cm (chaque dessin et photographie)
A 79 35 S 7
Achat : 20 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITION

Tendances actuelles au Québec : la photographie, la sculpture et la vidéo, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 déc. 1978-14 janv. 1979.

BIBLIOGRAPHIE

1983 Daigneault, Gilles. — « Expositions/fictions et réalités ». — Le Devoir. — (22 janv. 1983). — P. 19

1982 Bélisle, Josée. — « Peter Gnass ». — Repères : art actuel du Québec = Quebec art now. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — P. 39-41. — Œuvre reproduite partiellement

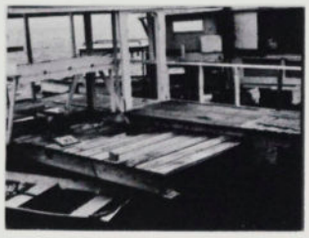
1980 Peter Gnass : installation-chantier interdit au public. — Paris : Centre culturel canadien, 1980. — 16 p. — Mention de l'œuvre p. 4

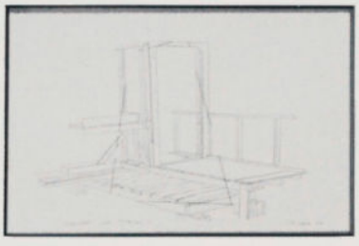
Québec. (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — 168 p. — Œuvre reproduite p. 130

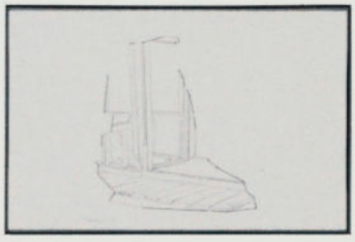
1979 Chassay, Christiane. — « La problématique de l'espace chez Peter Gnass ». — Ateliers. — Vol. 7, nº 6 (sept./oct. 1979). — P. 4-5. — Œuvre reproduite

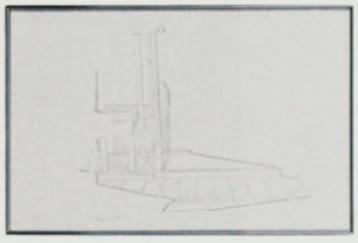
1978 Toupin, Gilles. — « Les voies incertaines de notre sculpture ». — La Presse. — (23 déc. 1978). — P. B-20

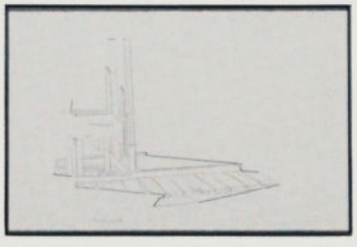
Viau, René. — « Tendances actuelles : 2ième et dernier volet ». — Le Devoir. — (30 déc. 1978). — P. 16

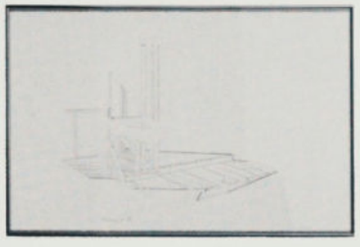












Durant les années 70, l'œuvre de Peter Gnass se constitue principalement à partir d'une réflexion sur les problématiques liées à la perception de l'espace. L'œuvre intitulée *Key West, Fla., U.S.A.* (1978) pose de manière explicite l'ambiguïté de l'expérience perceptuelle d'un objet sculptural : une structure en bois de dimensions importantes est peinte en partie d'un acrylique jaune; cinq dessins et une photographie complètent l'ensemble. Le support tridimensionnel sur lequel Gnass a ainsi projeté le dessin d'une forme trapézoïdale, sous un angle de vue privilégié, renvoie à la représentation photographique d'un quai à Key West, en Floride. La préoccupation d'ordre conceptuel à l'origine de cet assemblage impose une appréhension de l'espace sculptural en même temps qu'une appréhension de l'espace pictural qui s'y confond : le plan jaune délimite un trapèze, selon une perspective unique — relent de la Renaissance — et cette forme géométrique se fragmente au fur et à mesure des déplacements du spectateur dans la saisie des plans éclatés de la sculpture. Une tension s'instaure entre la perception de la planéité illusoire et celle de la tridimensionnalité de la structure. L'espace se compose et se décompose par les effets de l'amalgame d'un lieu imaginaire, celui du dessin coloré, et d'un lieu réel, celui de l'objet sculptural dont l'embarcadère photographié est à la fois témoin et négation.

S.G.M.

MARTHA TOWNSEND

Née à Ottawa (Ontario), en 1956.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(161) **Grande Sphère**, 1988

Bois, cuir
87 cm (diamètre)
A 89 23 S 1
Achat : 17 janvier 1989
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-11 sept. 1988 [itinéraire : F.R.A.C. Midi-Pyrénées-Musée des Augustins, Toulouse, France, 29 juin-20 oct. 1989 ; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique, 6 juill.-26 août 1990 ; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 6 nov. 1990-3 janv. 1991].

BIBLIOGRAPHIE

1991 Brisebois, Marcel. — « Le Musée d'art contemporain : lieu privilégié de la conjonction du passé et du présent = A special place where past and present meet ». — Forces. — N° 92 (hiver 1991). — P. 80-83. — Œuvre reproduite

Lamarre, André. — « Martha Townsend : la gravité des choses ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, n° 5 (janv./févr./mars 1991). — P. 5. — Œuvre reproduite

1991 Régimbeau, Gérard. — « Températures : exposition "les temps chauds" au Musée des Augustins ». — La Voix du midi. — (20 oct. 1989)

1988 Bélisle, Josée et al. — Les temps chauds. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 71 p. — Œuvre reproduite p. 65

Mays, John Bentley. —« Dreamy spectacle and things that go squonk ». — The Globe and Mail. — (Aug. 13, 1988). — P. C-4. — Œuvre reproduite

Roussel, Daniel. — « Chronique/Photo : les temps chauds [...] ». — ETC Montréal. — N° 5 (automne 1988). — P. 114-115. — Œuvre reproduite

Amorcée en 1988, la série des sphères de Martha Townsend marque une rupture par rapport à la série antérieure des objets trouvés, qu'elle recueillait pour leur forme ou leur matériau, et sur lesquels elle intervenait, à un niveau ou à un autre, procédant par juxtapositions ou rencontres fortuites. *Grande Sphère* (1988), faite de bois de frêne et de cuir marron, évacue le contenu symbolique dont étaient investies ses œuvres composées à partir d'objets du quotidien, détournés de leur fonction utilitaire. La sphère, selon Townsend, est un « concept humain », voire la « matérialisation d'un concept », « car elle ne représente rien[1] ». Elle interpelle le spectateur dans la plénitude de sa forme, dans la compacité de sa structure : sorte de résistance à l'espace extérieur, cette sphère gainée échappe momentanément à l'ordre des choses connues. Sa dimension équivoque, entre la maquette et l'échelle humaine, ses matériaux, à la fois sensuels et austères, et son enrobage, qui en même temps enferme et découvre, sont les éléments d'une construction idéelle qui renvoie à des qualités métaphoriques. La lecture de l'objet sculptural s'ouvre ici sur le territoire mouvant des interprétations, sexuelles ou poétiques, métaphysiques ou sociales.

S.G.M.

NOTE

1. Tiré d'un entretien de l'artiste avec Carol Laing, édité par Mercer Union, Toronto, 1989, p. 4.

Peintures des années 80

Le retour en force de la peinture, au début des années 80, soulève diverses questions quant aux enjeux et aux modalités de développement de l'art du XX[e] siècle — lequel se caractérise en grande partie, comme on le sait, par une succession de mises en question souvent perçues comme autant de ruptures et touchant tant l'idéologie de la représentation que le statut même de l'œuvre d'art.

La notion de « retour » sous-entend un retrait préalable (et à tout le moins partiel) de la peinture de la scène des arts visuels. De fait, et bien que plusieurs artistes aient alors maintenu leur engagement envers la peinture, la fin des années 60 et les années 70 ont surtout été marquées par l'affirmation de pratiques (l'installation, la performance, la vidéo, etc.) apparues en réaction à certains traits de la modernité, et en particulier au caractère réducteur et évolutionniste de l'approche formaliste développée par Clement Greenberg au regard d'une large part de la peinture abstraite des années 50 et 60[1]. Cette réaction des années 70 n'était donc pas dirigée contre la peinture en tant que forme distincte de pratique artistique (bien qu'on ait alors souvent parlé, et non sans complaisance, de sa « mort » imminente ou de son caractère archaïque), pas plus d'ailleurs qu'elle ne contestait la pertinence du travail théorique pouvant s'élaborer autour de l'œuvre. Elle ne s'attaquait en somme qu'aux excès d'une approche formaliste conçue et pratiquée de façon trop restrictive — lequel formalisme, il convient de le rappeler, s'est par ailleurs avéré essentiel à la pleine reconnaissance de l'autonomie de l'œuvre.

Le retour de la peinture, au début des années 80, a largement emprunté à la figuration. On aura alors pu croire au retour d'une certaine « fonction première » de la peinture (la peinture comme fenêtre

ouverte sur le monde et ses préoccupations...) — fonction qui se serait perdue au fil de l'aventure moderniste et qu'une soudaine « redécouverte » de la pratique picturale aurait réactivée. Mais faire de la peinture au cours des années 80 (comme d'ailleurs à toute autre époque) implique nécessairement une conscience de ses développements récents, de même que des acquis et des limites pouvant en découler. Faire de la peinture au cours des années 80 implique donc que l'on se positionne par rapport à l'histoire de cette discipline — et d'autant plus que cette histoire, au cours du XX^{e} siècle, s'est avérée particulièrement riche et mouvementée. Deux voies semblent ainsi se présenter aux peintres : d'une part, la poursuite d'une peinture abstraite dont le défi principal consiste à dépasser certains principes du credo formaliste (et en particulier sa valorisation d'une spécificité conçue en termes par trop puristes) sans pour autant en nier tous les fondements ; d'autre part, et toujours en réaction aux interdits posés par le formalisme greenbergien, renouer avec la figuration, sinon par un recours intégral à l'espace perspectiviste, du moins par l'inclusion d'éléments « reconnaissables ». Dans le premier cas : reprise en même temps que mise en question d'une tradition solidement établie mais quelque peu essoufflée. Dans le second : rupture apparente...

L'aspect réducteur d'un tel schéma apparaît à l'évidence dès lors qu'on reconnaît la diversité de formes endossée par la peinture des années 80 — diversité qui nous semble interroger la pertinence et le bien-fondé de l'habituelle dichotomie figuration/abstraction. Non pas que toute distinction entre ces deux formes de pratique picturale soit alors devenue obsolète — ce qui équivaudrait à nier la spécificité des problèmes soulevés par l'une ou l'autre de ces formes de même que l'originalité de leurs effets respectifs. Mais il semble bien que la coexistence, à l'intérieur de cette décennie, d'œuvres abstraites et de peintures empruntant à la figuration (et bien qu'on ait alors surtout porté attention à ces dernières) nous invite à reconsidérer ces deux voies de la pratique picturale autrement qu'au regard des différences pouvant les opposer. C'est du moins ce que voudrait ici suggérer le présent regroupement d'œuvres — comme l'ont déjà suggéré, d'autre part, certains textes théoriques portant sur ce retour de la peinture et en particulier ceux de René Payant, un des critiques et théoriciens québécois les plus attentifs aux développements de la peinture de cette période.

Comme on l'a dit plus haut, la peinture des années 80 a largement emprunté à la figuration, avec comme conséquence qu'on aura pu croire à une quelconque « résurrection » de la peinture représentationnelle. Dans la mesure toutefois où ce retour de la figure s'effectue dans un contexte et à un moment précis de l'histoire, il ne peut se résumer à une reprise pure et simple de formes du passé. C'est ce que soutient René Payant lorsqu'il affirme, à partir de la notion psychanalytique de « retour du refoulé », que la réapparition de la figure en peinture est étroitement liée à la critique du

formalisme greenbergien opérée par une large part de la production artistique (installation, vidéo, performance, etc.) des années 70 :

> « Le retour du refoulé ne signifie aucunement le retour du même mais la réapparition de manière déformée, sous forme de compromis, d'éléments gommés, anesthésiés par le processus de refoulement mais jamais totalement anéantis. [...] Le refoulé ne fait retour que s'il se produit un affaiblissement des contre-investissements, s'il y a un renforcement de la poussée pulsionnelle et si surviennent des événements qui évoquent le matériel refoulé. [...] Je dirais donc que la peinture actuelle ne serait pas possible sans les diverses manifestations de l'art de la dernière décennie. [...] C'est donc portée par les fruits de l'art récent, qui favorise l'expression de ce que la peinture moderniste (formaliste, minimaliste) a en fait refoulé (sans que pour cela sa pertinence historique soit nécessairement contestable) en même temps qu'elle évacuait avec acharnement la figuration, que la peinture actuelle réinscrit la figuration subjectivisée dans la représentation. Des exigences du modernisme elle retient cependant une critique de la représentation, c'est-à-dire garde une dimension auto-référentielle[2].»

La notion d'autoréférentialité, empruntée à Jakobson, est, avec celle d'autonomie (à laquelle elle est d'ailleurs étroitement liée), essentielle à la compréhension du point de vue adopté par Payant sur la peinture figurative en général et, de façon plus particulière, sur celle des années 80. Cette notion, il la définit (à la suite de Jakobson) comme « opacité du signifiant qui ne conduit plus vers quelque chose qui lui soit extérieur et étranger[3]». En insistant sur cette qualité qu'a toute œuvre d'art de faire retour sur elle-même et donc de réfléchir sur son propre statut, la notion d'autoréférentialité est en grande partie ce qui assure à l'œuvre son autonomie. Introduite par Jakobson au regard de la poésie, cette notion a également trouvé application dans le champ des arts visuels, où son interprétation a toutefois pu entraîner certains excès :

> « L'opacité du signifiant est devenue un concept excessif et pour nous, historiens d'art, la nuance est importante pour comprendre comment la peinture de représentation, tout en référant, autoréfère. Ceci permet, encore une fois, de comprendre que l'autoréférence peut exister à travers le système de représentation puisque pour qu'un signe se replie sur lui-même, il faut d'abord qu'il soit perçu comme signe. [...] Jakobson insiste là-dessus ; c'est une dimension du texte poétique de produire ce repliement du texte sur lui-même. Mais il n'a jamais dit que ce repliement était exclusif, comme constitutif du texte poétique. Il en fait la caractéristique essentielle, ce qui ne signifie pas que les autres fonctions ne s'exercent pas[4].»

Ces précisions de Payant quant aux nuances à apporter à la notion d'opacité (et donc aussi d'autoréférentialité) permettent de mieux comprendre la portée et les enjeux des pratiques picturales des années 80. En refusant de considérer le retour à la figuration comme marquant une rupture avec les

acquis de la modernité (dont le principal est sans doute la pleine affirmation de l'autonomie de l'œuvre d'art et de son caractère autoréférentiel) et en reconnaissant, d'autre part, ce qui dans cette figuration se pose comme volonté de mettre en question les aspects réducteurs d'un certain type de formalisme, il place pour ainsi dire côte à côte peinture abstraite et peinture figurative, l'une et l'autre se trouvant ainsi, quoique de façon différente, à travailler à partir des mêmes acquis. La peinture figurative des années 80 n'est donc pas venue supplanter l'abstraction, et son avènement ne constitue ni une rupture avec la modernité (une de plus dans l'histoire de l'art du XX^{e} siècle !), ni un retour à l'idéologie de la représentation. De façon générale, on dira plutôt de la peinture des années 80 (abstraction et figuration confondues) qu'en se pratiquant sous des formes très diverses mais également porteuses d'une dimension critique, elle a su prendre ses distances par rapport à toute conception évolutionniste du travail peint.

Pierre Landry

NOTES

1. À ce sujet, voir dans le présent catalogue les textes d'introduction aux chapitres « D'ici et d'ailleurs, peinture abstraite et formalisme » et « Entre l'objet et le projet ».

2. René Payant, « Le retour du refoulé », dans *Vedute - Pièces détachées sur l'art - 1976-1987*, Éditions Trois, Laval, 1987, p. 371 et 373 (article d'abord publié dans *Parachute*, n° 25, hiver 1981, p. 31-32).

3. René Payant, « Remarques intempestives en guise d'introduction », dans *Vedute - Pièces détachées sur l'art - 1976-1987*, *op. cit.*, p. 24.

4. *Ibid.*

LÉOPOLD PLOTEK

Né à Moscou, U.R.S.S., le 24 juillet 1948.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(162) **Song of the Shirt**, 1980

Huile sur toile
226 x 180,5 cm
A 82 4 P 1
Achat : 15 février 1982
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

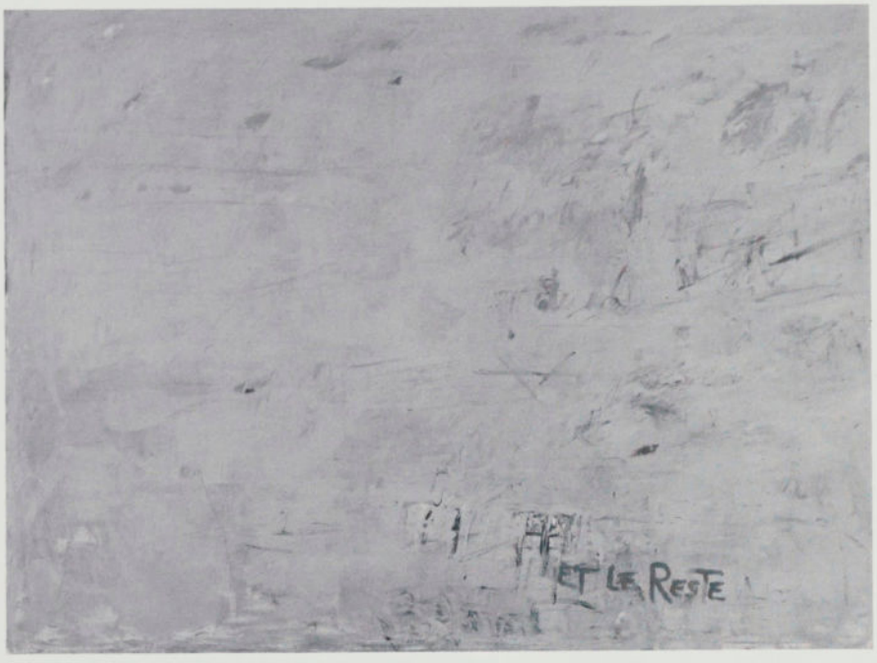
Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-27 avril 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Landry, Pierre. — « Léopold Plotek ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 232. — Œuvre reproduite p. [233]

Depuis le début des années 70, Léopold Plotek poursuit une démarche picturale que caractérise tout d'abord une attention particulière portée aux éléments premiers du travail peint : recours à la toile non tendue (abandon du châssis), formats irréguliers, importance accordée aux rapports support/surface... L'année 1979 marque un retour à la toile tendue sur châssis de même que l'apparition de formes semi-figuratives évoquant quelque objet ou élément à caractère architectural ou, plus généralement, d'origine culturelle. Dans *Song of the Shirt*, trois formes aux couleurs sombres (or foncé, bourgogne) se découpent sur un plan de couleur rouge lui-même juxtaposé à une bande blanche. Celle-ci, peinte le long de la bordure gauche, souligne la verticalité du format, à laquelle fait donc écho l'articulation principale de l'œuvre en deux plans verticaux. Les trois formes semi-figuratives complexifient cette lecture première en créant un rapport forme/fond doublé d'un schéma compositionnel s'apparentant au travail de représentation (partie inférieure de la toile plus densément occupée). Il en résulte un espace foncièrement ambigu, dont la définition oscille entre le caractère résolument abstrait du fond et les amorces de figuration qui s'en détachent.

P.L.



LOUISE ROBERT

Née à Montréal (Québec), le 13 décembre 1941.
Vit à Laval (Québec) et travaille à Montréal.

(163) **N° 78-44**, 1981

Acrylique sur toile
183 x 243,5 cm
D 88 39 P 1
Don : 18 mars 1988
Source : legs René Payant

EXPOSITION

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Depuis le milieu des années 70, les peintures et dessins de Louise Robert se caractérisent principalement par l'inclusion d'« écritures » au sein de surfaces essentiellement abstraites. Deux mondes se trouvent ainsi à voisiner, qui sont à la fois compatibles (l'écriture, comme la peinture, s'inscrit dans la matière et fait d'abord et avant tout appel au regard) et distincts (l'expérience picturale ne saurait équivaloir au caractère linéaire de l'écriture, et vice versa). À l'origine pratiquement illisibles, formées de tracés en spirale, de hachures ou de simples griffonnages, ces écritures s'organisent en mots et en syntagmes à partir de 1980. Leur sens n'en demeure pas moins ambigu, comme en témoignent les trois mots (« et le reste ») inscrits en rouge dans le coin inférieur droit de l'œuvre *N° 78-44*. Ce titre, composé uniquement de chiffres (comme le sont d'ailleurs les titres de toutes les toiles de Robert réalisées depuis 1978), renvoie à la chronologie de production. L'apport des mots et de l'écriture ainsi que leur rapport à l'espace pictural sont donc tout entiers circonscrits par ce dernier dans lequel, aux trois mots nettement lisibles, s'ajoutent divers tracés (amorces de lettres, mots à peine suggérés ou comme effacés...) semblant émerger de la surface ou bien s'y fondre. Territoire hybride, à la fois pictural et scripturaire, l'œuvre devient ce lieu où peinture et écriture jouent de leurs qualités respectives tout en partageant certains de leurs moyens, contribuant de la sorte à définir un espace ouvert, fortement évocateur.

P. L.

JIM DINE

Né à Cincinnati, Ohio, États-Unis, en 1935.
Vit et travaille dans le Vermont, États-Unis.

(164) **At Smithfield**, 1981

Acrylique sur toile
213 x 213 cm
A 86 44 P 1
Achat : 26 juillet 1986
Source : Waddington & Shiell Galleries Ltd., Toronto (Ont.)
Acquis grâce à l'aimable générosité de M. Nahum Gelber et de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Jim Dine, Waddington Galleries Ltd., Londres, Royaume-Uni, 29 juin-24 juill. 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 38. — Mention de l'œuvre p. 12

Gravel, Claire. — « Étonnantes surprises parmi ces dons au MAC ». — Le Devoir. — (15 avril 1989). — P. C-11

1982 Gooding, Mel. — « Jim Dine : Waddington ». — Arts Review. — Vol. 34, nº 14 (July 2, 1982). — P. 345

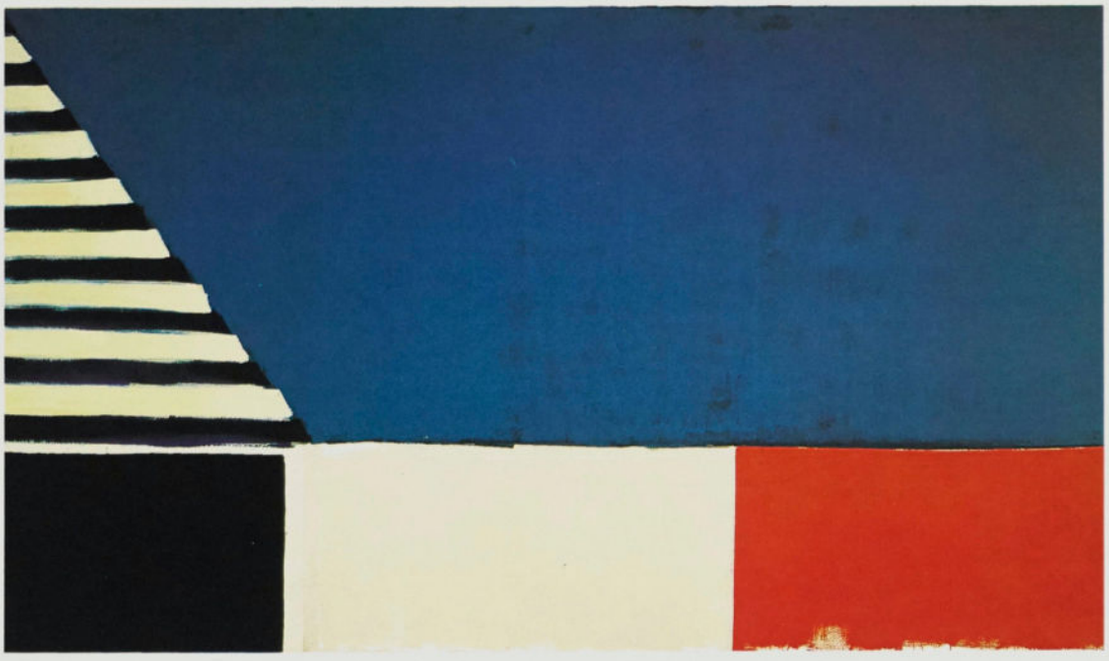
Waddington Galleries Ltd. — Jime Dine. — London : la Galerie, 1982. — 24 p. — Œuvre reproduite p. 17

Bien que souvent associée au Pop Art, avec lequel elle partage un intérêt certain pour l'objet usuel, l'œuvre de Jim Dine s'en distingue toutefois par son imagerie intimiste (à l'opposé de l'engouement des artistes pop pour les mass media et la société de consommation), comme en témoignent les thèmes et objets représentés dans ses œuvres de façon récurrente : robes de chambre, outils, cœurs... Le thème du cœur, auquel se rattache *At Smithfield*, apparaît chez Dine pour la première fois en 1965, à l'intérieur de décors de théâtre réalisés pour une production du *Songe d'une nuit d'été*. Plus tard repris et répété, parfois à l'intérieur d'une même œuvre, ce thème, à l'instar des autres thèmes auxquels Dine a recours, devient donc également « motif », jouant ainsi ce double rôle que l'artiste lui prête : « Tous ces thèmes sont des métaphores de mes pensées, mais ils ne sont aussi que ce qu'ils sont. Ils ne cachent aucun secret. Le cœur est le cœur et ça suffit. [...] Le cœur et les autres thèmes sont miens. Je n'ai pas à me préoccuper du sujet et peux ainsi passer directement à l'acte de peindre. Le contenu de mes peintures ne porte que sur l'art de peindre[1]. »

P. L.

NOTE

1. « Plus près du centre avec Jime Dine », interview par Anne Dagbert, *Art Press*, nº 103, mai 1986, p. 7.



RICHARD MILL

Né à Québec (Québec), le 2 mars 1949.
Vit et travaille à Québec.

(165) **Sans titre (293)**, 1981

Acrylique sur toile
243,8 x 426,2 cm
D 87 43 P 1
Don : 6 novembre 1987
Source : M. Patrice Drouin, Québec (QC)

EXPOSITION

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

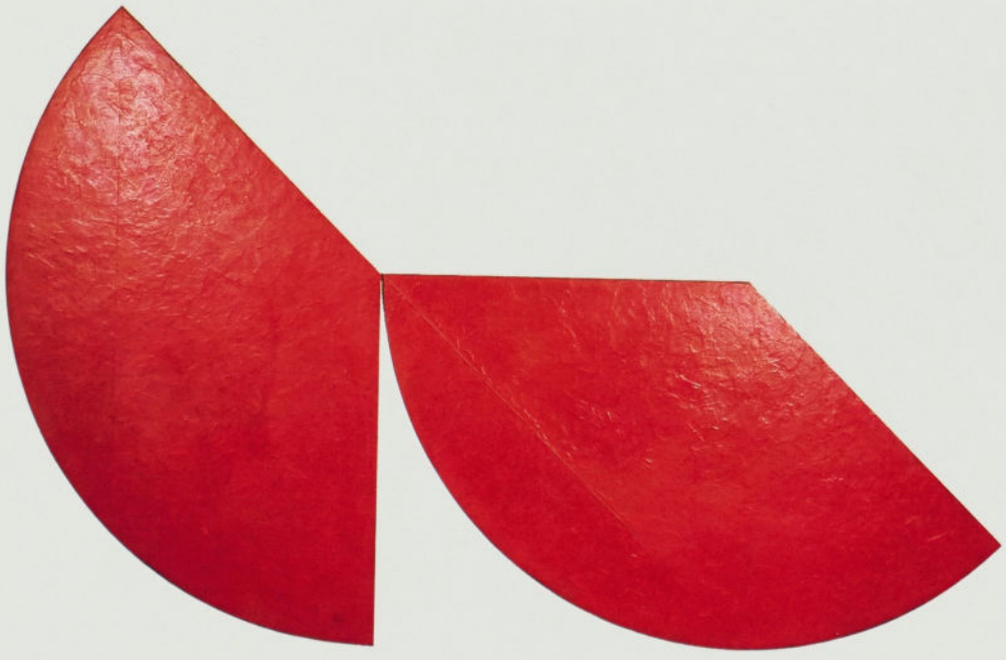
BIBLIOGRAPHIE

1989 Gagnon Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 21. — Mention de l'œuvre p. 12

« Musées d'art ». — En Ville. — (Mai 1989). — P. 64

L'œuvre *Sans titre (293)*, réalisée en 1981, s'inscrit à l'intérieur d'une démarche picturale essentiellement abstraite amorcée par Mill dès le début des années 70. Caractérisée par une attention portée aux unités minimales de la peinture (plan, format, texture, ...), le travail de Mill passe progressivement, au cours des années 70, d'une facture « hard edge » à l'affirmation d'une gestualité présentée sur un mode quasi citationnel (référence évidente à l'expressionnisme abstrait dans les œuvres de 1980 et d'une partie de 1981). Avec *Sans titre (293)*, Mill délaisse la facture gestuelle au profit d'une organisation de la surface par plans de couleur. Le caractère géométrique qui en découle y est toutefois relativisé par la présence de bordures irrégulières et de parties de toile non peintes, par divers effets de texture ainsi que par la présence, dans la partie gauche de l'œuvre, d'un motif à rayures horizontales faisant contraste avec les plans monochromes. Alliant une solide composition à une exploitation judicieuse de la couleur, cette œuvre témoigne d'une maîtrise exceptionnelle des différentes composantes de la peinture.

P. L.



JOCELYN JEAN

Né à Valleyfield (Québec), le 28 janvier 1947.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

166 **Deux Tiers de cercle rouge**, 1983

Encaustique sur bois
2 éléments : 209 x 303 cm (l'ensemble)
A 90 4 P 2
Achat : 21 juin 1990
Source : Galerie Graff, Montréal (QC)

EXPOSITION

Jocelyn Jean : tableaux récents, Galerie Graff, Montréal (QC), 3-29 nov. 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1983 Daigneault, Gilles. — « L'intelligence souriante de la peinture ». — Le Devoir. — (12 nov. 1983). — P. 17, 29

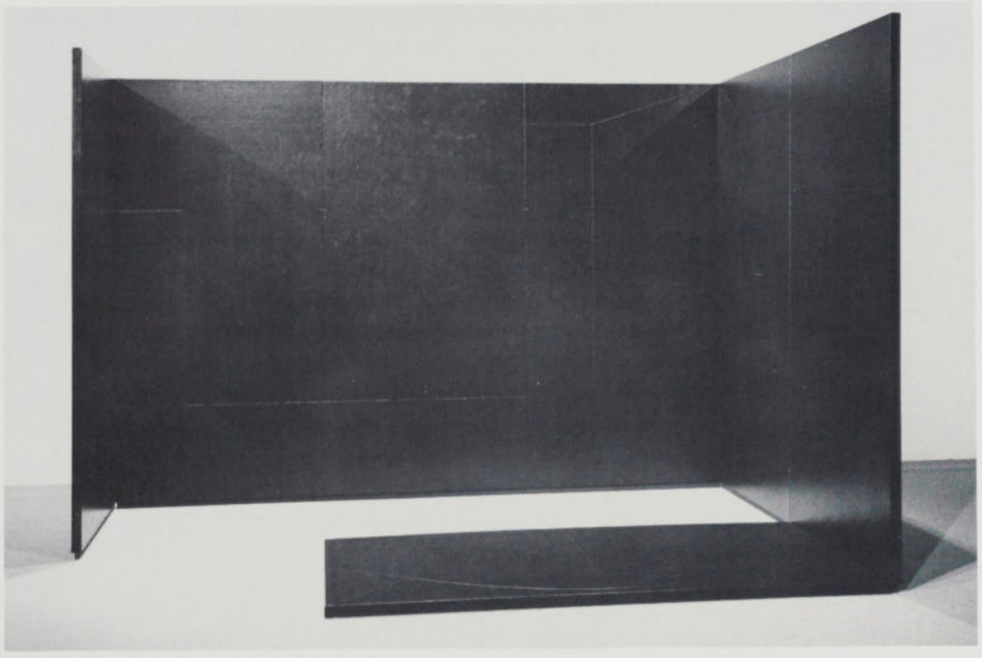
Dumont, Jean. — « Jocelyn Jean ». — Montréal ce mois-ci. — (Nov. 1983). — P. 105

Lepage, Jocelyne. — « Jocelyn Jean, alchimiste et géomètre ». — La Presse. — (26 nov. 1983). — P. F-2

Toupin, Gilles. — La vigie et la géométrie. — Montréal : Galerie Graff, 1983. — [4] p.

Deux Tiers de cercle rouge se situe dans le prolongement du travail amorcé par Jocelyn Jean au début des années 80, alors que l'artiste abandonne les formats réguliers au profit des « shaped canvas ». Réalisée à l'encaustique, cette œuvre allie d'indéniables qualités tactiles au caractère géométrique du support. Du rapprochement de ces deux termes résulte une tension opposant l'aspect géométrique des éléments en cause aux effets de texture qui en dynamisent les surfaces. D'autre part, l'autonomie physique de l'œuvre se voit affirmée par le contraste opposant ces deux formes au mur sur lequel elles se découpent. Avec mesure, Jocelyn Jean exploite ici le potentiel de formes simples, géométriques et monochromes, couplées et travaillées de telle manière qu'elles se livrent d'emblée, tout en invitant le regard à découvrir de façon progressive les effets inhérents à un usage original de l'encaustique.

P. L.



CHRISTIAN KIOPINI

Né à Sorel (Québec), le 14 octobre 1949.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(167) **Scène pour l'œil et le corps**, 1981

Acrylique sur toiles laminées et contre-plaqué
244 x 366 x 122 cm
D 89 98 I 7
Don : 15 décembre 1989
Source : M^me^ Monique Gauthier, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Christian Kiopini : œuvres récentes 1980-83, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 janv.-4 mars 1984.

Christian Kiopini, The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.), 10-31 oct. 1981.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Godmer, Gilles. — « Une œuvre de Christian Kiopini ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, n° 1 (mai/juin 1990). — P. [4]. — Œuvre reproduite

1984 Daigneault, Gilles. — « La rentrée de l'art contemporain ». — Le Devoir. — (4 févr. 1984). — P. 20

Dumont, Jean. — « Créer ou percevoir : c'est donner sens ». — Montréal ce mois-ci. — (Janv. 1984). — P. 28

Lamy, Laurent. — « Les dialogues entrecroisés de Kiopini ». — Vie des Arts. — Vol. XXIX, n° 115 (juin/juill./août 1984). — P. 48-49

Lepage, Jocelyne. — « Retour à l'art contemporain : Kiopini, Bégin, Collyer ». — La Presse. — (28 janv. 1984). — P. E-2

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Christian Kiopini : œuvres récentes 1980-83. — Conservateur de l'exposition : Gilles Godmer. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1984. — 32 p. — Œuvre reproduite p. 25. — Mentions de l'œuvre p. 6, 7, 9

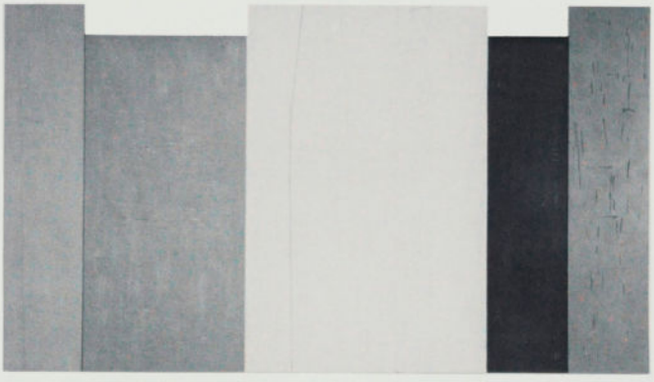
1984 Sabbath, Laurence. — « Montreal's Kiopini is 'hot' and with good reason ». — The Gazette. — (Jan. 28, 1984). — P. C-7

Taillefer, Hélène. — « Christian Kiopini ». — Parachute. — N° 35 (juin/juill./août=June/July/Aug. 1984). — P. 33

1981 Bentley Mays, John. — « Kiopini handles unruly paintings ». — The Globe and Mail. — (Oct. 22, 1981). — P. E-3

D'abord caractérisée, dans la seconde moitié des années 70, par une approche alliant l'intuition (expressivité de la touche/motif) à la rigueur d'une composition en damier (structuration de la toile par le biais d'une grille orthogonale), la démarche de Christian Kiopini se transforme et se complexifie progressivement, à partir de la fin des années 70 et davantage depuis 1980, par une attention portée simultanément au support, à la couleur et aux effets conjugués des grilles orthogonale et perspectiviste. *Scène pour l'œil et le corps*, réalisée en 1981, occupe donc une position charnière dans l'œuvre de Kiopini. Le support est ici démultiplié, se développant dans l'espace (au sol et sur trois côtés) sur un mode manifestement théâtral. À la fois surface(s) et lieu(x), cette œuvre accorde une place primordiale à la couleur, qui s'y impose en cela même qu'elle s'y déploie sur un registre en même temps limité et nuancé, jouant ainsi d'une évidente matérialité sans pour autant renoncer à un certain illusionnisme. Espace à voir et à parcourir, donc à la fois fictif et réel, cette œuvre, comme son titre l'indique, en appelle tout autant au corps qu'à l'œil et annonce, par son développement dans la troisième dimension, les tableaux/reliefs des années ultérieures.

P. L.



LOUIS COMTOIS

Montréal (Québec), 4 novembre 1945 -
New York, New York, États-Unis, 17 juin 1990.

168 **Implications of White**, 1984-1985

Huile, plâtre, métal, ciment et cire sur bois
114,2 x 203 x 4,9 cm
A 86 28 P 1
Achat : le 27 mars 1986
Source : Galerie John A. Schweitzer, Montréal (QC)

EXPOSITION

Louis Comtois, œuvres récentes, Galerie John A. Schweitzer, Montréal (QC), 8 mars-5 avril 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Biron, Normand. — « Louis Comtois : un dépouillement jusqu'à l'euphorie ». — Le Devoir. — (22 mars 1986). — P. 32

Daigneault, Gilles. — « Sur les cimaises ». — Le Devoir. — (14 mars 1986). — P. 4

Duquette, Jean-Pierre. — « Louis Comtois : une autre issue de la modernité ». — Vie des Arts, — Vol. XXXI, nº 123 (juin 1986). — P. 65

Lepage, Jocelyne. — « Louis Comtois from New York ». — La Presse. — (22 mars 1986). — P. F-1

Russel, John. — « Louis Comtois ». — The New York Times. — (June 7, 1985). — P. C-20

Durant plus de vingt ans, de la fin des années 60 jusqu'à sa mort prématurée en 1990, Louis Comtois a développé une œuvre picturale essentiellement abstraite marquée par une attention particulière à l'égard des rapports couleur/lumière. Tributaire en cela des acquis réalisés par le mouvement plasticien, et en particulier par Fernand Leduc, sa peinture des années 70, parfois épurée à l'extrême, se présente comme une quête d'absolu dont l'intensité se vérifie à cette difficulté, déjà relevée par René Payant, à nommer et à décrire les couleurs utilisées (celles-ci étant « rares » dans la mesure où elles ne semblent pas avoir d'équivalents dans la nature). L'année 1982 marque l'apparition d'une nouvelle étape dans le travail de Comtois — étape à laquelle appartient *Implications of White* et que caractérise l'abandon de la toile parfaitement lisse au profit de surfaces fortement texturées. Reiner Schürmann a décrit ce passage avec justesse, en soulignant le caractère réfléchi tout autant que les audaces : « Ayant assimilé plutôt qu'escamoté les théories américaines de l'après-guerre, sa peinture a fait travailler celles-ci au point d'en contredire aujourd'hui les prémisses : au lieu de la surface frontale, « all over », il offre une surface morcelée, avec des zones de concentration ; au lieu de la planéité, des décalages ambigus en profondeur, obtenus par des effets de couleurs, des incisions graphiques et des écarts matériels rappelant le bas-relief ; au lieu tant du rectangle que du « shaped canvas », des rectangles faits de panneaux dont l'un dépasse le bord ou reste en retrait par rapport à lui ; au lieu, enfin, de la spécificité picturale qui exclut toute valeur tactile, des supports physiques, tels que le ciment, le plâtre, le métal, le bois, qui confèrent au même tableau une tactilité variée, visible en surface. Par ces déplacements, il quitte la modernité, au moins au sens étroit où l'ont définie un Clément Greenberg et la critique formaliste[1].»

P. L.

NOTE

1. Reiner Schürmann, « Une abstraction post-moderne - À propos de deux expositions de Louis Comtois à New York », *Revue d'esthétique*, nos 13-15, 1987-1988, p. 424.

JOSEPH BRANCO

Né à Sainte-Foy (Québec), en 1959.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(169) **Rejouer la mort, seulement pour vous plaire I**, 1985

Toile de coton, colle, plâtre, acrylique, fibre de verre
210 x 293,5 cm
A 85 21 P 1
Achat : 24 juillet 1985
Source : l'artiste

EXPOSITION

Peinture au Québec : une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 5 mai-23 juin 1985.

BIBLIOGRAPHIE

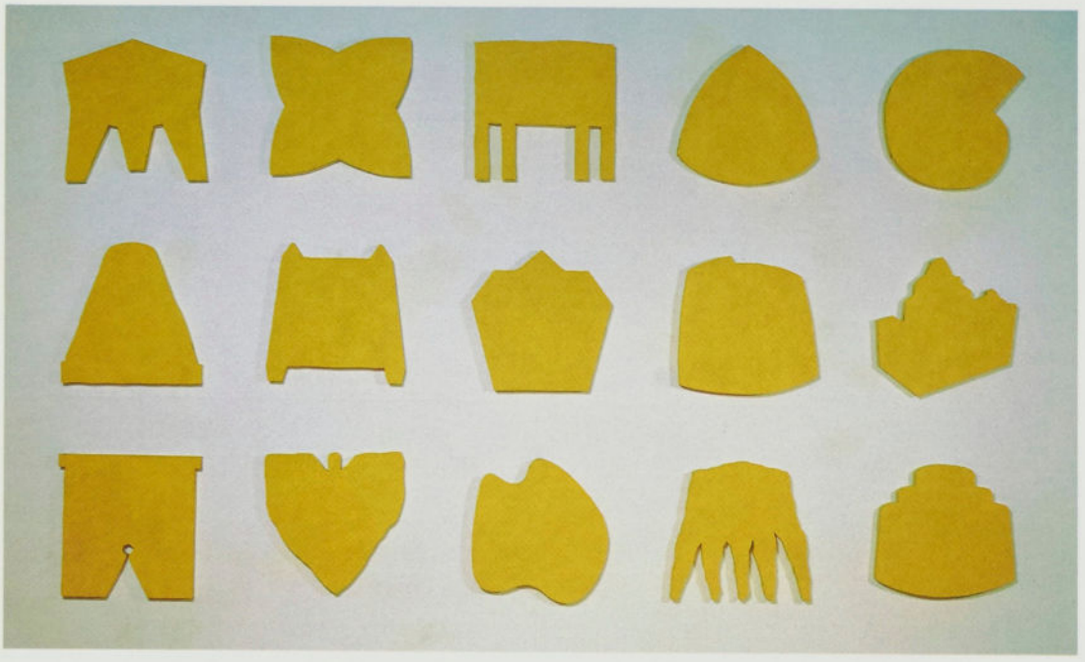
1985 Daigneault, Gilles. — « Au MAC : une célébration de la jeune peinture québécoise ». — Le Devoir. — (18 mai 1985). — P. 25, 36

Godmer, Gilles. — « Des affinités électives de la peinture ». — Peinture au Québec : une nouvelle génération. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 7-9

Tourangeau, Jean. — « Peinture au Québec : une nouvelle génération ». — Vanguard. — Vol. 14, nº 7 (Sept. 1985). — P. 13-14

Depuis la première moitié des années 80, Joseph Branco poursuit une démarche où la peinture — c'est-à-dire tout autant son histoire et ses conventions que les diverses qualités matérielles propres à cette discipline — occupe une place prépondérante. Selon un point de vue qui à la fois élargit et met en question la tradition moderniste, Branco propose une analyse des normes, valeurs et habitudes entourant la pratique picturale. C'est ainsi que sont abordées, sous un angle critique, les notions de cadre, de support, de surface, de motif... et ce, dans leurs rapports réciproques tout autant qu'au regard de l'histoire de l'art et du contexte physique (espace d'exposition) dans lequel elles s'inscrivent. À première vue, *Rejouer la mort, seulement pour vous plaire I* se présente sous l'aspect d'une toile encadrée suspendue au mur. Bien vite, toutefois, le spectateur se rend compte qu'il n'y a ici ni véritable cadre, ni toile tendue sur châssis, mais bien plutôt un seul et même objet, moulé, découpé et dont la surface est en majeure partie recouverte de peinture. L'illusionnisme, fréquemment exploité en peinture, l'est ici au regard des composantes mêmes de cette discipline, que Branco tout à la fois expose et déplace (couleur appliquée sur le cadre, partie de « toile » laissée vierge, etc.) de façon à les faire voir non pas tant sous l'angle de leur matérialité première que sous celui, davantage complexe, d'un glissement de leur statut et de leur mode d'opération.

P.L.



GUY PELLERIN

Né à Sainte-Agathe-des-Monts (Québec), le 15 août 1954.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(170) **Registre nº 2, inscription de choses et de lieux**, 1989

Acrylique sur contre-plaqué
15 éléments : 243 x 426 x 6 cm (l'ensemble)
A 90 8 MD 15
Achat : 21 juin 1990
Source : Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC)

EXPOSITION

Guy Pellerin, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 18 mars-15 avril 1989.

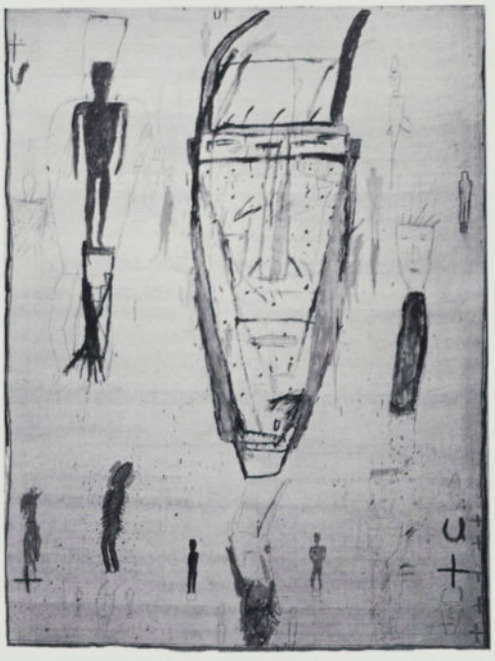
BIBLIOGRAPHIE

1990 Lemire, Suzanne. — « Une œuvre de Guy Pellerin ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 3 (sept./oct. 1990). — P. 6. — Œuvre reproduite

1989 Nadeau, Lisanne. — « Guy Pellerin ». — Parachute. — Nº 56 (oct./nov./déc.=Oct./Nov./Dec. 1989). — P. 57-58

À l'instar du travail antérieur de Guy Pellerin, et en particulier de ses œuvres réalisées depuis 1984, *Registre nº 2, inscription de choses et de lieux* se compose d'éléments peints constitués d'une toile montée sur châssis, lequel est découpé de façon à suggérer une forme assimilable au monde des objets construits (tour spiralée, table, ...) ou à celui des formes organiques (feuille, racine, ...). Sous des allures épurées, la peinture de Pellerin se développe en fait, et de façon simultanée, sur différents niveaux. Tout d'abord, et en regard de la peinture même (c'est-à-dire des matériaux qui la constituent), il s'agit d'un travail que caractérise une relative économie de moyens. La couleur, par exemple, se limite ici au jaune, qui recouvre entièrement la surface de chacun des éléments. De même, en ce qui a trait à la représentation, la suggestion d'une forme reconnaissable se limite au seul découpage de la toile et de son châssis. Le mode d'exposition, en trois rangées comprenant chacune cinq éléments également espacés, participe lui aussi d'une conception de la peinture marquée par la rigueur et un certain dépouillement. Toutefois, par la circulation qui s'établit de l'un à l'autre niveau, cette œuvre exerce un étrange pouvoir de fascination, qui découle des effets conjugués d'une certaine uniformisation (couleur unique, éléments de dimensions semblables, ...) et de l'indéniable subjectivité qui y est investie (choix de formes fortement connotées, associées à l'inconscient et au souvenir).

P.L.



JAMES BROWN

Né à Los Angeles, Californie, États-Unis, en 1951.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(171) **Study for St. Bartolomeo Two Times**, 1983

Huile et émail sur toile
390 x 305 cm
A 84 62 P 1
Achat : 29 mai 1984
Source : Tony Shafrazi Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITION

Via New York, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 8 mai-24 juin 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1984 Baele, Nancy. — « N.Y. artists daggle with size ». — The Citizen. — (May 19, 1984). — P. 33

Daigneault, Gilles. — « Via New York : opération réussie ». — Le Devoir. — (12 mai 1984). — P. 32

Sabbath, Lawrence. — « "Via New York" attacks cherished beliefs, styles : controversial and exciting collection challenges viewer emotionally and intellectually ». — The Gazette. — (May 12, 1984). — P. A-14

Vie des Arts. — Vol. XXIX, nº 117 (déc. 1984/janv./févr. 1985). — Œuvre reproduite p. de couverture

1983 GQ. — (Dec. 1983). — Œuvre reproduite p. 12

S'inspirant principalement de l'art dit primitif, qu'il rapproche parfois de la tradition chrétienne, l'œuvre de James Brown présente un caractère brut auquel fait contrepoids une certaine dimension sacrée. L'intérêt de l'artiste pour les mises en scène évoquant quelque rituel l'amène tout d'abord à créer, durant les années 70, des installations constituées d'objets pour la plupart d'origine naturelle (plumes, pierres, bâtons, ...) recueillis au cours de divers voyages (notamment dans le désert nubien). Cet intérêt se prolonge dans le travail peint par l'inclusion de figures évoquant quelque fétiche ou objet cérémoniel. Dans *Study for St. Bartolomeo Two Times*, une tête, représentée de façon frontale, est entourée d'autres figures de plus petites dimensions dont l'une, tout entière peinte en rouge, semble évoquer le martyre de saint Barthélemy... Mais par delà cette référence, l'œuvre, à la fois opaque (fond neutre, accent mis sur la frontalité) et dépouillée (formes constituées de traits rapides les délimitant à peine), en appelle également au potentiel de motifs issus de cultures primitives dans la redéfinition d'une planéité première de l'espace pictural.

P.L.

JEAN-CHARLES BLAIS

Né à Nantes, France, en 1956.
Vit et travaille à Paris et à Vence, France.

(172) **Idée en l'air**, 1984

Peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
318 x 404 cm
A 86 35 P 2
Achat : 26 juin 1986
Source : Leo Castelli Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Jean-Charles Blais, Gérard Garouste : peintures et dessins, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 29 mars-18 mai 1986.

Jean-Charles Blais - Paintings, Leo Castelli Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 15 mai-9 juin 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Daigneault, Gilles. — « Avec Garouste et Blais au MAC : la peinture vient toujours de la peinture ». — Le Devoir. — (12 avril 1986). — P. 31. — Œuvre reproduite

Lamoureux, Johanne. — « Tête-bêche ». — Jean-Charles Blais, Gérard Garouste : peintures et dessins. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986. — P. 6-9. — Œuvre reproduite p. 15

Lefebvre, Germain. — « Jean-Charles Blais ». — Décormag. — N° 150 (avril 1986). — P. 22-23. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Au Musée d'art contemporain, deux Français à la mode internationale : Jean-Charles Blais, sur de vieilles affiches ». — La Presse. — (5 avril 1986). — P. F-1

Lupien, Jocelyne. — « Jean-Charles Blais/Gérard Garouste : Musée d'art contemporain de Montréal ». — Vanguard. — Vol. 15, n° 4 (Sept. 1986). — P. 40. — Œuvre reproduite

1986 Payant, René. — « Jean-Charles Blais/Gérard Garouste ». — Parachute. — N° 44 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1986). — P. 45-46. — Œuvre reproduite. — Repris dans : René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, sous le titre de « À partir d'hier et d'aujourd'hui », Laval : Éditions Trois, 1987, P. 441-443

Sabbath, Lawrence. — « New french painting : breakthrough works on display in Montreal ». — The Gazette. — (May 3, 1986). — P. C-7

Tourangeau, Jean. — « Blais et Garouste ». — Vie des Arts. — Vol. XXXI, n° 124 (sept. 1986). — P. 57. — Œuvre reproduite

1984 Panicelli, Ida. — « Jean-Charles Blais : Leo Castelli Gallery ». — Artforum. — Vol. XXIII, n° 3 (Nov. 1984). — P. 100-101. — Œuvre reproduite

I*dée en l'air*, de 1984, présente les principaux traits du travail alors réalisé par Jean-Charles Blais depuis le début des années 80. Sur de vieilles affiches arrachées dont le contour irrégulier est déterminé par le geste même de leur appropriation, Blais peint divers objets et personnages choisis à l'intérieur d'un répertoire relativement limité de sujets : gros bonshommes au visage toujours dissimulé, arbres, cheminées d'usine, fumée... La facture employée renvoie à différents moments de l'histoire de l'art moderne (Malevitch, Léger,...) tout en évoquant également la bande dessinée. L'échelle de ces œuvres (qui sont parfois constituées de deux parties, comme c'est le cas ici) est le plus souvent monumentale. « L'histoire ne m'intéresse pas », affirme l'artiste, qui précise également, en ce qui concerne les corps représentés dans sa peinture : « En règle générale, il s'agit plus d'un décor de corps que d'un corps. [...] Tout ce qui couvre le tableau est artifice, théâtre. Il s'agit de mise en scène, d'accessoires, de décor, de lumières et de costumes[1]. » Cette subordination de la figure apparaît à l'évidence dans le travail de composition, qui s'élabore en grande partie au regard des exigences du support (contour et format). Ainsi, dans *Idée en l'air*, l'arbre et le personnage à la massue ont été peints suivant les irrégularités du contour, déplaçant ainsi l'attention du spectateur de l'anecdote qu'on serait tenté d'y lire à la façon dont cette dernière est fabriquée par la peinture.

P. L.

NOTE

1. « Jean-Charles Blais », entretien par Xavier Girard, *Beaux-Arts Magazine*, mars 1984, p. 28.

GÉRARD GAROUSTE

Né à Paris, France, 1e 10 mars 1946.
Vit et travaille à Marcilly-sur-Eure, France.

(173) **Le Commandeur et la Maison rose**, 1985

Huile sur toile
249 x 293 cm
A 86 36 P 1
Achat : 26 juillet 1986
Source : Leo Castelli Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Gérard Garouste, Galeries contemporaines - Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 28 sept.-27 nov. 1988 [itinéraire : Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 14 janv.-26 févr. 1989 ; Kunsthalle, Düsseldorf, République fédérale d'Allemagne, 28 juill.-24 sept. 1989].

L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 21 mai-17 août 1987.

XLII Esposizione internazionale d'Arte La Biennale de Venezia, Venise, Italie, 29 juin-28 sept. 1986.

Jean-Charles Blais, Gérard Garouste : peintures et dessins, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 29 mars-18 mai 1986.

Gérard Garouste, Leo Castelli Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 20 avril-11 mai 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Mosley, Charlotte. — « Gérard Garouste : Centre Pompidou, Fondation Cartier ». — Artnews. — Vol. 88, n° 1 (Jan. 1989). — P. 161. — Œuvre reproduite

Busine, Laurent. — « Gérard Garouste ». — Galeries Magazine. — N° 27 (oct./nov. 1988). — P. 122-133

1988 Centre Georges Pompidou. Musée national d'Art moderne. Galeries contemporaines. — Gérard Garouste. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1988. — 119 p. — Œuvre reproduite p. 37

1987 Centre Georges Pompidou. Musée national d'Art moderne. — L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1987. — 660 p. — Œuvre reproduite p. 160

1986 Daigneault, Gilles. — « Avec Garouste et Blais au MAC : la peinture vient toujours de la peinture ». — Le Devoir. — (12 avril 1986). — P. 31

Lamoureux, Johanne. — « Tête-bêche ». — Jean-Charles Blais, Gérard Garouste : peintures et dessins. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986. — P. 6-9. — Œuvre reproduite p. 28

Lefebvre, Germain. — « Jean-Charles Blais ». — Décormag. — N° 150 (avril 1986). — P. 23

Lepage, Jocelyne. — « Au Musée d'art contemporain, deux Français à la mode internationale : Gérard Garouste, la mémoire de la peinture ». — La Presse. — (5 avril 1986). — P. F-1

Lupien, Jocelyne. — « Jean-Charles Blais, Gérard Garouste : Musée d'art contemporain de Montréal ». — Vanguard. — Vol. 15, n° 4 (Sept. 1986). — P. 40

Payant, René. — « Jean-Charles Blais/Gérard Garouste ». — Parachute. — N° 44 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1986). — P. 45-46. — Œuvre reproduite. — Repris dans : René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, sous le titre de « À partir d'hier et d'aujourd'hui », Laval, Éditions Trois, 1987, p. 441-443

Sabbath, Lawrence. « New French painting : breakthrough works on display in Montreal ». — The Gazette. — (May 3, 1986). — P. C-7

Tourangeau, Jean. — « Blais et Garouste ». — Vie des Arts. — Vol. XXXI, n° 124 (sept. 1986). — P. 57. — Œuvre reproduite

1985 Gibson, Michael. — « A youthful mood permeates the galleries, where brash junkyard esthetics and retro nostalgia are much in evidence ». — Artnews. — Vol. 84, n° 2 (Feb. 1985). — P. 64

Phillips, Deborah. — « Gérard Garouste : Castelli ». — Artnews. — Vol. 84, n° 8 (Oct. 1985). — P. 127-128

Depuis le début des années 80, Gérard Garouste pratique une peinture figurative à caractère mythologique empreinte d'une grande maîtrise technique, voire d'une certaine virtuosité comme en témoigne *Le Commandeur et la Maison rose*. Cette œuvre, comme l'ensemble du travail de Garouste, s'élabore autour d'une double visée, à la fois strictement picturale (c'est-à-dire préoccupée d'un certain savoir-faire dans le maniement de la matière) et conceptuelle — l'un et l'autre aspect étant chez Garouste étroitement liés. En effet, au delà de l'application dans le rendu des figures et des situations, c'est à l'histoire de la peinture, et notamment à la question des styles, que renvoie également cette démarche. C'est ainsi que s'y retrouvent, au sein de compositions parfois très élaborées, des manières de peindre rappelant le Tintoret, le Greco, Delacroix, Picasso... Ces références manifestes font quelque peu oublier le récit, qui se voit ici accorder un rôle nouveau, comme le souligne René Payant: « Avec les œuvres de Garouste, la logique du tableau de la Renaissance se retrouve inversée: alors qu'autrefois le tableau contenait un récit qu'il exposait, aujourd'hui le récit dramatise le tableau qu'il compose[1].»

P. L.

NOTE

1. René Payant, « Jean-Charles Blais/Gérard Garouste », *Parachute*, nº 44, sept.-oct.-nov. 1986, p. 46.

SYLVIE BOUCHARD

Née à Montréal (Québec), le 18 juillet 1959.
Vit et travaille à Montréal.

(174) **Sans titre**, 1986

Aquarelle sur bois
4 éléments : 206 x 309 cm (l'ensemble)
A 87 95 P 4
Achat : 18 décembre 1987
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

[Exposition de groupe], Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 14 août-12 sept. 1987.

Paysages itinérants, Galerie Oboro, Montréal (QC), 6-28 févr. 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [4]

Gravel, Claire. — « Une mémoire courte ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9

1987 Guilbert, Charles. — « Trois galeries : trois fois passera ». — Voir. — N° 35 (août 1987). — P. 29

Guilbert, Charles. — « Art contexte : la chasse aux galeries ». — Voir. — (Févr. 1987)

« Sylvie Bouchard : travaux récents ». — Rubicon. — N° 9 (Fall 1987). — Œuvre reproduite p. [192]

Tout d'abord circonscrite au travail d'installation, la démarche artistique de Sylvie Bouchard se caractérise aussi par la transposition picturale et dessinée de lieux et d'architectures imaginaires défiant les essais de définition et de résolution. Bien qu'il ne soit pas exclu, et de loin, d'y reconnaître des factures et des manières empruntées à des moments consacrés de l'histoire de l'art (Moyen-Âge, Renaissance...), il s'agit surtout d'y explorer les potentialités de la représentation figurative. Avec du bois récupéré comme support de l'œuvre et l'aquarelle retirée de son contexte habituel (le papier et les petits formats), *Sans titre* (1986), un polyptyque polychrome, propose un paysage onirique et énigmatique où se confondent les différents espaces de la mémoire, réel et fictif, habités ou hantés de personnages plausibles ou fabuleux.

J.B.

Texte tiré de : Josée Bélisle, *L'Histoire et la Mémoire - Acquisitions récentes en art québécois*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 1989.

CAROL WAINIO

Née à Sarnia (Ontario), le 29 juin 1955.
Vit et travaille à Alexandria (Ontario).

(175) **Plural Possibilities**, 1982

Acrylique sur masonite
122 x 244 cm
A 84 59 P 1
Achat : 29 mai 1984
Source : Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Le Geste oublié, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, (QC), 24 mai-30 août 1987 [itinéraire : Service des arts et de la culture de la ville de Saint-Eustache, Saint-Eustache (QC), 1er juin-3 juill. 1988; Galerie d'art du Centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-9 oct. 1988; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 20 oct.-15 nov. 1988; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 13 janv.-19 mars 1989; Galerie du Vieux-Couvent, Carleton (QC), 2-22 avril 1989; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 3-28 mai 1989; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 18 juill.-27 août 1989; Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 8 sept.-22 oct. 1989].

Appearing, Art Gallery, Mount Saint-Vincent University, Halifax, (N.-É.), 17 nov.-11 déc. 1983.

Quatrième Biennale de la peinture, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 5 juill.-6 sept. 1983.

Carol Wainio, Yarlow-Salzman Gallery, Toronto (Ont.), 11 sept.-2 oct. 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Lamoureux, Johanne. — « Le geste oublié ». — ETC Montréal. — Vol. 1, nº 1 (automne 1987). — P. 51-52. — Œuvre reproduite p. 51

Musée d'art contemporain de Montréal. — Le geste oublié. — Conception et réalisation de l'exposition Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1987. — 34 p. — Œuvre reproduite p. 26

1984 Rioux, Gilles. — « La collection permanente, un constat amiable ». — Vie des Arts. — Vol. XXIX, nº 117 (déc./janv./févr. 1984-1985). — P. 18-22. — Œuvre reproduite p. 20-21

Shuebrook, Ron. — « Appearance, N.S. ». — Vanguard. — Vol. 13, nº 3 (Apr. 1984). — P. 21-25

1983 Art Gallery, Mount Saint-Vincent University. — Appearing : Vikky Alexander, April Gornik, Anne Ramsden, Joyan Saunders, Martha Townsend, Carol Wainio, Wendy Wortsman. — Halifax : la Galerie, 1983. — 19 p.

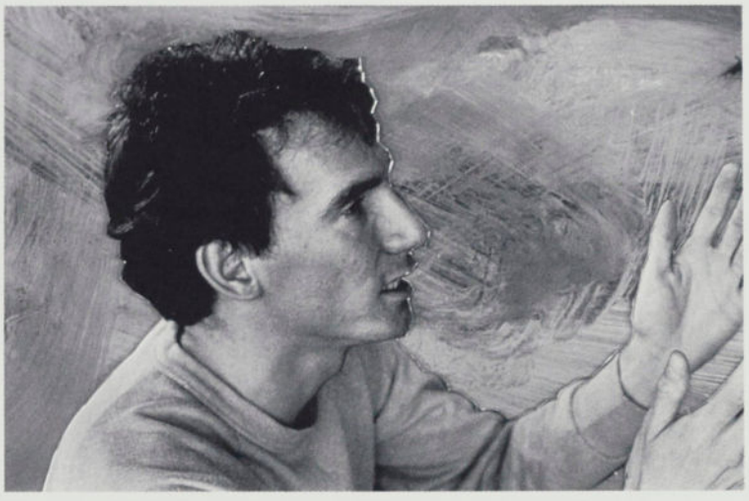
1982 Bentley Mays, John. — « Hot pink pyramids : antiques of the '60s ». — The Globe and Mail. — (Sept. 18, 1982). — P. 15

Girling, Oliver. — « Carol Wainio ». — Parachute. — Nº 29 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1982-1983). — P. 39

Milliken, Paul. — Carol Wainio at Yarlow-Salzman Gallery ». — Artmagazine. — Vol. 14, nº 61 (Dec./Jan./Febr. 1982-1983). — P. 50

Les peintures de Carol Wainio mettent en scène de petits univers où se rencontrent l'Histoire, le quotidien et la peinture — termes qui à eux seuls disent bien l'ampleur et le caractère essentiel de la démarche en cause. Ces univers, Wainio nous en présente l'élaboration bien davantage qu'elle ne les représente. Il est certes possible, ici et là, de reconnaître divers objets et personnages, mais leur rapport à l'ensemble de la toile (c'est-à-dire l'économie de leur présence au sein de la composition) s'impose de telle manière que notre perception de l'œuvre ne saurait se limiter au seul travail de reconnaissance. Cette démarche, comme en témoigne *Plural Possibilities*, met en relief un certain travail, qui s'élabore à même la peinture et que celle-ci donne à voir de diverses façons : petits personnages qui de l'usine à la maison, en une sorte de raccourci des faits et gestes du mode de vie à l'époque industrielle, semblent animés par le matériau qui leur donne corps; affirmation du matériau même de la peinture, qui en certains points apparaît à l'état brut (coups de pinceau apparents, couleurs en aplats)... Diverses forces sont ici convoquées, qui nous ramènent aux mécanismes premiers de la figuration — à ce rapport fondamental de la figure au matériau qui, tout à la fois, façonne celle-ci et la menace.

P. L.



THOMAS CORRIVEAU

Né à Québec (Québec), le 18 juillet 1957.
Vit et travaille à Laval (Québec).

(176) **Kidnappé**, 1984-1988

Film d'animation 16 mm, couleur, son
(dessin, peinture et collage sur papier, photo et film)
8 min. 12 s.
Production : l'artiste, avec la collaboration de
Micheline Parent et de Normand Quinn
A 88 98 F 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : l'artiste

EXPOSITION

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, (QC), 1er juin-11 sept. 1988 [itinéraire : Musée des Augustins, Toulouse, France, 29 juin-20 oct. 1989; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique, 6 juill.-26 août 1990; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 6 nov. 1990-3 janv. 1991].

BIBLIOGRAPHIE

1991 Cron, Marie-Michèle. — « Thomas Corriveau : sous mon toit ». — Voir. — (14/20 mars 1991). — P. 20

1989 Les 7es rendez-vous du cinéma québécois. — Montréal : Association des cinémas parallèles du Québec, 1989. — 168 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 64

De Blois, Marco. — « Kidnappé de Thomas Corriveau ». — 24 Images. — N° 43 (été 1989). — P. 48. — Extrait photographique de l'œuvre

Gingras, Nicole. — « L'ombre de la photographie dans le cinéma québécois ». — Ciné-Bulles. — Vol. 8, n° 3 (avril/mai 1989). — P. 28-32. — Extrait photographique de l'œuvre

Gingras, Nicole. — « La photographie au cinéma. Rêverie mobile ou mobilisatrice ». — Le Mois de la photo à Montréal. — Montréal : Vox Populi, 1989. — P. 180-187. — Extrait photographique de l'œuvre p. 182

1989 Raxlen, Rick. — « The seventh year itch : horsing around at the Rendez-vous du cinéma québécois ». — Cinema Canada. — N° 161 (Mar./Apr. 1989). — P. 19-21

1988 Bélisle, Josée et al. — Les temps chauds. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 71 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 27

Bréniel, Pascale. — « À ne pas manquer... ». — Clin d'œil. — N° 97 (juill. 1988). — P. 26-28. — Extrait photographique de l'œuvre

Johnstone, Lesley. — « No man's land ». — Vanguard. — Vol. 17, n° 4 (Sept./Oct. 1988). — P. 42. — Extrait photographique de l'œuvre

Laframboise, Alain. — « Les temps chauds ». — Parachute. — N° 53 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1988-1989). — P. 32-33

Legault, Louise. — « Tout chaud de l'atelier ». — En Ville Montréal. — Vol. 4, n° 6 (juin 1988). — P. 53. — Extrait photographique de l'œuvre

Musée d'art contemporain de Montréal. — Les temps chauds. — [Textes : Lucette Bouchard, Suzanne Lemire]. — Montréal : MACM, 1988. — [12] p. — Dépliant

« Suivez le guide ». — Les Idées de ma maison. — N° 53 (juill./août 1988). — P. 22-23. — Extrait photographique de l'œuvre

***K**idnappé*, un court film d'animation alliant peinture et cinéma, propose une réflexion sur la « vérité » de l'image et du récit. Par le biais d'une enquête menée de l'intérieur même du film, Corriveau y explore les modalités de mise en forme d'une fiction. En cela, *Kidnappé* transpose et approfondit dans le domaine filmique certains aspects d'une démarche à ce jour surtout identifiée à la peinture.

Ce film prend donc l'aspect d'une enquête — et tout d'abord au sens littéral du terme. Le personnage principal, Louis Vincent, prétend avoir été kidnappé. Une enquêteuse, à qui il raconte son aventure, tente de faire la lumière sur cette histoire. Son attention se concentre principalement sur les séquences du film censées représenter les faits et lieux relatifs à cet enlèvement, provoquant ainsi un repli de la fiction sur elle-même. Le tout se développe donc sur différents niveaux, du compte rendu oral de la victime à la représentation des faits relatés, en passant par l'enquête proprement dite. Cette multiplication des points de vue (point de vue de la victime, de l'enquêteuse, des images supposées représenter le contexte de l'enlèvement, ...) s'élabore à partir de différents procédés et techniques : collages réalisés à partir de photos de magazines, animation des photos prises par l'artiste des principaux comédiens, inclusion de prises de vue réelles, interventions à la peinture... Cette diversité des points de vue et traitements, ainsi que le rythme irrégulier de succession des images, concourent à semer le doute face au récit (tant celui de l'enlèvement que celui de l'enquête, les deux étant ici étroitement liés) — récit dont la vérité, en dernière analyse, se confond avec celle, bien évidemment relative puisque fabriquée, des images censées le représenter.

P. L.

SUZELLE LEVASSEUR

Née à Trois-Rivières (Québec), le 8 juin 1953.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(177) **# 155**, 1985

Acrylique sur toile
173 x 237,8 cm
A 86 32 P 1
Achat : 27 mars 1986
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Le Geste oublié, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, (QC), 24 mai-30 août 1987 [itinéraire : Service des arts et de la culture de la ville de Saint-Eustache, Saint-Eustache (QC), 1er juin-3 juill. 1988; Galerie d'art du Centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-9 oct. 1988; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 20 oct.-15 nov. 1988; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 13 janv.-19 mars 1989; Galerie du Vieux-Couvent, Carleton (QC), 2-22 avril 1989; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 3-28 mai 1989; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 18 juill.-27 août 1989; Centre d'Exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 8 sept.-22 oct. 1989].

A/Venture, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 15 mai-15 juin 1986 [itinéraire : Glenbow Museum, Calgary (Alb.), 2 août-21 sept. 1986; Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 25 mars-22 avril 1987; Galerie de l'Université Mount Saint-Vincent, Halifax (N.-É.), 7 mai-7 juin 1987; Musée du Québec, Québec (QC), 29 oct.-6 déc. 1987].

Suzelle Levasseur, Centre culturel canadien, Paris, France, 7 déc. 1985-19 janv. 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Dumont, Jean. — « Le corps inscrit dans l'œuvre ». — La Presse. — (27 juill. 1987). — P. A-9

Gravel, Claire. — « Après Chagall/le geste oublié ». — Le Devoir. — (11 juill. 1987). — P. C-10

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — Le geste oublié. — Conception et réalisation de l'exposition Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1987. — 34 p. — Œuvre reproduite p. 26

Tourangeau, Jean; Léger, Danielle. — Aventure. — Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1987. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 12

1986 Lelarge, Isabelle. — « A/Venture : des œuvres autrement sauvages ». — Vie des Arts. — Vol. XXXI, nº 124 (sept. 1986/automne). — P. 54

Pellet, Christophe. — « Dennis Geden et Suzelle Levasseur ». — Vie des Arts. — Vol. XXX, nº 122 (mars 1986/printemps). — P. 78

1985 Centre culturel canadien. — Suzelle Levasseur. — Texte de René Payant. — Paris : le Centre, 1985. — [6] p.

Daigneault, Gilles. — « Deux jeunes Québécoises exposent à Paris ». — Le Devoir. — (13 déc. 1985). — P. 6

La peinture de Suzelle Levasseur évolue à la limite de l'abstraction et de la figuration, au point de rendre ces distinctions caduques. Sa démarche, plus particulièrement depuis le début des années 80, est marquée par la présence d'une forme humaine, sorte de petit monstre qui, d'une œuvre à l'autre, semble se fondre toujours plus dans la matière même de la peinture au point de n'être repérable, dans certaines toiles de la seconde moitié des années 80, que par le biais d'une vague silhouette ou de traits physiques à peine esquissés — ici une bouche ou un œil, là un bras ou une jambe dont les contours, en certains points, semblent faire corps avec la peinture. Cet étroit rapport de la forme humaine à la matière picturale se confirme davantage à partir de 1985. Avec l'œuvre *# 155*, par exemple, la tête du personnage, représentée en raccourci, voit ses contours s'estomper dans la couleur et les coups de pinceau de l'espace environnant. À travers cette concordance figure/peinture s'instaure une sorte d'incarnation/personnification de l'une par l'autre, de l'une à travers l'autre. Comme si le personnage représenté était la peinture ou que celle-ci, à travers lui, faisait figure.

P. L.

RAYMOND LAVOIE

Né à Montréal (Québec), le 1er décembre 1950.
Vit et travaille à Montréal.

178 **Poème abandonné**, 1987

Acrylique sur toile
Diptyque : 214,6 x 174,6 cm (chaque élément)
A 88 82 P 2
Achat : 21 juin 1988
Source : Galerie Graff, Montréal (QC)

EXPOSITION

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, (QC), 1er juin-11 sept. 1988 [itinéraire : Musée des Augustins, Toulouse, France, 29 juin-20 oct. 1989 ; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique, 6 juill.-26 août 1990 ; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 6 nov. 1990-3 janv. 1991].

BIBLIOGRAPHIE

1988 Bélisle, Josée et al. — Les temps chauds. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 71 p. — Œuvre reproduite p. 47

Poème abandonné s'inscrit à l'intérieur d'une démarche que caractérise, depuis déjà plusieurs années, l'insertion de données figuratives (personnages, éléments architecturaux ou sculpturaux, etc.) au sein d'un espace pictural essentiellement abstrait. Chez Lavoie, l'inscription de la figure se fait le plus souvent selon un double mouvement, à la fois d'immersion et de surgissement. D'une part, la précision du rendu fait se démarquer l'objet ou le personnage représenté, l'isolant en une petite scène apparemment étrangère au reste de la surface, tandis que divers effets de peinture (coups de pinceau, dégoulinades...) contribuent d'autre part à en fondre certaines parties dans l'espace du tableau. Avec *Poème abandonné*, Lavoie poursuit cette problématique tout en en modifiant les paramètres par un recours au diptyque et au travail de recouvrement. Sur chacune des deux parties de l'œuvre, la figure disparaît presque entièrement sous les couches de peinture, suggérant de la sorte une volonté d'affirmation du matériau et de la surface. Mais paradoxalement, cet effacement de la figure est également ce qui en assure la persistance, l'œil s'efforçant en effet de la réhabiliter dans la mesure même où cette figure se présente sur le mode de la dérobade. Le recours au diptyque ajoute également à cette ambivalence, dont il inverse toutefois les termes en insistant sur les différences formelles (ici, de couleur) au détriment de l'anecdote ou du caractère narratif découlant généralement de ce type de composition.

P.L.

JOANNE TOD

Née à Montréal (Québec), en 1953.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(179) **Cultural Heroine**, 1985

Huile sur toile
122 x 305 cm
A 86 10 P 1
Achat : 11 mars 1986
Source : Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Écrans politiques, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 17 nov. 1985-12 janv. 1986.

Joanne Tod, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 7 sept.-3 oct. 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Payant, René. — « Écrans politiques ». — Parachute. — N° 42 (mars/avril/mai=Mar./April/May 1986). — P. 47-48

1985 Baele, Nancy. — « The politics of art at Montreal show ». — The Citizen. — (Dec. 2, 1985). — P. D-12. — Œuvre reproduite

Bentley Mays, John. — « A painterly gift sets Tod apart ». — The Globe and Mail. — (Sept. 17, 1985). — P. E-3

Gascon, France. — Écrans politiques. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — 47 p. — Œuvre reproduite p. 38-39

Hume, Christopher. — « Tod's star rising in art world ». — The Toronto Star. — (Sept. 13, 1985). — P. D-22

Lepage, Jocelyne. — « Écrans politiques au MACM : sur la nature du pouvoir ». — La Presse. — (23 nov. 1985). — P. F-1. — Œuvre reproduite

Wood, William. — « Arguing with Manet : the piano and a dead bear ». — C Magazine. — N° 4 (Winter 1985). — P. 24-26

La peinture de Joanne Tod se distingue d'emblée par sa nature résolument figurative. La matière picturale y est subordonnée à la chose représentée, scènes et personnages étant rendus avec un apparent souci de clarté. Mais l'illusion n'est que partielle et s'accompagne d'autre part d'un certain trouble. Dans *Cultural Heroine*, par exemple, l'identité du personnage n'est que suggérée, le titre ne donnant aucune précision quant au statut véritable de cette héroïne, pas plus d'ailleurs qu'il ne nous informe sur la nature de la scène représentée. Certains traits de l'œuvre (notamment la présence d'un drapeau canadien, l'origine ethnique et culturelle de l'héroïne, la parure portée par cette dernière à la façon d'une offrande de bienvenue) ajoutent à l'ambiguïté bien davantage qu'elles ne la résolvent. D'autre part, *Cultural Heroine* met nettement l'accent sur les effets de cadrage et de composition : large déploiement horizontal de la scène ; visage du personnage représenté de profil à la façon d'une effigie figurant sur une pièce de monnaie ; main gauche semblant sortir du tableau ; concentration des symboles (drapeau, militaires, parure) autour du personnage... Par ce recours quasi systématique aux procédés d'une représentation spectaculaire, cette œuvre rejoint le domaine de la parodie, insistant sur les mécanismes en cause au point d'en faire son véritable sujet.

P. L.

La représentation et les codes culturels

Le langage plastique qui s'appuie sur la société de consommation et sa syntaxe urbaine s'est acquis au cours des années 80 une audience très large. En s'accentuant, ce phénomène sensible dans l'historicité des œuvres d'art a inévitablement posé un défi dans toutes les disciplines. Ainsi, par delà la différence des pratiques, il est possible de repérer, entre des travaux hétérogènes, des filiations qui contribuent en outre à l'appréhension des problèmes de la société contemporaine. C'est à partir de cette alternative artistique, un art axé sur la représentation ou les codes culturels, que nous voudrions faire résonner le travail des 18 artistes choisis et préciser ainsi les fondements d'une interrogation commune. Dans la variété des approches et des techniques utilisées, et la multiplicité des thèmes et de leur traitement, impliquant le souci d'un contenu social et politique, le choix des œuvres de ce chapitre est motivé par certains aspects propres aux impératifs de la société de consommation, mais sans prétendre cerner toutes les questions qui s'y rattachent.

Dès lors, on comprendra que l'art pop apparaisse comme l'emblème qui célèbre ouvertement l'existence d'une culture populaire en décodant le réel afin d'en révéler explicitement les mécanismes. Précurseur d'attitudes dont il opérera une synthèse en s'articulant dans le champ élargi de la culture, ce langage artistique autonome revendique pour certains, comme Robert Rauschenberg, l'introduction d'objets réels ou leur représentation conforme qui participent d'un geste néo-dadaïste. D'autres, comme Andy Warhol, ont su traduire la médiatisation grâce à la systématisation froide d'un langage. Pour cela, ils utilisent les procédés mécaniques de reproduction, sérigraphie et photographie, et leur superposent une thématique dont les références sont issues directement du quotidien. Ainsi, il est

frappant de remarquer à quel point s'impose un parallèle avec cet art propre aux Américains et remontant au début des années 60, caractéristique d'une époque de consommation euphorique et utilisé par les artistes comme une nouvelle esthétique globale en détournant la fonction plastique de l'objet. La stimulation à outrance par l'image qu'ont générée les magazines, la télévision, la photographie et les médias en général dans la vie de tous les jours a suscité une accélération de la consommation, sans égard à la spécificité des valeurs traditionnelles. L'artiste et le spectateur se rejoignent dans un même processus de schématisation des images, de façon à construire un langage qui façonne la culture. À partir d'expériences médiatiques diverses, la représentation amène une réaction dans notre manière de voir et de penser les images qui nous sont familières.

La pensée contestataire qui a marqué les débuts idéologiques des grands mouvements d'avant-garde, tels le minimalisme et l'art conceptuel, a notamment permis de véhiculer une réflexion sur la signification des codes culturels, les valeurs qui en découlent et les conditions de leur perception. Les enjeux de ce discours artistique trouvent leur accomplissement dans le contexte social, politique et économique lié au déploiement du monde technologique de cette seconde moitié de notre siècle. Notons que les changements dans la saisie du réel se sont produits à travers des moyens d'expression indistincts. La vidéo s'impose durant les années 70 comme un art à part entière. Ce nouveau mode d'expression, source de réflexion, de rêve ou de poésie, bénéficie du circuit de l'art contemporain et témoigne de la vigueur du pouvoir de l'image par une mise en situation des aspects parfois dramatiques de notre culture. De plus, il devient tout à fait usuel de recourir à la photographie pour cibler les objectifs de chacun, qu'il s'agisse du décodage des réflexes créés par l'univers commercial médiatique ou de ces jeux entre la représentation et la réalité qui atteignent une complexité fort surprenante. Il en résulte un impact qui rappelle les effets de l'imagerie des médias.

L'image photographique dotée d'une autonomie sert largement d'instrument critique et d'instrument de distanciation à la représentation. Le spectateur est quelque peu désarçonné par le format des œuvres, qui le domine. Souvent mal à l'aise, il prend de plus en plus de distance face à certaines images qui suscitent sa curiosité mais qu'il préfère, dans certains cas, rejeter. Cet art d'expression lié à la représentation cherche de plus en plus à faire appel aux émotions avant même que le spectateur ne puisse y lire un commentaire sur le contenu. L'attitude critique vis-à-vis de la société apparaît progressivement dans le travail de Cindy Sherman, dont l'œuvre recèle un pouvoir de fascination et véhicule des stéréotypes visuels, à l'instar de Jeff Wall. Des artistes comme Gilbert & George, Cindy Sherman et General Idea, sortes de héros des temps modernes, se mettent constamment en représentation dans leur production artistique. Cette présence et cette référence à l'identité témoignent de leur conception de l'art comme faisant partie de leur mode de vie et de leur fonctionnement.

Ils réussissent à exercer une certaine emprise sur le spectateur qui se sent observé. D'aucuns n'hésiteront pas à montrer des attitudes choquantes en étalant largement une violence politique, sociale et sexuelle dans certaines œuvres.

Les années 80 reprennent en charge d'une manière massive cette écoute qui transcende les hiérarchies de la représentation, en revêtant directement ou non une dimension critique à l'égard de la société de consommation. On tente d'assumer cet aspect dans l'œuvre d'art afin d'assurer une transformation sociale radicale. En ne s'opposant pas à l'utilisation sans limite des matériaux qui cohabitent et se combinent dans des formes hybrides, on cherche à intégrer les fonctions médiatrices par des pratiques qui s'investissent mutuellement sans perdre leur valeur d'images. L'artiste juxtapose les mots à l'image pour appuyer, intensifier, provoquer ou tout simplement pour ironiser. L'intervention directe sur l'image est là pour dévoiler une portée sociale ou proposer un récit narratif. Lorsque Barbara Kruger utilise des panneaux d'affichage sur la place publique, ses œuvres reflètent l'ouverture de son art et se chargent du dynamisme de lieux actifs. En se tournant directement vers les mass media, elle semble refuser toute certitude au profit d'une vision aléatoire, mais elle donne également à son œuvre un puissant pouvoir réactif, suite à un sentiment d'insuffisance de certains langages. En réaction à l'ordre établi sur le plan politique, l'artiste recherche dans les mass media le démantèlement des codifications rigides de l'art. À l'instar des messages publicitaires, cet art, à travers le magma du réseau de la publicité jusqu'à saturation, ne laisse rien au hasard, car les enjeux sont importants. La création artistique se fonde sur une réflexion critique et se joue de la mise en scène de l'art et de son simulacre.

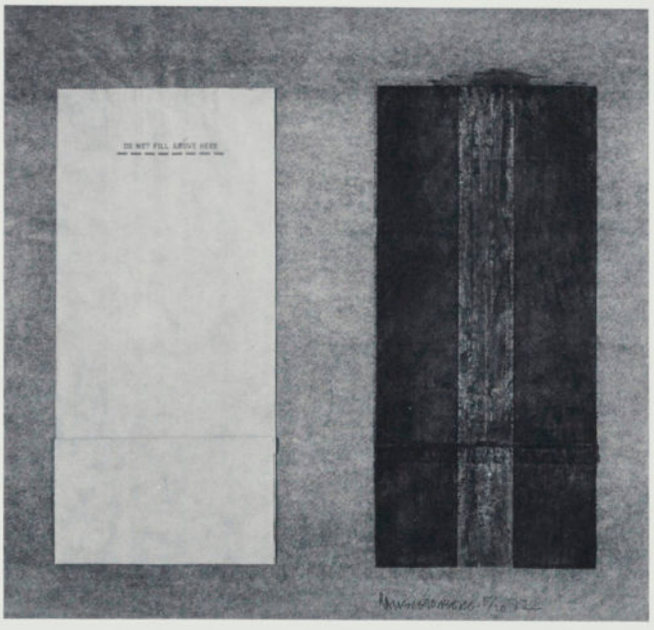
Là où certains artistes réagissent de façon virulente, d'autres se contentent d'établir le constat du gigantesque mécanisme médiatique auquel on ne peut échapper. Ils manipulent à leur manière les mythes de la société, mais sans sous-estimer les procédures formelles mises en œuvre dans le travail paradoxal, énigmatique et parfois narratif de cette articulation des codes culturels. Comment faire la part du contexte social et du contexte esthétique est finalement une question d'éthique. Ici s'opère différemment, avec Roland Brener et Bill Woodrow, une métamorphose de l'objet mécanique pour l'un et une récupération de l'objet industriel pour l'autre, qui sont la mise en accusation d'une vie déshumanisée et une invention teintée de ludisme. Ces images de consommation comportent une exploitation des rebuts qui correspond à une éthique du désordre de plus en plus à l'image de la vie, soit les mutations d'une représentation tridimensionnelle souvent déroutante mais significative dans l'énoncé de ses postulats. Un Robert Longo interprète les valeurs humaines dans une parodie de l'ordre social, un Michael Snow modifie l'expérience de la perception visuelle en abordant les codes de l'illusion et du réel, tandis qu'un Bill Woodrow accuse les paradoxes de la société d'une manière

narrative. L'œuvre de Pierre Granche oblige le spectateur à s'engager physiquement, puis mentalement, dans un espace magique qui déconstruit les énoncés de la sculpture dont l'unité narrative est rendue par l'assemblage des objets eux-mêmes. On peut aussi parler de culture confrontée à des réalités contradictoires qui cherchent refuge dans les mythes du passé, et alimentée par la métaphore.

La fin des années 80 semble être vouée à l'objet. En l'exaltant comme matériau, l'artiste a voulu régénérer les procédures de l'art et dénoncer ce qui est fabriqué par l'homme. La représentation d'objets quotidiens nous force à revoir cette notion en tant qu'œuvre d'art en réactualisant le discours à propos de la hiérarchie de l'objet. C'est un art qui se sert de l'objet dans sa temporalité et en fait sa matière première. Outre Haim Steinback, les principaux représentants sont Jeff Koons, Allan McCollum, Robert Gober et John M. Armleder. Même si les choix des images, des objets et des procédures de travail de ces artistes sont diamétralement opposés, les sujets appartiennent tout de même à des codes culturels circonscrits. La notion du réel passant par des codes permet d'appréhender les notions d'ambiguïté et de traduire le monde dans sa complexité. Ces artistes instaurent à travers les différentes modalités de la figuration un rapport immédiat avec le réel. La dernière décennie hérite ainsi d'une idéologie qui a étouffé l'abstraction moderne pour permettre au postmodernisme de s'épanouir.

Dans l'expérience de la pensée de cette fin de siècle, les rapports entre le monde technique et la société rationalisée constituent une ligne de démarcation qui engendre des conceptions différentes dans le domaine de l'art et ne se reconnaît d'autres sources que dans la mobilité de l'interprétation. Les problèmes qui s'y rattachent étant ainsi directement liés à la société postindustrielle, des différences considérables de perception se retrouvent incessamment dans les différences sociales. La clarification des enjeux permet d'attribuer à l'art une dimension transformatrice qui conduit à une perception plus approfondie de notre société.

Paulette Gagnon



ROBERT RAUSCHENBERG

Né à Port Arthur, Texas, États-Unis, le 22 octobre 1925.
Vit et travaille à New York, New York, et à Captiva, Floride, États-Unis.

(180) **Tampa No. 3**, 1972

Lithographie et sac de papier collés sur toile, 5/20
115,5 x 119,2 cm
A 74 35 G 1
Achat : 6 juin 1974
Source : American Federation of Arts, New York, N.Y., États-Unis

Peintre, sculpteur, graveur, photographe, « performer » et scénographe, Robert Rauschenberg pratique maintes disciplines de l'art et s'affirme très tôt comme un des précurseurs du mouvement pop américain. Dès 1950, il réalise les *combine paintings*, collages d'objets trouvés sur fond pictural, qui auront une incidence sur son œuvre gravée. Celle-ci, entreprise en 1962, est pleine d'images empruntées de toutes sortes, ou simplement trouvées, spécifiques de la culture urbaine. L'introduction d'un objet réel et sa représentation conforme se retrouvent dans *Tampa No. 3*. Rauschenberg réalise au Graphic-studio une série d'œuvres à partir de boîtes de carton, de fragments de boîtes et de sacs de papier, et se livre à de nombreuses manipulations de ces matériaux. Il se réfère au quotidien par cette imagerie du sac de papier brun. *Tampa No. 3* est une image banale qui crée un jeu de formes d'un graphisme rigoureux et d'une neutralité esthétique. Cette œuvre atteste d'une certaine affinité avec le ready-made de Marcel Duchamp. Rauschenberg construit ici un véritable collage visuel dans lequel le processus gravé intervient pour révéler l'inattendu. Le sac gravé semble être la trace secondaire mais permanente, tandis que le sac, l'objet réel, devient la trace éphémère. Cet élément de rebut assez inusité suscite la curiosité et nous confronte instantanément au langage formel de Rauschenberg. Le sac et sa reproduction illusoire comportent une complexité mais n'en dégagent pas moins un silence éloquent. L'équilibre subtil entre la réalité et le symbolisme parvient à réconcilier de façon évidente la suggestion du réel et son objectivisation, par la façon de regarder qui donne un sens à ce que l'on voit.

P. G.

ANDY WARHOL

Pittsburgh, Pennsylvanie, États-Unis, 6 août 1928 - New York, New York, États-Unis, 22 février 1987.

(181) **Mao Tsé-tung**, 1972

4 sérigraphies : 129/250 (2), 66/250 (2)
91,5 x 91,5 cm (chacune)
A 74 33 G 4
Achat : 6 juin 1974
Source : American Federation of Arts, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Gravures américaines : une sélection d'œuvres de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 3 déc. 1984-13 févr. 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

Œuvres de la collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 8-14 avril 1982.

Gravures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), janv./févr. 1979.

Artistes américains contemporains, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [exposition itinérante au Québec : Cégep de Maisonneuve, Montréal, 2-7 oct. 1978; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 13-20 oct. 1978; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal, 6-17 nov. 1978; Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, 27 nov.-8 déc. 1978; Cégep Ahuntsic, Montréal, 29 janv.-9 févr. 1979; Galerie d'art du centre culturel, Joliette, 13-23 févr. 1979; Galerie d'art de Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent, 28 févr.-28 mars 1979; Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, 2-12 avril 1979; Cégep Montmorency, Laval, 18 avril-4 mai 1979; Place des Arts, Montréal, 23 oct.-25 nov. 1979; Collège d'Alma, Alma, 1er-31 déc. 1979; Galerie l'Imagier, Aylmer, 1er-31 mars 1980; Commission culturelle de la ville d'Amos, Amos, 1er-14 juin 1980; Comité des expositions de Val-d'Or, Val-d'Or, 15-30 juin 1980; Galerie d'art de Matane, Matane, 15 oct.-15 nov. 1980; Galerie de l'École des Hautes Études Commerciales, Montréal, 1er-31 déc. 1980; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 15 janv.-22 févr. 1980].

Artistes américains, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 11 nov. 1976-2 janv. 1977.

Gravures américaines, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 mars-28 avril 1974.

11 artistes américains, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 nov.-2 déc. 1973.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Laursen, S. et al. — « Andy Warhol ». — Louisiana Revy. — Vol. 31, nº 1 (Sept. 1990). — 74 p. — Œuvre reproduite p. 16-17

1989 Bourdon, Daniel. — Andy Warhol. — Traduit de l'américain par Jeanne Bouniort. — Paris : Flammarion, 1989. — 431 p. — Mentions de l'œuvre p. 318, 350

McShine, K. et al. — Andy Warhol : a retrospective. — New York : Museum of Modern Art, 1989. — 479 p. — Œuvre reproduite p. 417

1988 Artstudio. — « Spécial Andy Warhol ». — (Printemps 1988). — 149 p. — Mentions de l'œuvre p. 98, 109

1985 Feldman, Frayda; Schellmann, Jörg. — Andy Warhol prints. — Munich : Éditions Schellmann, 1985. — 119 p. — Œuvre reproduite p. 51. — Mentions de l'œuvre p. 2, 12, 15

1980 Levin, Kim. — « Andy Warhol : Whitney museum ». — Flash Art — Nº 96-97 (Mar./Apr. 1980). — P. 21-22

McGonigle, Thomas. — « Andy Warhol ». — Arts Magazine. — Vol. 54, nº 5 (Jan. 1980). — p. 17

Morgan, Stuart. — « Andy Warhol, Whitney museum ». — Artforum. — (Feb. 1980). — P. 96-98

1974 Perreault, John. — « 'Classic' pop revisited ». — Art in America. — (Mar./Apr. 1974). — P. 64-68

Toupin, Gilles. — « Une exposition pour funambules ». — La Presse. — (6 avril 1974). — P. E-18. — Œuvre reproduite

1973 Bell, Jane. — « Gallery Review ». — Arts Magazine. — Vol. 47, nº 3 (Dec./Jan. 1973). — P. 78-79

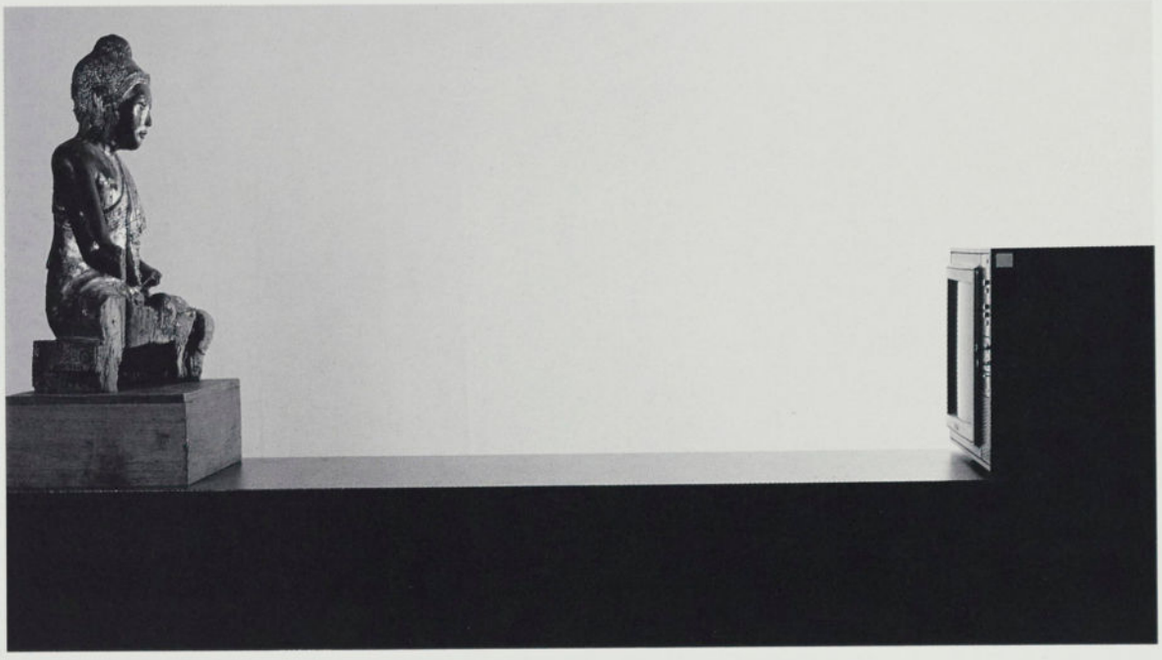
1973 Crimp, Douglas. — « New York letter ». — Art International. — Vol. XVII/2 (Feb. 1973). — P. 46. — Œuvre reproduite

Field, Simon. — « Marilyn, Andy and Mao ». — Art and Artists. — Vol. 7, n° 7 (Feb. 1973). — P. 38-40. — Œuvre reproduite page couverture

1972 « Reviews and previews : Andy Warhol ». — Artnews. — Vol. 71, n° 8 (Dec. 1972)

Illustrateur doué, Andy Warhol fait ses débuts dans l'art commercial. Il est le premier artiste à utiliser dans son œuvre les procédés techniques de la publicité : photomontage, agrandissement mécanique et report sérigraphique. Dès 1956, il publie une série d'albums à tirage limité et réalise, quelques années plus tard, ses premières acryliques sérigraphiées sur toile d'après des bandes dessinées fort connues. Désormais vedette du pop art américain, Warhol aborde l'image commerciale avec tout ce qu'elle comporte de formaliste et y dénonce la société américaine. Son imagerie est issue de l'univers artificiel de la reproduction, des supermarchés, des stars d'Hollywood et des personnalités célèbres les plus aisément reconnaissables, comme les sérigraphies de *Mao Tsé-tung*. Cette édition de dix gravures aux teintes agressives affiche de façon impersonnelle l'image de Mao en misant sur l'aspect d'ubiquité comme s'il existait depuis toujours. L'artiste élimine du portrait toute sensibilité de la même manière qu'il nous présente une boîte de soupe ou un visage de star. Cet homme politique est traité d'une façon à la fois ascétique et ironique, émettant une fascination certaine. Chargé d'une connotation mythique en plus d'être populaire, il devient le reflet de toute une société. La multiplication de cette image contribue à simplifier la pratique de l'artiste et souligne le caractère mécanique de la fabrication. Elle rend anonyme la personnalité présentée, permettant ainsi de n'en retenir qu'une image statique, vidée de toute substance. Les lignes griffonnées, appliquées en touches de couleur quasi expressionnistes, soulignent le contour du visage et la veste de Mao dont Warhol fait volontairement varier les teintes d'une impression à l'autre. L'utilisation du procédé mécanique de la sérigraphie retire ainsi toute signification du sujet par la juxtaposition de l'image répétée, tuant en quelque sorte l'aspect émotif qui aurait pu émaner du portrait de *Mao Tsé-tung*.

P. G.



NAM JUNE PAIK

Né à Séoul, Corée, en 1932.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(182) **TV Buddha III: McLuhan's Grave**, 1984

Sculpture video : bouddha ancien, 50,8 x 38 cm
2 vidéogrammes, 30 min (chacun), son
D 86 47 I 4
Don : 19 décembre 1986
Source : M^me^ Esperanza Schwartz et M. Mark Schwartz, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Nam June Paik : œuvres récentes - Recents Works, Galerie Esperanza, Montréal (QC), 7 déc. 1989-25 févr. 1990.

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Tribute to Marshall McLuhan, Galerie Esperanza, Montréal (QC), 5 oct.-10 nov. 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Legrand, Jean-Pierre. — « Parfums d'iconoclasmes : Nam June Paik, œuvres récentes/recent works ». — ETC Montréal. — N° 11 (printemps/été 1990). — P. 39-40

Tourangeau, Jean. — « Nam June Paik à Montréal ». — Vie des Arts. — Vol. XXXV, n° 139 (juin/été 1990). — P. 65

1989 Carrière, Daniel. — « Nam June Paik et Kurt Royston : deux artistes exceptionnels à la galerie Esperanza ». — Le Devoir. — (14 déc. 1989). — P. 14

Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 42. — Mention de l'œuvre p. 13

Kaplan, Steven. — « The importance of being Nam June = De l'importance d'être Nam June ». — ETC Montréal. — N° 9 (automne 1989). — P. 28-35. — Œuvre reproduite p. 31

1989 Lepage, Jocelyne. — « Nam June Paik : une légende vivante à Montréal... ». — La Presse. — (16 déc. 1989). — P. D-12-13

Lepage, Jocelyne. — « Étonnantes surprises parmi ces dons au MAC ». — La Presse. — (15 avril 1989). — P. C-11. — Œuvre reproduite

1988 Gilbert, Jean-Pierre. — « Fétichisme et image télévisée : le regard abusé ». — ETC Montréal. — N° 6 (hiver 1988). — P. 24-25. — Œuvre reproduite

1986 Payant, René. — Vidéo. — Montréal : Artextes, 1986. — 263 p. — Œuvre reproduite p. 57. — Mentions de l'œuvre p. 130, 156

1985 Blouin, René. — « Vidéo 84 ». — Vie des Arts. — Vol. XXIX, n° 118 (mars/printemps 1985) — P. 24-27. — Œuvre reproduite

1984 Daigneault, Gilles. — « Coup d'œil sur Nam June Paik ». — Le Devoir. — (13 oct. 1984). — P. 28

Daigneault, Gilles. — « Le tour du monde de la vidéo en 18 installations ». — Le Devoir. — (6 oct. 1984). — P. 31. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Chez Waddington et Gorce : vive la nostalgie ». — La Presse. — (3 nov. 1984). — P. F-4. — Œuvre reproduite

Lewis, Marien. — « My lunch with Nam June Paik ». — Canadian Art. — Vol. 1, n° 2 (Winter/Dec. 1984). — P. 58-61. — Œuvre reproduite

Sabbath, Lawrence. — « Video art's here for keeps, says pathfinder Paik ». — The Gazette. — (Oct. 13, 1984). — P. B-8. — Œuvre reproduite

Au début des années 60, Nam June Paik explore les nouveaux moyens de communication, ne se limitant pas à une seule technique. La rencontre du musicien John Cage, qui considère que tout peut devenir matériau artistique, est pour lui déterminante. Paik remet très tôt en question les frontières de l'art. Il est le premier artiste à intégrer des téléviseurs dans son œuvre et réalise sa première bande vidéo en 1964. Il s'intéresse d'abord à cet art en tant qu'extension de la musique électronique, tandis qu'il détourne la télévision de sa fonction première sous l'influence de Marshall McLuhan. Dans *TV Buddha III: McLuhan's Grave* (1984), il aborde ce moyen d'expression en faisant éclater l'image. Cette sculpture vidéo, la troisième d'une série du même titre, se compose d'un bouddha coréen et de deux enregistrements vidéo, d'une durée de 30 minutes chacun. Le premier porte sur Marshall McLuhan. Il est produit en 1974 à partir d'un documentaire original de la BBC réalisé en 1964 sur cet expert en communication. L'artiste utilise un synthétiseur à partir duquel il opère des distorsions et fait intervenir la couleur sur les images qui apparaissent à l'écran. Le second enregistrement produit à New York à l'automne 1984 consiste en une entrevue de Paik avec le musicien John Cage sur McLuhan. L'œuvre est conçue à la manière d'une tombe coréenne, le bouddha étant placé face au moniteur partiellement enfoui sous un amoncellement de terre. Dans ce magma d'images cathodiques, Paik redéfinit la place occupée par les médias électroniques dans l'art contemporain. Par la résurgence du symbole du sacré, l'artiste applique ses idées d'interaction culturelle entre l'Occident et l'Orient, entre élitisme et culture populaire. Il s'approprie l'écran vidéo en tant qu'objet de communication et le restitue dans un contexte particulier, celui de la démythification du pouvoir qu'il opère.

P. G.

GILBERT & GEORGE

Gilbert Proesch, né à San Martino, Italie, en 1943.
George Passmore, né à Totnes, Angleterre, R.-U., en 1942.
Vivent et travaillent à Londres, Royaume-Uni.

(183) **Red Morning Bhuna**, 1977

25 épreuves photographiques
300 x 250 cm (l'ensemble)
A 84 65 PH 25
Achat : 29 mai 1984
Source : Sonnabend Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Le Geste oublié, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 mai-30 août 1987 [itinéraire : Service des arts et de la culture de la ville de Saint-Eustache, Saint-Eustache (QC), 1er juin-3 juill. 1988; Galerie d'art du Centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-9 oct. 1988; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 20 oct.-15 nov. 1988; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 13 janv.-19 mars 1989; Galerie du Vieux-Couvent, Carleton (QC), 2-22 avril 1989; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 3-28 mai 1989; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 18 juill.-27 août 1989; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 8 sept.-22 oct. 1989].

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Photo-Pieces 1971-1980, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas, 19 nov. 1980-4 janv. 1981 [itinéraire : Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, République Fédérale d'Allemagne, 16 janv.-22 févr. 1981; Kunsthalle, Berne, Suisse, 6 mars-5 avril 1981; Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 16 avril-1er juin 1981; Whitechapel Art Gallery, Londres, Royaume-Uni, juill.-août 1981].

Europe in The Seventies : Aspects of Recent Art, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 8 oct.-27 nov. 1977 [itinéaire : The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., États-Unis, 16 mars-7 mai 1978; The San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 23 juin-6 août 1978; The Fort Worth Art Museum, Fort Worth, Tex., États-Unis, 24 sept.-29 oct. 1978; The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, États-Unis, 1er déc. 1978-31 janv. 1979].

BIBLIOGRAPHIE

1989 Jahn, Wolf. — L'art de Gilbert & George : une esthétique de l'existence. — Traduit de l'allemand par Valérie Chelle. — Stuttgart : Schirmer/Mosel, 1989. — 534 p. — Œuvre reproduite p. 216. — Mentions de l'œuvre p. 191, 193, 198

Jahn, Wolf. — The Art of Gilbert & George or an aesthetic of existence. — Traduit de l'allemand par David Britt. — London : Thames and Hudson, 1989. — 524 p. — Œuvre reproduite p. 216. — Mentions de l'œuvre p. 191, 193

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — Le geste oublié. — Conception et réalisation de l'exposition : Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1987. — 34 p. — Œuvre reproduite P. 18

1986 [Ratcliff, Carter]. — Gilbert & George : the complete pictures 1971-1985. — New York : Rizzoli, 1986. — [272] p. — Œuvre reproduite p. [10-11], 102

1985 Gagnon, Paulette. — « Gilbert & George ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 132. — Œuvre reproduite p. [133]

1984 Richardson, Brenda. — Gilbert & George. — Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1984. — 143 p. — Œuvre reproduite p. 66

1982 McEwen, John. — « Life and times : Gilbert & George ». — Art in America. — Vol. 70, nº 5 (May 1982). — P. 128-135

1981 Centre Georges Pompidou. Musée national d'Art moderne. — Gilbert & George : un entretien avec Jean-Hubert Martin, [...]. — Paris : Centre Georges Pompidou, 1981. — [16] p.

Collins, Nick. — «'People like objects' : Gilbert and George at the Whitechapel Gallery ». — Creative Camera. — Nº 203 (Nov. 1981). — P. 300-303

Feaver, William. — [« Gilbert & George : Whitechapel Art Gallery »]. — Artnews. — Vol. 80 (Oct. 1981). — P. 197

Hahn, Otto. — « Voyez, voyez les arlequins ». — L'Express. — (19 mai 1981). — P. 20

Lebeer, Irmeline. — « Gilbert & George : art for all ». — Art Press. — Nº 47 (avril 1981). — P. 23-25

Marcelis, Bernard. — « Gilbert and George : an itinerary ». — Domus. — Nº 619 (Luglio/Agosto 1981). — P. 54-55. — Traduction française p. III-IV

Morgan, Stuart. — « Gilbert & George : Whitechapel Gallery ». — Artforum. — Vol. XX, nº 2 (Oct. 1981). — P. 85

Puvogel, Renate. — « Gilbert & George - 1968 to 1980 : Fotoarbeiten 1971-1980». — Das Kunstwerk. — Vol. 34, nº 2 (1981). — P. 78-79

Vaisey, Marina. — « Gilbert and George : dandies in despair ». — The Sunday Times. — (July 5, 1981). — P. 41

1980 Gilbert & George : 1968-1980. — [Texte de] Carter Ratcliff. — Eindhoven : Municipal Van Abbemuseum, 1980. — 319 p. — Œuvre reproduite p. 229

1977 Brown, David. — « Some aspects of British art today ». — Europe in the seventies : aspect of recent art. — Chicago : The Art Institute of Chicago, 1977. — P. 19-20

L'étroite association de Gilbert & George remonte à 1967. Mais c'est à partir de 1969 qu'ils se font connaître lors de la performance *Singing Sculpture* où ils utilisent leur corps comme sculpture vivante. Les attitudes et les gestes alimentent leur recherche mise en scène au moyen de la photographie. Acteurs hors du commun, ils s'exposent eux-mêmes en poursuivant une esthétique de l'existence. Ces artistes livrent une autobiographie en y intégrant certains aspects de la scène urbaine. Ils y étalent largement la marginalité présente dans la société : alcoolisme, déchéance physique et mentale, violence des jeunes et des immigrés de certains quartiers de Londres, corruption, etc. Ils entretiennent à dessein la notion d'ambiguïté idéologique par la juxtaposition d'images énigmatiques. *Red Morning Bhuna*, tirée de la série de travaux photographiques intitulée *Red Morning*, rassemble 25 éléments segmentés par une grille noire. Le contenu social de cette œuvre s'accompagne du regard des deux artistes jamais vus de face, mais dont la symétrie des postures semble ordonner la composition d'une façon statique. Le grand format de la composition surprend quelque peu le spectateur habitué à des œuvres plus intimistes. L'intensité dramatique produite par la couleur rouge des photographies en forme de croix sert de division et accentue les contrastes d'ombres et de lumière des sections en noir et blanc. L'austérité des édifices en alternance avec les portraits des artistes dans une immobilité délibérée contraste avec la présence des individus en mouvement, des Indiens marchant dans la rue. Pour la première fois dans leur œuvre apparaissent des personnages juxtaposés aux artistes eux-mêmes. Seule une branche d'arbre au centre de l'œuvre, comme une vie pleine de fraîcheur à l'aube du jour, rompt la sévérité et l'atmosphère tendue du sujet à caractère socio-politique. Les artistes Gilbert & George perçoivent leur environnement urbain d'une manière nouvelle par une prise de conscience de la réalité incontournable. Dans cette présentation, ils questionnent le rôle et la place de l'artiste dans la société en donnant à voir une nouvelle organisation de la perception de la notion d'œuvre d'art.

P. G.

CINDY SHERMAN

Née à Glen Ridge, New Jersey, États-Unis, le 19 janvier 1954.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(184) **Sans titre # 153**, 1985

Épreuve couleur, 1/6
171 x 125,5 cm
A 85 35 PH 1
Achat : 24 juillet 1985
Source : Metro Pictures, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Tenir l'image à distance, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

La Magie de l'image, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-31 août 1986 [itinéraire : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 12 sept.-10 oct. 1986; Musée du Fjord, La Baie (QC), 21 déc. 1986-18 janv. 1987; Musée du Madawaska, Edmunston (N.-B.), 1er-31 mars 1987; Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 8 avril-3 mai 1987; Walter Phillips Gallery, Banff, (Alb.), 20 mai-14 juin 1987; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-30 sept. 1987; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn (QC), 2-22 nov. 1987; Musée de la Gaspésie, Gaspé (QC), 3 déc. 1987-31 janv. 1988; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1988; Centre culturel de Trois-Rivières, Trois-Rivières (QC), 15 avril-15 mai 1988], exposée sous le titre *Sans titre.*

Cindy Sherman : New Work, Metro Pictures, New York, N.Y., États-Unis, 5-26 oct. 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1992 Francblin, Catherine. — « Cindy Sherman : personnage très ordinaire ». — Art Press. — N° 165 (Janv. 1992). — P. 12-19. — Œuvre reproduite p. 14

1991 Camera Obscura. — N°s 25/26 (Jan./May 1991). — Œuvre reproduite partiellement p. couverture

1990 Durand, Guy. — «"Tenir l'image à distance" au Musée d'art contemporain de Montréal ». — Inter. — N° 45 (1990). — P. 27

1989 Campbell, James. — «"Tenir l'image à distance" : Musée d'art contemporain, Montréal ». — C. — N° 23 (Sept. 1989). — P. 80-81

Campeau, Sylvain. — « Tenir l'image à distance : au-delà du réel ». — Voir. — Vol. 3, n° 36 (10/16 août 1989)

Gravel, Claire. — « La photographie comme outil critique ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9

Laframboise, Alain. — « Tenir l'image à distance ». — Parachute. — N° 56 (oct./nov./déc.=Oct./Nov./Dec. 1989). — P. 52-53

Lepage, Jocelyne. — « Musée d'art contemporain : de la photographie au deuxième degré ». — La Presse. — (12 août 1989). — P. D-8

Lussier, Réal. — Tenir l'image à distance. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 77 p.

1987 Cottingham, Laura. — « Cindy Sherman ». — Flash Art. — N° 136 (Oct. 1987). — P. 97

Haus, Mary Ellen. — « Cindy Sherman : Metro Pictures, Whitney Museum of American Art ». — Artnews. — Vol. 86, n° 8 (Oct. 1987). — P. 167-168

Heartney, Eleonor. — « Two or three things I know about her ». — Afterimage. — Vol. 15, n° 3 (Oct. 1987). — P. 18

Johnson, Ken. — « Cindy Sherman and the anti-self : an interpretation of her imagery ». — Arts Magazine. — Vol. 62, n° 3 (Nov. 1987). — P. 47-53

Livingston, Kathryn. — « The girl of our dreams : tracing Cindy Sherman's march toward depravity ». — American Photographer. — (Nov. 1987). — P. 34-35

Tillim, Sidney. — « Cindy Sherman at Metro Pictures and the Whitney Museum ». — Art in America. — Vol. 75, n° 12 (Dec. 1987). — P. 162-163

Whitney Museum of American Art. — Cindy Sherman. — New York : WMAA, 1987. — [280] p. — Œuvre reproduite sur la p. couverture et p. [224]. — Mention de l'œuvre p. 15

Bate, David. — « La magie de l'image ». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1986-1987). — P. 31-32

Colpron, Suzanne. — «"La magie de l'image", au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (5 juill. 1986). — P. A-18

Drier, Deborah. — « Cindy Sherman at Metro Pictures ». — Art in America. — Vol. 74, n° 1 (Jan. 1986). — P. 136-138

Hueck-Ehmer, Britta. — « Cindy Sherman : Photographien ». — Das Kunstwerk. — Vol. 39 (Feb. 1986). — P. 90-91. — Œuvre reproduite

Melville, Stephen W. — « The time of exposure : allegorical self portraiture in Cindy Sherman ». — Arts Magazine. — Vol. 60, n° 5 (Jan. 1986). — P. 17-21. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — La magie de l'image. — Conception et réalisation de l'exposition Paulettte Gagnon. — Montréal : MACM, 1986. — 47 p. — Œuvre reproduite p. 37. — Mention de l'œuvre p. 11

Perl, Jed. — « Starring Cindy Sherman : notes on the new art world ». — The New Criterion. — (Jan. 1986). — P. 14- 25

Handy, Ellen. — « Metro Pictures : Cindy Sherman [...]». — Arts Magazine. — Vol. 60, n° 4 (Dec. 1985). — P. 116

Sturman, John. — « Metro Pictures : Cindy Sherman ». — Artnews. — Vol. 84, n° 10 (Dec. 1985). — P. 117. — Œuvre reproduite

Taylor, Paul. — « Cindy Sherman ». — Flash Art. — N° 124 (Oct./Nov. 1985). — P. 78-79

Cindy Sherman se photographie dans une représentation fictive parodiant des personnages féminins aux multiples identités. Cette hybridation laisse supposer un réseau complexe d'émotions relatif à ces images illusoires que l'artiste a tendance à vouloir démythifier. De 1977 à 1980, elle utilise le monde du cinéma et du spectacle, puis elle explore davantage l'univers de la sensibilité humaine en nous livrant certains traits de caractères. En 1985, ses héroïnes deviennent les protagonistes d'un drame. Derrière les artifices, le maquillage et la mise en scène ingénieuse, l'artiste dévoile les pôles de la marginalité. Clichés d'attitudes ou de rôles spécifiquement féminins, cette taxinomie sociale nécessite la transformation de l'artiste en des personnages dont l'aspect expressionniste laisse le spectateur perplexe. La mise en scène du *Sans titre # 153* provoque un inconfort visuel face à cette métamorphose corporelle, le simulacre d'une femme morte. Trace de l'exploitation d'un état d'âme, cette imagerie non conventionnelle fascine par sa fausse représentation de la morbidité. L'accent est mis sur un monde immatériel qui offre un modèle de l'imaginaire basé sur l'analyse du langage corporel. Cindy Sherman provoque une réflexion sur les codes de la représentation véhiculés par cet outil critique, le corps, dont la force visuelle est chargée d'une intensité dramatique. Elle simule le réel tout en s'aliénant les rôles qu'elle se donne jusqu'à en transgresser les limites. Pourtant, elle échappe à cette réalité par le concept même de son travail, proche de l'inconscient collectif. L'effet terrifiant de cette œuvre est d'un niveau primaire, presque viscéral. L'artiste s'investit du corps d'une autre femme et évite le narcissisme sur lequel s'appuie l'invulnérabilité au monde extérieur. Ainsi le moi n'est-il présent dans la démarche artistique de Cindy Sherman que dans la mesure où il sert un énoncé purement culturel. Tout se joue sur la notion d'identité qui va au delà des conventions.

P. G.

JEFF WALL

Né à Vancouver, Colombie-Britannique, en 1946.
Vit et travaille à Vancouver.

(185) **The Quarrel**, 1988

Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium, plexiglas, 2/3
Tirage de 1989
119 x 175,6 cm
A 89 40 I 1
Achat : 11 mai 1989
Source : Marian Goodman Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Jeff Wall 1990, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 20 janv.-19 mars 1990 [itinéraire : Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 10 avril-10 juin 1990].

Tenir l'image à distance, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Buchanan, Hamish. — « Conflict in suspended animation : rhetorics of truthfulness in Jeff Wall's pictures ». — Views. — Vol. 7, nº 3 (Sept. 1990). — P. 9, 11

Chevrier, Jean-François. — « Jeff Wall : l'académie intérieure ». — Galeries Magazine. — (Févr./mars 1990). — P. 97-103, 138, 140

Doyle, Noël Francis. — « Bouncing off Jeff Wall ». — Art Post. — Vol. 7, nº 3 (Summer 1990). — P. 19-20

Dufour, Gary. — Jeff Wall 1990. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1990. — 119 p., [22] feuillets de planches (certains pliés). — Comprend un texte de Jerry Zaslove. — Œuvre reproduite feuillet [17]. — Mentions de l'œuvre p. 69, 72, 75

Laurence, Robin. — « Jeff Wall : Vancouver Art Gallery, Vancouver ». — C. — Nº 26 (June 1990). — P. 61-63

1990 Monk, Philip. — « Jeff Wall ». — AGO News. — Vol. 12, nº 4 (Apr. 1990). — P. 1, 6. — Œuvre reproduite

1989 Lussier, Réal. — Tenir l'image à distance. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 77 p. — Œuvre reproduite p. 47

Neufert, Andreas. — « Munich ». — Contemporanea. — Vol. 11, nº 3 (May 1989). — P. 13. — Œuvre reproduite

Parent, Béatrice. — « Light and shadow : Christian Boltanski and Jeff Wall ». — Parkett. — Nº 22 (Dec. 1989). — P. 61. — Œuvre reproduite

Jeff Wall renouvelle la problématique du réalisme en art par le décodage des contradictions sociales qu'il arbore dans un motif photographique. Il réalise depuis la fin des années 70 de grands Cibachromes qui voilent la limite entre la réalité et la reproduction. *The Quarrel* est un Cibachrome transparent monté sur une plaque de plexiglas translucide dans un caisson lumineux et éclairée à contre-jour par des tubes fluorescents. La boîte lumineuse évoque le langage redondant des panneaux publicitaires, mais l'image transparente illustre un drame familier de la vie quotidienne. Elle possède une dimension picturale d'où se dégage une forte présence. Jeff Wall montre un moment précis de la vie d'un couple sans qu'il s'agisse pour autant d'une photographie prise sur le vif. La scène minutieusement organisée est ordonnée jusque dans ses moindres détails. L'artiste isole donc un moment dans le temps afin de représenter un événement à son point culminant. Il construit rigoureusement cette image jusqu'à produire l'effet de hasard. Malgré une colère sourde et le spectre de la dispute qui plane sur la scène, c'est dans la forme même du « tableau » que l'antinomie, entre un moment conflictuel dans la vie d'un couple et le drame développé sur un laps de temps beaucoup plus long, trouve sa concordance, particulièrement au moyen du dispositif de l'Ektachrome agrandi. Cette narration est renforcée par le pouvoir de fascination qu'émet la lumière artificielle. Apparentée à la mise en scène cinématographique dans laquelle les personnages jouent des rôles, cette œuvre permet de pénétrer dans l'univers de l'intimité d'un couple et de laisser libre cours à notre imagination. Art de critique sociale, la scène révèle une aliénation, celle d'un homme replié sur lui-même, dormant peut-être, et celle d'une femme, dont le geste de la main à peine soulevée est figé dans une attitude dramatique, réduite à une réaction compulsive et involontairement expressive. Cette œuvre troublante dévoile toute la valeur symbolique de gestes ordinaires au cœur même de l'expérience sociale.

P. G.

RICHARD PRINCE

Né dans la zone du Canal de Panama, en 1949.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(186) **Sans titre**, 1980

Ensemble de 3 épreuves couleur, 1/3
68,4 x 303,8 cm
A 84 24 PH 3
Achat : le 2 juin 1984
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

La Magie de l'image, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-31 août 1986 [itinéraire : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 12 sept.-10 oct. 1986; Musée du Fjord, La Baie (QC), 21 déc. 1986-18 janv. 1987; Musée du Madawaska, Edmunston (N.-B.), 1er-31 mars 1987; Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 8 avril-3 mai 1987; Walter Phillips Gallery, Banff, (Alb.) 20 mai-14 juin 1987; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-30 sept. 1987; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn (QC), 2-22 nov. 1987; Musée de la Gaspésie, Gaspé (QC), 3 déc. 1987-31 janv. 1988; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1988; Centre culturel de Trois-Rivières, Trois-Rivières (QC), 15 avril-15 mai 1988].

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Images fabriquées, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 12 nov.-10 déc. 1984.

Richard Prince, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, France, 21 janv.-6 mars 1983.

Richard Prince, Jancar/Kuhlenschmidt Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1981.

Richard Prince, Printer Matter, New York, N.Y., États-Unis, 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Centre national d'art contemporain de Grenoble. — Richard Prince. — Grenoble : le Centre, 1988. — 62 p. — Texte de Jeffrey Rian. — Traduit de l'américain par Victoire Dubruel. — Œuvre reproduite p. [19]. — Mention de l'œuvre p. 8

1986 Bate, David. — « La magie de l'image ». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1986-1987). — P. 31-32

Musée d'art contemporain de Montréal. — La magie de l'image. — Montréal : MACM, 1986. — 47 p. — Texte de Paulette Gagnon. — Œuvre reproduite p. 34-35. — Mention de l'œuvre p. 12

1985 Grant Marchand, Sandra. — « Richard Prince ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 244. — Œuvre reproduite p. [245]

1984 Bérard, Serge. — « Richard Prince, Ellen Brooks, George Legrady, Phillip Galgiani ». — Parachute. — N° 34 (mars/avril/mai=Mar./Apr./May 1984). — P. 40-41

Owens, Craig. — « The allegorical impulse : toward a theory of postmodernism ». — Art after modernism : rethinking representation. — New York : The New Museum of Contemporary Art; Boston : David R. Godine, 1984. — 461 p. — Sous la direction de Brian Wallis. — Œuvre reproduite partiellement p. 234

Simon, Cheryl. — « Images fabriquées ». — Vanguard. — Vol. 13, n° 2 (Mar. 1984). — P. 39-40

1983 Le Nouveau Musée. — Richard Prince : pamphlet. — Villeurbanne : le Musée; Richard Prince, 1983. — 32 p. — Texte de Kate Linker. — Traductions de Patricia de Montgrand, Jean Louis Maubant, François Perrodin. — Œuvre reproduite p. 7, 15

1982 Massachusetts Institute of Technology. — Body language : figurative aspects of recent art. — Cambridge, Massachusetts : MIT, 1982. — [55] p., [53] p. de planches. — Curated by Roberta Smith. — Œuvre reproduite p. de planche [1]

1981 ARC, musée d'Art moderne de la ville de Paris. — Ils se disent peintres, ils se disent photographes. — Paris : le Musée, 1981. — [93] p. — Texte de Michel Nuridsany. — Œuvre reproduite p. [71]

Issu des médias et essentiellement critique, l'art de Richard Prince débute en 1976 lorsqu'il commence à photographier des images publicitaires. Il fouille pendant presque dix ans les revues de Time Life. Cette expérience qui consiste à classer les coupures de presse a une répercussion sur le processus de son propre travail. Il amasse ainsi un grand nombre d'images sous forme de diapositives qu'il photographie de nouveau et agrandit. Il réorganise le réel et choisit de nous présenter des individus qui ne sont pas des personnages connus ou célèbres. Ils appartiennent plutôt à des groupes secondaires dont l'impact visuel crée une impression de déjà-vu, une imagerie qu'on pourrait qualifier de typiquement américaine. À partir de portraits de trois femmes qui regardent dans la même direction, l'œuvre *Sans titre* met l'accent sur la ressemblance formelle de ces images grand format de même dimension. Cette juxtaposition de personnages féminins retient notre attention. Elles se présentent ici comme des êtres séduisants, mais insaisissables et mystérieux. L'image joue un rôle d'archétype et connote des stéréotypes. Prince manipule l'image existante et projette une fiction qui évoque une certaine fascination, de la même manière que nous recevons les images véhiculées par les mass media selon les mécanismes de l'aliénation. Il dénonce l'image publicitaire et en déjoue les stratégies en insistant sur la notion d'apparence par la répétition des gestes et des attitudes rendus matériels par convention. Il conditionne le regard par son commentaire, ironisant sur le mythe américain.

P. G.

BARBARA KRUGER

Née à Newark, New Jersey, États-Unis, en 1945.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(187) **Untitled (We Are Not Made for You)**, 1983

Épreuve argentique
182 x 118,5 cm
A 85 33 PH 1
Achat : 25 juin 1985
Source : Annina Nosei Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

La Magie de l'image, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-31 août 1986 [itinéraire : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 12 sept.-10 oct. 1986; Musée du Fjord, La Baie (QC), 21 déc. 1986-18 janv. 1987; Musée du Madawaska, Edmunston (N.-B.), 1er-31 mars 1987; Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 8 avril-3 mai 1987; Walter Phillips Gallery, Banff, (Alb.) 20 mai-14 juin 1987; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-30 sept. 1987; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn (QC), 2-22 nov. 1987; Musée de la Gaspésie, Gaspé (QC), 3 déc. 1987-31 janv. 1988; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1988; Centre culturel de Trois-Rivières, Trois-Rivières (QC), 15 avril-15 mai 1988].

Striking Poses : Barbara Kruger, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 27 avril-23 juin 1985.

Barbara Kruger, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 10 oct.-3 nov. 1984.

Private Symbol : Social Metaphor, The Fifth Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie, 11 avril-17 juin 1984.

Barbara Kruger, Annina Nosei Gallery, New York, N.Y., États-Unis, févr. 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Bate, David. — « La magie de l'image ». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1986-1987). — P. 31-32. — Mention de l'œuvre

1986 Colpron, Suzanne. — « La magie de l'image, au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (5 juill. 1986). — P. A-18

Musée d'art contemporain de Montréal. — La magie de l'image. — Montréal : MACM, 1986. — 47 p. — Texte de Paulette Gagnon. — Œuvre reproduite p. 27. — Mention de l'œuvre p. 10

1985 Simon, Cheryl. — « Barbara Kruger ». — Vanguard. — Vol. 14, N° 1 (Feb. 1985). — P. 47-48

1984 The Fifth Biennale of Sydney. — Private symbol : social metaphor. — Sydney : Biennale of Sydney Ltd., 1984. — [232] p. — Œuvre reproduite p. [90]

« Sydney's Biennale ». — Domus. — N° 652 (Luglio-Agosto 1984). — P. 80. — Œuvre reproduite

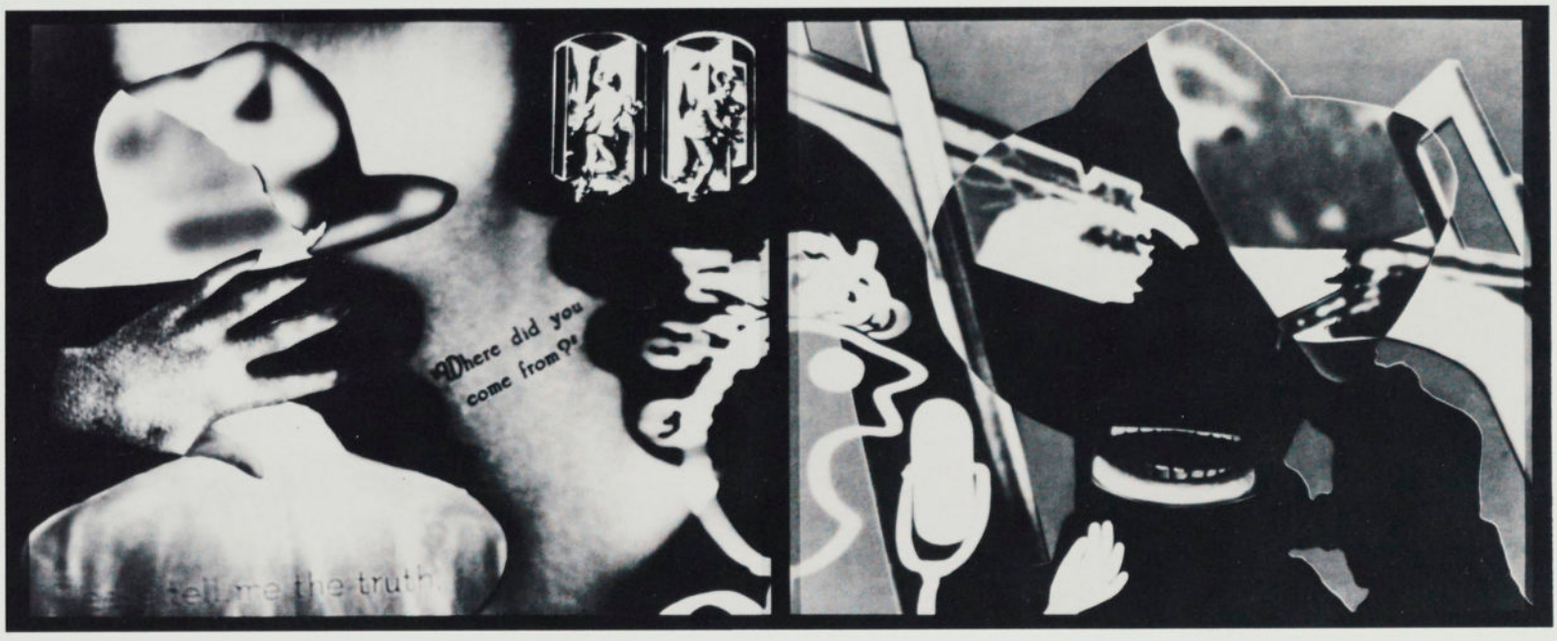
1982 « Annina Nosei Gallery, New York : exhibit ». — Artnews. — Vol. 82 (May 1983). — P. 82

Les montages photographiques de Barbara Kruger juxtaposent un texte et une image et possèdent une grande charge politique qui agit à plusieurs niveaux. L'artiste construit son propre langage en faveur des sujets opprimés et exploités de la société. Elle sélectionne des images qui rendent compte de son intention et de son concept. Elle utilise des photographies et découpe des mots dans les magazines, puis elle les photographie de nouveau en noir et blanc. Toute la force de son propos réside dans l'impact que cette imagerie provoque. Dans *Untitled (We Are Not Made for You)*, le spectateur est inévitablement attiré par l'œuvre imposante qui mesure près de deux mètres de hauteur, de même que par le contenu du texte mis en bandeau. L'œuvre ceinturée d'un cadre rouge est révélatrice de l'effet immédiat que produit ce slogan à contenu sociopolitique. L'utilisation des pronoms personnels *we* et *you* sollicite une mise en situation du spectateur, et l'énoncé amorce une structure fictionnelle non négligeable qui perturbe le « jeu identificatoire[1] » par une notion d'incertitude. Face à ce mode équivoque, l'œuvre suscite une réaction critique de refus, d'adhésion ou d'identification. Le grossissement et la distorsion de la tête et de la main créent une marque de violence et une théâtralité porteuse de malaise. En nous forçant à prendre position par un discours politique qui perturbe de façon spectaculaire le stéréotype, Kruger intervient directement sur l'image et, de ce fait, son art dévoile une portée sociale qui remet en question le rôle traditionnel de l'artiste.

P.G.

NOTE

1. Régis Durand, « Le Double Regard de Barbara Kruger », *Art Press*, n° 86, (nov. 1984), p. 17.



SHELAGH ALEXANDER

Née à Winnipeg (Manitoba), le 30 mai 1959.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(188) **Sans titre**, 1984

(Tirée de la série *The Somnambulist*)
Épreuve argentique
99,4 x 252,8 cm
A 86 9 PH 1
Achat : 11 mars 1986
Source : The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

La Magie de l'image, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-31 août 1986 [itinéraire : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 12 sept.-10 oct. 1986; Musée du Fjord, La Baie (QC), 21 déc. 1986-18 janv. 1987; Musée du Madawaska, Edmunston (N.-B.), 1er-31 mars 1987; Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 8 avril-3 mai 1987; Walter Phillips Gallery, Banff, (Alb.) 20 mai-14 juin 1987; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-30 sept. 1987; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn (QC), 2-22 nov. 1987; Musée de la Gaspésie, Gaspé (QC), 3 déc. 1987-31 janv. 1988; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1988; Centre culturel de Trois-Rivières, Trois-Rivières (QC), 15 avril-15 mai 1988].

XLII Biennale di Venezia, Aperto 86, Corderie dell' Arsenale, Venise, Italie, 29 juin-28 sept. 1986.

Subjects and Subject Matter, London Regional Art Gallery, London (Ont.), 11 janv.-24 févr. 1985 [itinéraire : The Art Gallery at Harbourfront, Toronto (Ont.), 4 avril-20 mai 1985; Laurentian University Museum and Arts Centre, Sudbury (Ont.), 5-30 juin 1985; Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), 6 sept.-13 oct. 1985].

Artistes canadiennes, Centre culturel canadien, Paris, France, 27 sept.-24 nov. 1985; Canada House Culture Centre Gallery, Londres, Royaume-Uni, janv.-mars 1986.

Shelagh Alexander : The Somnambulist, The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.), 17 nov.-22 déc. 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — MACM : Service des expositions itinérantes, saison 1987-1988. — Montréal : MACM, [1987]. — [16 p.] — Œuvre reproduite p. [14]

Rhodes, Richard. — « Reviews : Shelagh Alexander ». — C Magazine. — N° 12 (1987). — P. 66. — Mention de l'œuvre

1986 « Aller au Musée ». — Allure. — (Août 1986). — P. 11. — Œuvre reproduite

Bate, David. — « La magie de l'image ». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1986-1987). — P. 31-32

Colpron, Suzanne. — « La magie de l'image, au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (5 juill. 1986). — P. A-18. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — MACM : Service des expositions itinérantes, saison 1986-1987. — Montréal : MACM, [1986]. — [6] p. — Œuvre reproduite p. [3-4]

Musée d'art contemporain de Montréal. — La magie de l'image. — Montréal : le musée, 1986. — 47 p. — Texte de Paulette Gagnon. — Œuvre reproduite p. 16-17. — Mention de l'œuvre p. 10

XLII Esposizione internazionale d'arte : La Biennale di Venezia : arte e scienza. — Venise : Edizioni La Biennale di Venezia, 1986. — 399 p. — Œuvre reproduite p. 362

1985 Alexander, Shelagh. — « Shelagh Alexander : the artist/detective ». — Descant. — Vol. 16, no 4; vol. 17, n° 1 (Winter 1985/86). — P. [170]. — Œuvre reproduite

Centre culturel canadien. — Artistes canadiennes=Canadian women artists. — Paris : le Centre, 1985. — 23 p. — Textes de Chantal Pontbriand et de Philip Monk. — Mentions de la série p. 20, 23

Grenville, Bruce. — « Shelagh Alexander ». — Parachute. — N° 38 (mars/avril/mai=Mar./Apr./May 1985). — P. 49. — Œuvre reproduite

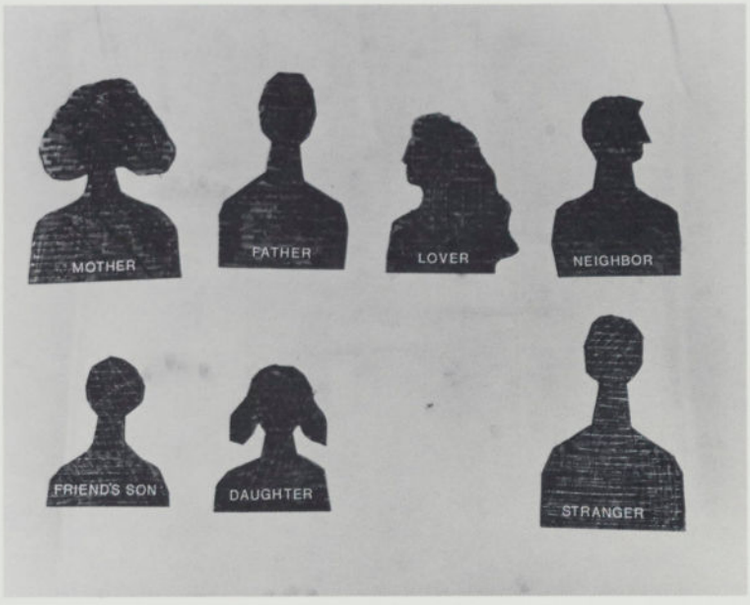
Lypchuk, Donna. — « Shelagh Alexander : the somnambulist ». — C Magazine. — N° 5 (Spring 1985). — P. 46-48. — Œuvre reproduite p. 47

1985 Town, Elke. — Subjects & subject matter. — London : London Regional Art Gallery, 1985. — 64 p. — Œuvre reproduite p. 28-29. — Mention de la série p. 11-12

1984 Monk, Philip. — Subjects in pictures. — Toronto : Y Y Z. — 40 p. — Mentions de la série p. 16-17

Les œuvres de Shelagh Alexander se caractérisent par une technique de montage particulière où elle associe le texte à l'image. Son répertoire type comprend la silhouette, le flou, le rayon X, le positif et le négatif entrecoupés d'une atmosphère irréelle. Ses sources sont variées : photographies de l'album de famille, images de films, publicités, bandes dessinées et magazines. Elle rassemble les morceaux d'images à la manière d'un récit fictif. Par l'appropriation des images des autres, la fragmentation est devenue une condition de représentation. Dans *Sans titre* (1984), tirée de la série *The Somnambulist*, cette compilation agit à la façon d'une présence construite à partir de photographies de films différents des années 40 et reste en étroite relation avec l'identité afin d'amplifier le fardeau de la mémoire. Dans ce diptyque narratif, un élément jouxte une image inversée au propos ironique, comme des bribes de rêves ou de films. Oscillant entre l'image et la narration et entre le réel et l'imaginaire, la matière de son propos dans ce nouvel espace-temps partage la même surface et se lit comme une unité instable mais constamment en mouvement. Le dynamisme est pris en charge par la distorsion et les fragments d'images projetés sur un écran. L'artiste cherche à dépasser les limites conventionnelles de l'articulation de l'espace photographique par la démarche critique qu'elle propose à l'individu face au pouvoir des médias. Les cinq œuvres qui constituent la série entière de *The Somnambulist* interviennent dans la construction sociale de la condition féminine par le personnage allégorique : la somnambule est à la fois présente et absente dans ces impressions où s'élabore un phénomène psychologique à partir d'une idéologie culturelle.

P.G.



GEORGE LEGRADY

Né à Budapest, Hongrie, en 1950.
Vit et travaille à San Francisco, Californie, États-Unis.

189 **Archetypes**, 1982

Épreuve argentique teintée, 3/10
71,5 x 81,1 cm
A 84 18 PH 1
Achat : 6 février 1984
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Images fabriquées, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 12 nov.-10 déc. 1983.

La Magie de l'image, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-31 août 1986 [itinéraire : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 12 sept.-10 oct. 1986; Musée du Fjord, La Baie (QC), 21 déc. 1986-18 janv. 1987; Musée du Madawaska, Edmunston (N.-B.), 1er-31 mars 1987; Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 8 avril-3 mai 1987; Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.), 20 mai-14 juin 1987; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 1er-30 sept. 1987; Comité des expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn (QC), 2-22 nov. 1987; Musée de la Gaspésie, Gaspé (QC), 3 déc. 1987-31 janv. 1988; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1988; Centre culturel de Trois-Rivières, Trois-Rivières (QC), 15 avril-15 mai 1988].

BIBLIOGRAPHIE

1986 Bate, David. — « La magie de l'image ». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb. 1986-1987). — P. 31-32

Musée d'art contemporain de Montréal. — La magie de l'image. — Montréal : MACM, 1986. — 47 p. — Texte de Paulette Gagnon. — Œuvre reproduite p. 28

1984 Bérard, Serge. — « Richard Prince, Ellen Brooks, George Legrady, Phillip Galgiani ». — Parachute. — N° 34 (mars/avril/mai=Mar./Apr./May 1984). — P. 40-41

1984 Simon, Cheryl. — « Images fabriquées ». — Vanguard. — Vol. 13, n° 2 (Mar. 1984). — P. 39-40

L'art photographique de George Legrady livre des images quelquefois déroutantes. Organisées en fonction de leur charge symbolique et picturale, celles-ci forment la grammaire d'un discours ironique sur la société. Cette quête est conçue comme une exploration de l'expérience humaine. En continuité avec les œuvres antérieures de scènes domestiques, Legrady questionne le rapport texte-image dans un engagement social explicite. *Archetypes*, dont la syntaxe est simple et directe, est un exemple d'introduction de la vie quotidienne désamorcée par le traitement de la représentation photographique. Cette construction d'images élaborées comme une fiction met en relation des personnages qui partagent la même attitude dans un espace clos. La dynamique narrative de ces images agit sur le spectateur. Leur lecture est possible également sous forme d'écriture dans l'image fixe, immobile et statique, si bien que le sujet devient parfaitement identifié. L'insertion de texte dans l'image laisse supposer une volonté de personnaliser l'information comme élément d'intensification. L'artiste place le spectateur dans une position d'appartenance au processus social d'intégration. Vues comme des clichés, les silhouettes découpées et juxtaposées deviennent des modèles utilisés pour leur représentation reconnaissable. Elles ont une identité propre mais revêtent un caractère indubitablement mystérieux par la mise en scène frontale ou profilée de façon austère. Les différents bustes découpés avec soin forment un ensemble bien composé et créent un effet surprenant par cet étalage sombre à la manière d'ombres chinoises sur fond clair. La forme synthétique de cette œuvre suggère diverses connotations reliées à la reproduction d'images sociales personnalisées en opposition à l'anonymat.

P. G.

JOHN MASSEY

Né à Toronto (Ontario), le 6 juillet 1950.
Vit et travaille à Toronto.

(190) **Versailles 1985**, 1985

Sérigraphie, 6/50
127 x 97 cm
A 87 9 G 1
Achat : le 27 mars 1987
Source : Ydessa Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITION

John Massey, Photographic Works and Graphics, The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.), 18 janv.-15 févr. 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Gravel, Claire. — « L'imagination sans limite de John Massey ». — Le Devoir. — (18 févr. 1989). — P. C-12

1986 Mays, John Bentley. — « John Massey, photographic works and graphics at the Ydessa Gallery ». — The Globe and Mail. — (Jan. 23, 1986). — P. D-4

Mays, John Bentley. — « Making sense out of culture's "image circus" ». — The Globe and Mail. — (Jan. 25, 1986). — P. D-15

Town, Elke. — « John Massey ». — Parachute. — N° 43 (juin/juill./août=June/July/Aug. 1986). — P. 35-36

Tuer, Dot. — « John Massey ». — Vanguard. — Vol. 15, n° 2 (Apr./May 1986). — P. 50-51. — Œuvre reproduite

L'œuvre de John Massey emprunte une voie singulière liée à la représentation. Polymorphe, son art procède autant de l'installation, de la photographie que de la gravure, et déclenche un questionnement sur les liens quotidiens que nous tissons avec le monde des apparences. Son attitude est associée, non sans ambiguïté, aux souvenirs les plus occultés de notre mémoire collective par l'assimilation des images. *Versailles 1985* déroute et fascine par ses motifs iconographiques, ses couleurs riches et la charge symbolique du sujet matérialisé par la lumière. Le grand bras, le double de la normale, est couvert d'une myriade d'éléments de décoration architecturale découpés dans dix livres d'art sur les intérieurs du palais de Versailles. L'artiste tire de cette source la substance d'une œuvre aux multiples facettes comme s'il s'agissait d'une démonstration ostentatoire de l'être pris au piège dans la magnificence d'une imagination sans limite. S'appuyant sur la force de l'être humain et de l'emprise qu'il a sur le passé par la mémoire, Massey développe une œuvre personnelle, inventant des signes qui lui sont propres. La mise en scène des motifs contraste avec le noir et le blanc. L'artiste déstabilise les processus conventionnels de l'œuvre d'art par une transformation de la perception et par l'appréhension qu'en a le spectateur. Le bras démesuré n'est pas là en tant qu'objet à contempler : il offre un espace à parcourir comme une emprise sur le réel qu'investit le travail de l'artiste. Chacun des lieux réels dont il se sert sous forme de fragments devient un point d'ancrage possible de l'œuvre, provoquant des images sans autre lien que celui de l'association mentale, libre de toute logique apparente.

P. G.

GENERAL IDEA

AA Bronson (Michael Tims), né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1946.
Felix Partz (Ron Gabe), né à Winnipeg (Manitoba), en 1945.
Jorge Zontal (Jorge Saia), né à Parme, Italie, 1944.
Vivent et travaillent à Toronto (Ontario).

(191) **Canus Major : The Origin of the Heavenly Waters**, 1983

Acrylique sur toile, imitation de feuille d'or
et feuille d'or sur bois
244 x 305 cm
A 84 61 P 1
Achat : 29 mai 1984
Source : Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

General Idea, 1968-1984, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 27 avril-23 juin 1985 [itinéraire : Kunsthalle, Bâle, Suisse, 28 sept.-6 nov. 1984 ; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas, 29 nov. 1984-1er janv. 1985 ; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 22 sept.-3 nov. 1985].

An International Survey of Recent Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 17 mai-19 août 1984.

General Idea, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 9 avril-5 mai 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Bérard, Serge. — « General Idea : Musée d'art contemporain, Montréal ». — Parachute. — N° 42 (mars/avril/mai=Mar./Apr./May 1986). — P. 36-37

1985 Décary, Marie. — « General Idea : sous le signe du caniche ». — Le Devoir. — (5 oct. 1985). — P. 22, 28-29. — Œuvre reproduite

1985 Gagnon, Paulette. — « General Idea ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 126. — Œuvre reproduite p. [127]

Lepage, Jocelyne. — « General Idea au MAC : place aux trois fous de Toronto ». — La Presse. — (21 sept. 1985). — P. E-1

Shottenkirk, Dena. — « Content and cadavers : MOMA's quest for truth ». — C Magazine. — N° 4 (Winter 1985). — P. 40-45. — Œuvre reproduite p. 44

Touraine, Liliane. — « General Idea 1968-1984 ou comment d'une fable naquit une œuvre ». — Vie des Arts. — Vol. XXX, n° 120 (sept. 1985). — P. 32-33

1984 General Idea 1968-1984. — Eindhoven : Stedelijk Van Abbemuseum, 1984. — 105 p. — Œuvre reproduite p. 93

McShine, Kynaston. — An international survey of recent painting and sculpture. — New York : The Museum of Modern Art, 1984. — 364 p. — Œuvre reproduite p. 145

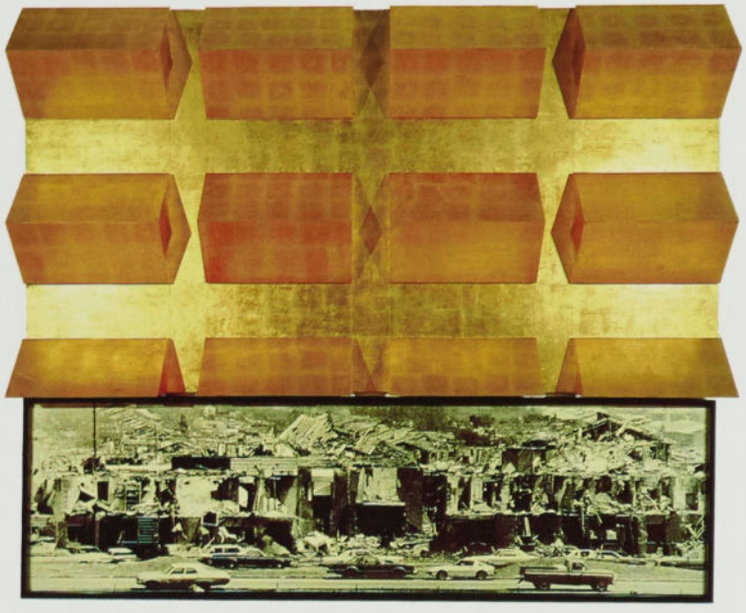
Scott, Jay. — « Going through the notions : what General Idea wanted was to become the establishement it did ». — Canadian Art. — Vol. 1, n° 1 (Fall 1984). — P. 78-83. — Œuvre reproduite p. 84

1983 Hume, Christopher. — « General Idea at Carmen Lamanna Gallery (Apr. 9-May 4)». — Artmagazine. — Vol. 14, nos 63/64 (Summer 1983). — P. 38-39

Mays, John Bentley. — « The poodle as Canada's emblem : at least, that's the General Idea ». — The Globe and Mail. — (Apr. 15, 1983). — P. E-8

Les artistes dont les pseudonymes AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal sont réunis sous le vocable de General Idea œuvrent ensemble depuis 1968 autour de préoccupations illusoires comme les concours de beauté, les parades de mode et le kitsch urbain de la culture nord-américaine. Élaboré dès le début des années 70, leur plus grand projet consiste à planifier et à construire le pavillon de Miss General Idea, une sorte de faux mythe basé sur le roman de science-fiction *1984*, de George Orwell, véritable critique narrative de la société. Le trio fait l'éloge de tout ce qui est précieux et *glamour* autour de l'élection répétitive d'une Miss General Idea. La parodie a pris des proportions telles qu'elle est devenue le propos de leurs recherches, et ils la vivent jusqu'à l'absurde en s'y jetant corps et âme. *Canus Major : The Origin of the Heavenly Waters* exploite le thème du caniche, mascotte qui apparaît dans plusieurs murales du pavillon de Miss General Idea 1984. L'image du chien, animal social, façonne une trajectoire interplanétaire qui ironise à la fois sur l'univers de l'art et sur la vision collective du monde. Cette œuvre est conçue comme une monumentale fiction pour le moins déconcertante, exploitée dans un délire fantaisiste. Le groupe trafique le réel par la métaphore et se joue ainsi de l'ambiguïté. Sous le couvert de l'humour et du sarcasme, cette recherche farfelue est parfois séduisante. Elle amène le spectateur, à travers l'exploration du thème canin, à voir la proposition utopique d'une forme dérisoire du système de l'art. La structure de leur œuvre comporte un double jeu : celui de créer une idole à l'image de leur propre mythologie et d'y découvrir le paradoxe qui découle de ce langage difficilement pénétrable, une forme d'appropriation à partir de stratégies manipulant divers aspects du domaine de la culture.

P. G.



ROBERT LONGO

Né à Brooklyn, New York, États-Unis, en 1953.
Vit et travaille à New York.

(192) **Cold Heaven**, 1983-1984

Feuille d'or sur contre-plaqué, photographie noir et blanc encadrée
244 x 289,5 x 34 cm
A 86 34 MD 14
Achat : 27 mars 1986
Source : Metro Pictures, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Currents, The Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., États-Unis, 28 août-10 nov. 1984.

Groups Show, Metro Pictures, New York, N.Y., États-Unis, juin 1984.

Robert Longo, Metro Pictures, New York, N.Y., États-Unis, 22 avril-26 mai 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Foster, Hal. — « Atrocity exhibition ». — Robert Longo. — New York : Los Angeles County Museum of Art, 1989. — P. 51-62

1985 Ratcliff, Carter. — Robert Longo. — New York : Rizzoli, 1985. — 29 p., [79] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [32]

1984 Brenson, Michael. — « Art : apocalyptic pop in mixed-media show ». — The New York Times. — (May 4, 1984). — P. C-26

Cotter, Holland. — « Robert Longo ». — Arts Magazine. — Vol. 59, nº 1 (Sept. 1984). — P. 7

Fisher, Jean. — « Robert Longo : Metro Pictures ». — Artforum. — Vol. XXIII, nº 1 (Sept. 1984). — P. 116

Handy, Ellen. — « Robert Longo ». — Arts Magazine. — Vol. 59, nº 1 (Sept. 1984). — P. 32

1984 Millet, Catherine. — « L'ingratitude de l'art : à propos de quelques artistes américains ». — Art Press. — Nº 85 (oct. 1984). — P. 4-12

Smith, Roberta. — « Material concerns ». — Village Voice. — (May 29, 1984). — P. 85

Brossée avec une sorte de fièvre visionnaire, *Cold Heaven*, de Robert Longo, décrypte le drame urbain qui prend place dans la culture contemporaine. L'artiste interprète les valeurs humaines et représente les images du pouvoir. Parodie de l'ordre social, son œuvre est assez provocatrice pour démythifier et mettre à jour un inconscient en quête de ce qui est naturel chez l'homme, que ce soit pour libérer ses instincts ou pour retrouver une pureté face aux idéologies de la vie moderne. Dans ce bas-relief, l'artiste pastiche une humanité avec une certaine distanciation spatiale et temporelle et met en lumière une image énigmatique. La solidité de l'ensemble du bas-relief est acquise en dépit de la précarité des éléments qui composent la fresque photographique. Celle-ci reflète l'image d'une ville en ruine faite à partir de plusieurs photographies d'origines diverses. Issues des mass media, ces images construites en tant que signifiants culturels n'ont guère de référent mais renferment un aspect utopique que Longo transfigure. La photographie en noir et blanc des décombres accuse un violent contraste avec le bas-relief. Diamétralement opposée à celle de la vision urbaine sous-jacente, la perspective des volumes (qui pourraient représenter des toits) laminés de feuilles d'or intensifie la violence et la complexité de l'œuvre. Longo radicalise les valeurs d'une société afin de provoquer le spectateur par la juxtaposition d'images incongrues, non pas, selon Frédéric Jameson, pour réfuter une image par une autre, mais pour les tenir à distance, égales et autonomes afin que les énergies circulent de l'une à l'autre[1]. Une œuvre d'un hallucinant réalisme qui touche toutes les classes sociales avec une intensité équivalente et qui possède une force utopiste. C'est tout un pan de la mémoire collective qui refait surface.

P.G.

NOTE

1. Frederic Jameson, « In Destructive Element Immerse, Hans-Jurgen Syberberg and Cultural Revolution », *October*, nº 17 (Summer 1981), p. 111.

MICHAEL SNOW

Né à Toronto (Ontario), le 10 décembre 1929.
Vit et travaille à Toronto.

(193) **Driven II**, 1985

Hologramme par transmission et photographie couleur sur panneau de bois peint, lumière blanche
61 x 71,1 cm (hologramme)
121,9 x 152,4 cm (photographie couleur)
317,5 x 152,4 x 198,1 cm (ensemble de l'installation)
A 87 23 MD 1
Achat : 27 mars 1987
Source : The Isaacs Gallery Ltd., Toronto (Ont.)

EXPOSITION

The Spectral Image, Expo '86, Vancouver (C.-B.), 2 mai-15 oct. 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Hume, Christopher. — « Art enters the third dimension : [...] ». — The Toronto Star. — (Oct. 18, 1987). — P. G-1, G-10

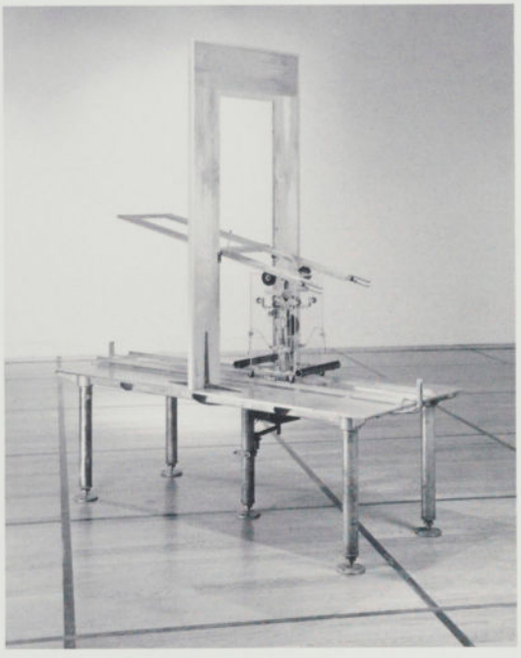
1986 Blouin, René. — « Ghost lustres : Michael Snow's brilliant holographic images form a mustsee high point of Expo 86 ». — Canadian Art. — Vol. 3, n° 2 (Summer/June 1986). — P. 52-59. — Œuvre reproduite p. 54-55

Keziere, Russell. — « Magical visions with a human touch ». — Maclean's. — Vol. 99, n° 18 (May 1986). — P. 50

Rioux, Gilles. — « Michael Snow, holographe = Michael Snow, Holographer ». — Vie des Arts. — Vol. XXXI, n° 123 (juin/été 1986). — P. 26-29

Dans les années 60, Michael Snow est l'un des premiers artistes à remettre en question la notion traditionnelle de l'œuvre d'art afin de modifier l'expérience de la perception en utilisant une grande variété de supports. *Driven II* utilise, avec une grande liberté, l'holographie et la sculpture. Cette œuvre a d'abord été conçue pour faire partie d'un environnement global intitulé *L'Image spectrale*, un parcours composé de 49 hologrammes réparties en une quinzaine d'installations dans un ancien atelier de mécanique servant à l'entretien de locomotives, *Round House*, lors de l'exposition universelle de 1986 à Vancouver. Cet ensemble raconte une histoire abrégée des moyens de transport et de communication. Au fil du circuit, *Driven II* illustre une authentique portière d'automobile peinte en bleu et l'image holographique d'un conducteur dont le coude avance vers le spectateur. Au delà de la simplicité des apparences, l'image holographique devient prépondérante et est liée à une nouvelle technologie qui a ses effets sur la perception visuelle. Cette œuvre propose une réflexion visuelle sur l'espace pictural et sculptural, sur la fusion du réel et de l'illusion de la tridimensionnalité grâce à cette matière impalpable qu'est la lumière. Pour l'artiste, l'expérience du spectateur est primordiale et doit se faire à partir des possibilités et de la nature essentielles du médium. L'holographie revêt un caractère particulier dans l'œuvre, en l'occurrence dans la relation qui se tisse entre l'image et le spectateur. Cet intérêt pour l'holographie permet à l'artiste d'aborder avec finesse le code illusionniste de la représentation et de poursuivre une réflexion sur les modalités temporelles de la perception à travers la fiction dans la représentation plastique.

P. G.



ROLAND BRENER

Né à Johannesburg, Afrique du Sud, en 1942.
Vit et travaille à Victoria (Colombie-Britannique), depuis 1973.

(194) **The Gate**, 1988

Construction électro-mécanique et matériaux divers
274,3 x 122 x 304,8 cm
A 89 27 S 1
Achat : 11 mai 1989
Source : Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Roland Brener Michel Goulet, Canada House Gallery, Londres, Royaume-Uni, 3 nov. 1988-3 févr. 1989.

XLIII Esposizione Internazionale d'Arte : La Biennale di Venezia, Venise, Italie, 26 juin-25 sept. 1988.

BIBLIOGRAPHIE

1988 « Canadian sculptors to exhibit in London ». — Canada Today/ d'aujourd'hui magazine. — N° 19 (July 1988). — P. 13

Duncan, Ann. — « Canada's Star rises at Venice Biennale ». — The Gazette. — (Aug. 13, 1988). — P. D-5

Espace. — Vol. 4, n° 4 (été 1988). — P. 3. — Œuvre reproduite en p. couverture

Ferguson, Bruce. — « Nomad is an island : Roland Brener ». — Vanguard. — Vol. 17, n° 3 (Summer=été 1988). — P. 24-27. — Œuvre reproduite

Gascon, France. — Roland Brener, Michel Goulet : Canada XLIII Biennale di Venezia 1988. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 72 p. — Œuvre reproduite p. 40-[41]. — Mentions de l'œuvre p. 23-24

La Biennale di Venezia. — XLIII Esposizione internazionale d'arte : la Biennale di Venezia : Il luogo degli artisti. — Venezia : la Biennale, 1988. — 391 p. — Œuvre reproduite p. 185

1988 Lepage, Jocelyne. — « Venise, jour II : quand l'art vous sort par les oreilles ». — La Presse. — (25 juin 1988). — P. E-6

Mays, John Bentley. — « Caught between industry and art ». — The Globe and Mail. — (June 28, 1988)

Mays, John Bentley. — «43-year-old fair ain't what she used to be : Biennale a fading giant ». — The Globe and Mail. — (June 25, 1988). — P. C-15. — Œuvre reproduite

Mays, John Bentley. — « Engaging dialogues on art ». — The Globe and Mail. — (June 24, 1988). — P. A-16

Milroy, Sarah. — « Collage : Venice the Menace ». — Canadian Art. — Vol. 5, n° 2 (Summer/June 1988). — P. 23. — Œuvre reproduite

Montanaro, Carlo. — « Deliziosa Signora ci conosciamo gia?». — La Nuova Venezia. — (25 gugnio 1988)

Nuridsany, Michel. — « Venise, une biennale en pantoufles, une machine à favoriser l'art reconnu ». — Le Figaro. — (7 juill. 1988). — P. 35

La pratique de la sculpture de Roland Brener fait référence au monde du travail organisé. Les éléments qui constituent *The Gate* résultent d'un assemblage d'objets tirés de la technologie industrielle auxquels est intégré un système électromécanique qui donne lieu à une activité répétée. Un robot fait avancer de façon séquentielle une boîte transparente sur rails. Ce cycle de travail intermittent a une durée de cinq minutes. La sculpture vivante, active, motorisée a néanmoins un aspect plus tragique que ludique. En recréant une scène dont les différents objets, issus de la culture matérielle, subissent des transformations et deviennent conséquemment les composantes de sa pièce, Brener fait ressortir la place que tient dans l'art la société industrielle. Le mouvement entraîne la composition aléatoire et toujours renouvelée de l'œuvre — le robot se déplace et bute sur une forme qui se balance sous le choc dans l'espace — et accentue le caractère systématique de la machine. L'incessant va-et-vient du robot, qui semble chaque fois accomplir avec effort son cycle de mobilité, inquiète l'œil et agresse l'oreille. La dimension sonore ajoute par sa présence à la dimension matérielle de l'œuvre. Plus qu'une critique de la société industrielle, *The Gate* propose un dialogue entre l'œuvre et le spectateur que parachève une poétisation nostalgique de la machine.

P. G.

BILL WOODROW

Né à Henley, Angleterre, Royaume-Uni, en 1948.
Vit et travaille à Londres, Royaume-Uni.

(195) **Parrot Fashion**, 1984

Capot de voiture et moteur hors-bord peints
214 x 214 x 122 cm
A 84 71 MD 2
Achat : 29 mai 1984
Source : Barbara Gladstone Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Art 1984 Chicago, Chicago Art Fair, Chicago, Ill., États-Unis, 17-22 mai 1984.

Bill Woodrow, Roland Brener, Mercer Union, Toronto (Ont.), 14 févr.-3 mars 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Grant Marchand, Sandra. — British now : sculpture et autres dessins. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 98 p. — Œuvre reproduite p. 64. — Mention de l'œuvre p. 29

Guilbert, Charles. « Musée d'art contemporain : le corps anglais ». — Voir. — (22/28 sept. 1988). — P. 14. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — British now : sculpture et autres dessins. — Montréal : MACM, 1988. — [6] p. — Œuvre reproduite p. [1]. — Dépliant

1986 The Fruitmarket Gallery. — Bill Woodrow, sculpture 1980-86. — [Texte de] Lynne Cooke. — Edinburgh : la Galerie, 1986. — 144 p. — Œuvre reproduite p. [88-89]. — Mention de l'œuvre p. 1

1985 Daigneault, Gilles. — « La fête de l'art contemporain à la Cité du Havre ». — Le Devoir. — (2 févr. 1985). — P. 28

1985 Daigneault, Gilles. — « Les vingt ans du Musée d'art contemporain ». — Le Devoir. — (18 janv. 1985). — P. 6. — Œuvre reproduite

Delagrave, Marie. — « Le Musée d'art contemporain à 20 ans. Le défi : concilier la fin avec les moyens ». — Le Soleil. — (10 févr. 1985). — P. B-7. — Œuvre reproduite

Dussault, Micheline. « Enfin! L'art de notre temps ». — Continuum. — (1er avril 1985). — P. 14. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Conception et coordination de l'exposition et du catalogue : Paulette Gagnon, Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1985. — 371 p. — Œuvre reproduite p. [309]. — Mentions de l'œuvre p. 12, 308

Sabbath, Lawrence. — « Musée d'art contemporain puts works on view from its permanent collection : museum exhibit gathers 20 years of history ». — The Gazette. — (Feb. 2, 1985). — P. B-10

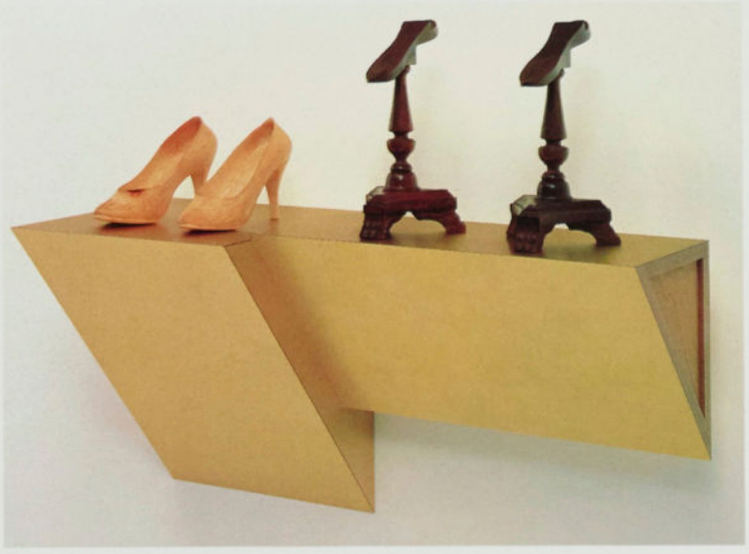
1984 Gould, Trevor. — « Reviews : Roland Brener, Bill Woodrow ». — Parachute. — Nº 35 (juin/juill./août=June/July/Aug. 1984). — P. 38-40

Grenville, Bruce. — « The new city of sculpture ». — C Magazine. — Nº 3 (Fall 1984). — P. 76-81. — Œuvre reproduite p. [78]

McGrath, Jerry. — « Reviews : Bill Woodrow, Roland Brener ». — Vanguard. — Vol. 13, nº 4 (May 1984). — P. 36-37. — Œuvre reproduite

Par ses images métaphoriques, Bill Woodrow introduit une dimension nouvelle dans la sculpture des années 80. À partir d'objets familiers, il crée des formes nouvelles qui accusent les paradoxes de notre société, et son art propose un commentaire critique de la société de consommation. Le rebut, matière et objet trouvés, devient en 1978 l'élément constitutif du travail de Bill Woodrow. Retirant à l'objet toute référence visuelle, l'artiste opère une manipulation de celui-ci par la substitution d'une forme à une autre. Le jeu formel crée une narration. *Parrot Fashion* est représentatif de cette transformation du matériau suggérant la dérision. Un capot de voiture arborant l'emblème de la Trans-Am, un oiseau de feu, est érigé sur un moteur hors-bord à la façon d'un étendard. Motifs révélés, le perroquet et le pistolet dévoilent, par le découpage de la tôle d'acier, un monde irréel où les notions de nature et de culture se côtoient illusoirement. Cette mise en espace de la composition est complexe en raison du langage iconographique de l'œuvre chargée d'allusions. Le détournement des éléments vers une nouvelle articulation d'images porteuses d'un discours comme lieu de représentation est contenu dans *Parrot Fashion* et sous-tend la présence de l'homme. Figurative, cette œuvre met en volume une réflexion critique d'un mode de vie par une évocation elliptique des images et une sophistication de l'invention propre à l'imaginaire de l'artiste.

P. G.



HAIM STEINBACH

Né à Tel-Aviv, Israël, le 25 février 1944.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

196

Untitled (Women's Wood Shoes, Shoe Display Stands), 1989

Bois, contre-plaqué, feuille de laminé métallique, matériaux divers
67,3 x 85,1 x 34,3 cm
A 90 38 MD 6
Achat : 12 décembre 1990
Source : Sonnabend Gallery, New York, N.Y., États-Unis

EXPOSITION

More or less, Sonnabend Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 28 avril-19 mai 1990.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Godmer, Gilles. — « Une œuvre de Haim Steinbach ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, nº 1 (avril/mai 1991). — P. 2

1990 Gutterman, Scott. — « New York : natural and unnatural causes ». — Art International. — Nº 12 (Autumn 1990). — P. 58-59

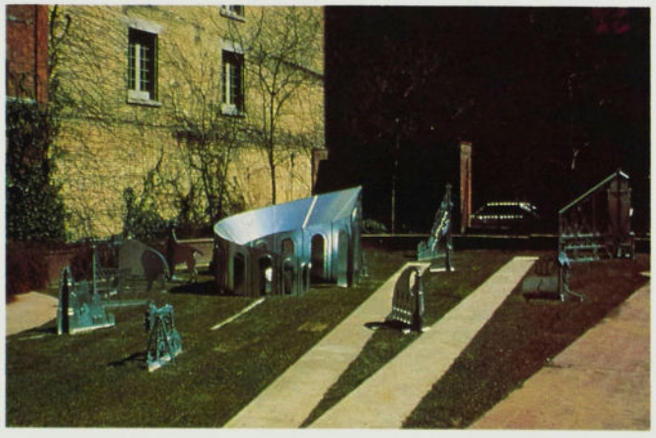
Johnson, Ken. — « Haim Steinbach at Sonnabend ». — Art in America. — Vol. 78, nº 10 (Oct. 1990). — P. 202-203

Myers, Terry R. — « New York in Review ». — Arts Magazine. — Vol. 65, nº 1 (Sept. 1990). — P. 98

Rimanelli, David. — « Artist buys his work at stores ». — Interview. — Vol. 20, nº 4 (avril 1990). — P. [62]

Portant un vif intérêt à tout ce qui concerne la surface des objets, Haim Steinbach découvre dès le milieu des années 70 le linoléum, une matière qui est un simulacre de la peinture. Cette démarche tient déjà compte de la production de masse et de la notion d'appropriation. L'artiste se sert des objets pour la première fois en 1979, tandis que la conception des étagères apparaît l'année suivante. Il dispose des objets trouvés et d'autres achetés dans des magasins d'occasion sur un modèle unique d'étagère de forme triangulaire en formica. Ce processus récursif lui permet d'élaborer une réflexion sur les rapports qui s'instaurent avec l'objet. Contrepoint du ready-made de l'artiste démiurge Marcel Duchamp, l'œuvre de Steinbach assume une fonction cathartique ; il met en place un répertoire d'objets qu'il utilise comme des dispositifs qui entretiennent un lien étroit avec la société de consommation. Par contre, il fabrique les supports triangulaires qui permettent la présentation des objets choisis. *Untitled (Women's Wood Shoes, Shoe Display Stands)* sert une idée chère à l'artiste : le double. Il y étale une marchandise comme dans une vitrine. Des objets banals, extraits de leur contexte habituel, une paire de chaussures et leurs supports acquièrent une nouvelle identité, celle d'objet d'art. À travers cette quête de l'objet où se jouent des rapports complexes et ambigus avec la notion de culture (les souliers de bois faits main, donc uniques, et les supports à chaussures usinés impliquant un dualisme), Steinbach entretient une problématique qui permet plus de structurer son expérience de vie que d'en souligner les aspects superficiels. Œuvre déconcertante qui va a contrario des catégories habituelles, malgré un souci esthétique et une connotation peinture-sculpture, son art s'infléchit vers un archétype de la sculpture. Cette mise en scène, sorte de fétichisme de la marchandise, dévoile un côté kitsch par le contraste du bois et du laminé doré. Au moyen de la représentation de l'idée de l'objet d'art et de la mise en forme d'une œuvre inédite, l'artiste nous force à reconsidérer notre propre point de vue face à l'objet de consommation usuel ou inusité.

P. G.



PIERRE GRANCHE

Né à Montréal (Québec), le 14 mars 1948.
Vit et travaille à Montréal.

(197) **Thalès au pied de la spirale**, 1988

Tôle galvanisée, bois, 18 figures
Spirale : 235 x 800 cm (diamètre)
A 89 25 S 19
Achat : 11 mai 1989
Source : Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

Thalès au pied de la spirale : Pierre Granche, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 14 sept.-23 oct. 1988.

Thalès au pied de la spirale, Toronto Sculpture Garden, Toronto (Ont.), 3 mai-3 juill. 1988.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite P. [5]

Dion, François. — « L'histoire et la mémoire/Anicca : propos et conflit dense ». — Voir. — Vol. 3, nº 34 (27 juill./2 août 1989). — P. 15

Gravel, Claire. — « Une mémoire courte ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9

Poissant, Louise. — « Les jardins de sculptures ». — Vie des Arts. — Vol. XXXIV, nº 136 (sept./automne 1989). — P. 23-31. — Œuvre reproduite p. 31

1988 Balfour Bowen, Lisa. — « Sculpture garden comes of age with Pierre Granche spiral ». — The Toronto Sun. — (May 29, 1988). — P. S-15. — Œuvre reproduite

1988 Hume, Christopher. — « Sculptures put Garden on map ». — The Toronto Star. — (June 10, 1988). — P. E-16. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Le libre-échange... avec Toronto! ». — La Presse. — (14 mai 1988). — P. E-1, E-17. — Œuvre reproduite

Lepage, Jocelyne. — « Nos artistes traités aux petits soins ». — La Presse. — (14 mai 1988). — P. E-15

Mays, John Bentley. — « Pierre Granche : an outdoor installation at the Toronto Sculpture Garden ». — The Globe and Mail. — (May 27, 1988). — P. C-6

Pierre Granche : Thalès au pied de la spirale. — [Texte de] Pierre Gravel. — Toronto : [Louis L. Odette Sculpture Garden Foundation], 1988. — 1 feuille. — Dépliant. — Œuvre reproduite

Pokorn, Daniel. — « Sculptural icons from a Renaissance man ». — Espace. — Vol. 5, nº 1 (Autumn 1988). — P. 19. — Œuvre reproduite

Une des formes les plus visibles du travail de Pierre Granche se rattache à l'expérience de l'environnement urbain. À travers ses œuvres, il réfléchit sur l'art, la géométrie, l'architecture et la ville en général. Ses installations in situ de même que ses travaux portant sur la pyramide tronquée font allusion à l'histoire et à la mémoire en construisant un parcours visuel et mental autour d'une architecture et d'objets chargés de significations multiples. *Thalès au pied de la spirale*, une œuvre aux dimensions impressionnantes, dégage une complexité où se côtoient humour et poésie. Dans le titre, l'artiste fait référence à celui qui fut considéré comme le plus ancien et le plus célèbre des Sept Sages de l'antiquité. Mathématicien et philosophe grec qui vécut probablement à la fin du VII^e^ et au début du VI^e^ siècles avant notre ère, Thalès aurait rapporté d'Égypte les fondements de la géométrie. Cette œuvre, qui peut être présentée aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur et à travers laquelle le spectateur peut circuler, permet une exploitation de l'espace à la fois ouvert et fermé par les propriétés formelles de la spirale. La définition d'un espace articulé s'harmonise avec la nature et la conception architectonique de l'œuvre, et constitue un volet de l'art social de Granche. Dans une échelle de grandeur variée, les 18 sculptures-objets se prolongent virtuellement dans un ordre architectural, la spirale et ses arches. L'enchaînement visuel des objets fait clairement ressortir leur diversité de même que leurs caractéristiques communes, et constitue une rythmique logique dans la perspective statique de chaque élément. La démarche de l'artiste est construite de glissements et de métaphores qui véhiculent une symbolique évidente.

P. G.

Les Genres : évidences et détournements

Du tableau vivant à la nature morte, en s'attardant un moment du côté du paysage trafiqué, il y aurait une volonté avouée de s'aventurer hors des normes afin de découvrir précisément ce qu'elles recèlent, ce qu'elles circonscrivent et ce que l'on gagne ultimement à les transgresser. Il y aurait aussi cet éclatement consommé et cette irrésistible perméabilité des disciplines, qui n'en finit plus de sévir et qui a ouvert la voie à tous les effets et à tous les excès de l'hybridité. Il y aurait enfin un recul critique, face aux incontournables traditions de l'art pour l'art, qui aboutirait, paradoxalement et sous une forme à peine voilée, à l'éloge et à l'aveu inconditionnel d'une adhésion singulière.

Au delà des pratiques usuelles de la peinture, de la sculpture et de la photographie, ainsi dénommées et entendues, s'insinuent des entreprises dissonantes qui opèrent des réductions à l'état de miniature ou transposent à l'échelle murale des essais monumentaux et de gigantesques pastiches. Au cœur même de la mesure et de la démesure se révèlent l'ampleur et la précision de projets esthétiques inclassables, par essence déroutants ou encore, et plutôt, placidement indifférents aux appellations génériques.

De telles résistances, isolées ou complices, sont mises au jour dans les œuvres de 17 artistes québécois, canadiens, américains et européens représentés dans la collection permanente du Musée. Certes, plus d'une problématique aurait pu les réunir ou les départager. Cependant, il appert que ces productions artistiques, complexes et exemplaires en soi, réalisées au cours des années 70 et 80[1], présentent aussi des irrégularités formelles, des emprunts stylistiques et des accumulations de factures

qui, en dépit de l'éclat de leurs attributs de surface, n'en dévoilent pas moins des propos signifiants et la précarité de certains acquis plastiques.

Bien que plusieurs stratégies d'appariement conceptuel ou de regroupement thématique puissent être invoquées pour expliquer les inscriptions au sein de ce corpus, il semble davantage utile de repérer des pistes indicielles recoupant certaines des mutations expressives hétérogènes du champ esthétique contemporain.

À l'exception de *Sans titre n° 2* de Jocelyne Alloucherie, toutes les œuvres citées ici portent des titres qui, ajoutés à l'expérience initiale et essentielle de l'œuvre, suggèrent différents niveaux de lecture. Qu'ils soient descriptifs et littéraux — *Brushstrokes* (Roy Lichtenstein), *Spiral* (Tony Cragg), *General Electric* (Bertrand Lavier), *Apple Box/24 Apples* (Gathie Falk) —, historiques ou historicisants — *Famille Massino* (Patrick Faigenbaum) ou *Après Bacon/Muybridge* (Sorel Cohen) —, évocateurs — *Le Voyage* (Gilles Mihalcean) ou *Poisson d'or* (Françoise Boulet) —, métaphoriques — *La Création du monde* (Serge Tousignant), *Mirabilia, ou la Rumeur des merveilles* (Eva Brandl) ou *The Allegory of the Bullish and the Bearish* (Clegg & Guttmann) —, anecdotiques et démonstratifs — *Les Petits Métiers* et *Les Offrandes* (Philippe Favier), *Bateau sur grille* et *Bateau sur calepin* (Sylvain P. Cousineau) ou *Modification n° 23* (Luc Béland) — ou enfin apparemment si simples qu'ils sous-entendent nécessairement plus — *Hôtel* (Angela Grauerholz) ou *Rue de banlieue* (Michel Saulnier) —, tous ces titres caractérisent à la limite certains aspects de ces projets spécifiques, les associent de manière ponctuelle à diverses démarches usant de la narrativité et précisent surtout une attitude critique face aux enjeux risqués d'une figuration omniprésente, allusive, constitutive ou évidente.

Riches de sens et éclectiques dans leurs manières, ces œuvres mettent en échec la réitération mécaniste de traditions éprouvées justement parce qu'elles s'y réfèrent ouvertement et qu'elles s'en approprient des éléments tactiques.

> « La transgression des lois du genre, la mise en situation du spectateur comme spectateur, le statut du lieu (un site "sacré" ?, un espace perceptuel expérimental ?, un appareil à faire retour sur l'institution qui l'abrite ?), ces traits que l'œuvre de l'artiste partage avec l'ensemble de la production postmoderne assurent la survie de la dimension immanente de l'art qui constitue l'une des grandes conquêtes de la modernité[2]. »

Les lieux évoqués dans les installations de Jocelyne Alloucherie et d'Eva Brandl empruntent au répertoire architectural et resituent dans l'imaginaire formel des configurations monumentales et symboliques. Michel Saulnier soutient une réflexion sur la spécificité picturale à même l'archétype

domiciliaire départi de sa volumétrie réelle et perspectiviste. Dans leurs travaux photographiques, Clegg & Guttmann campent leurs personnages dans des décors factices et tronqués, tandis que ceux de Patrick Faigenbaum vivent au sein d'une architecture historique et connotée. Par ailleurs, Gilles Mihalcean incorpore, naturellement, l'architectonique à son vocabulaire sculptural. Les liens entretenus entre la tradition architecturale et ses ramifications dans les autres pratiques artistiques sont manifestes et polymorphes.

> « Que le paradigme de la construction soit aujourd'hui mis en scène n'est pas sans intérêt. En plus d'éveiller une idée associative à partir de *construire* : combiner, agencer monter, assembler, organiser, édifier, bâtir, élever, fabriquer, élaborer, composer, imaginer..., il marque peut-être plus directement le déplacement qu'opère l'entrée dans le postmodernisme[3].»

Les considérations pragmatiques concernant les préférences et les contraintes de formats et de proportions sont intrinsèquement reliées à la teneur du propos, au registre expressif et à l'ampleur métaphorique. Le glissement du matériel à l'immatériel s'effectue indifféremment en majeur, en mineur ou *staccato*, mais le ton et la rythmique ne sont pas étrangers au contenu mélodique. « Petites, les œuvres de Favier (grandes, les sculptures d'Oldenburg [... et les murales de Lichtenstein]) insistent sur le caractère hyperbolique de l'objet d'art. Car s'il est vrai que la démesure n'est pas le privilège de l'art [...], l'art, en revanche, ne saurait exister sans démesure[4]. » Si les jeux d'échelle mettent en évidence la spécificité d'un discours, ils l'oblitèrent parfois momentanément en raison de cette fascination immédiate qu'ils exercent. L'espace mixte et chargé du grand dessin de Françoise Boulet tout comme l'exagération colossale des « coups de pinceau » de Roy Lichtenstein captivent littéralement le spectateur appelé à résoudre subséquemment la trame conceptuelle, plastique et expressive de l'œuvre. À l'opposé, les saynètes graphiques de Philippe Favier et les petites marines de Sylvain P. Cousineau interpellent l'histoire personnelle dans le rapport intime qu'elles suscitent ; elles évoquent aussi l'histoire de la peinture par les allusions à l'art de la miniature, à la peinture de genre et au traitement typiquement pictural de la lumière (Favier), et de la matière (Cousineau). La mise en représentation des portraits photographiques savamment bricolés de Clegg & Guttmann commande, quant à elle, l'agrandissement excessif de l'image, qui vise l'illustration des jeux de rôles et des pouvoirs politique, financier et esthétique.

Les propositions critiques d'une pratique renouvelée de la photographie ne sont pas étrangères à la réévaluation de la notion de genre puisque historiquement, la photographie a capté ses premières images en s'inspirant des modèles véhiculés par la peinture.

« À vrai dire, les portraits, natures mortes et paysages peuvent déjà être lus de ce point de vue — beaucoup plus convaincant à mon sens que celui qui consiste à y voir une simple réappropriation "maniériste" des grands genres de la peinture. Car tout le travail qu'ils effectuent sur les codes picturaux et photographiques, sur l'artifice et la symbolique de la représentation a pour objectif la mise en évidence des politiques de représentation qui structurent l'œuvre d'art et son apparente autonomie esthétique [...][5].»

Ce glissement systématique des sujets d'une discipline à l'autre, observé singulièrement chez Patrick Faigenbaum, Clegg & Guttmann, Sorel Cohen et Angela Grauerholz, procède ultimement de la « congruence » reconnue et anachronique des domaines privilégiés de la fiction picturale et de la reproduction photographique. « En somme le domaine de la peinture comme figuration et celui de l'imitation comme loi de reproduction (génétique, culturelle); le domaine de la mémoire et de la récurrence généalogique, que les peintres ont dû laisser aux photographes[6].» La tradition plusieurs fois séculaire du portrait (d'abord chez les gens de la noblesse, puis chez les bourgeois), la scène d'intérieur et la nature morte tout comme ultérieurement les emprunts aux pionniers de l'investigation photographique (par exemple Muybridge chez Cohen) constituent un répertoire matriciel sans cesse à réinventer. Le choix du sujet, son lien à la scénographie, le recours (ou non) à la couleur, la qualité de cette dernière, le rapport fondamental à la lumière (Serge Tousignant), autant de manières de créer le déjà ou jamais vu par déviation analogique du système pictural.

Le bricolage industrieux (Michel Saulnier, Sylvain P. Cousineau, Philippe Favier), l'assemblage et l'accumulation d'objets trouvés et de pièces fabriquées (Tony Cragg, Gilles Mihalcean), l'adoption de procédés artisanaux (la céramique chez Gathie Falk) et l'hybridité des factures (Luc Béland, Bertrand Lavier) contribuent à élucider l'étendue et la volatilité du processus artistique ainsi que les modalités d'actualisation du projet esthétique.

En somme, qu'il s'agisse de banaliser les composantes de l'objet d'art, de dissoudre les hégémonies stylistiques ou encore de fondre les spécificités disciplinaires, il importe surtout de reconnaître la légitimité et l'authenticité de l'entreprise, d'en cerner les assises et de la situer au regard d'une histoire en devenir.

« Une histoire qui s'écrirait à partir de réseaux impliquant des médiums, des genres, des motifs, des styles..., comme autant de strates distinctes et communicantes qui composent les œuvres [...] Donc une écriture de l'histoire qui se montrerait réfractaire à la totalisation explicative, à la classification, et qui revendiquerait en revanche le fragmentaire pour assurer la relance du travail de conceptualisation[7].»

Josée Bélisle

NOTES

1. Depuis *Brushstrokes* (1969) de Roy Lichtenstein jusqu'à *Mirabilia, ou la Rumeur des merveilles* (1989) d'Eva Brandl.

2. Nicole Dubreuil-Blondin, extrait d'une analyse de l'œuvre *Sans titre n° 2* (1979-1980) de Jocelyne Alloucherie, *Des mille manières... lectures/œuvres d'art*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1983, p. 63.

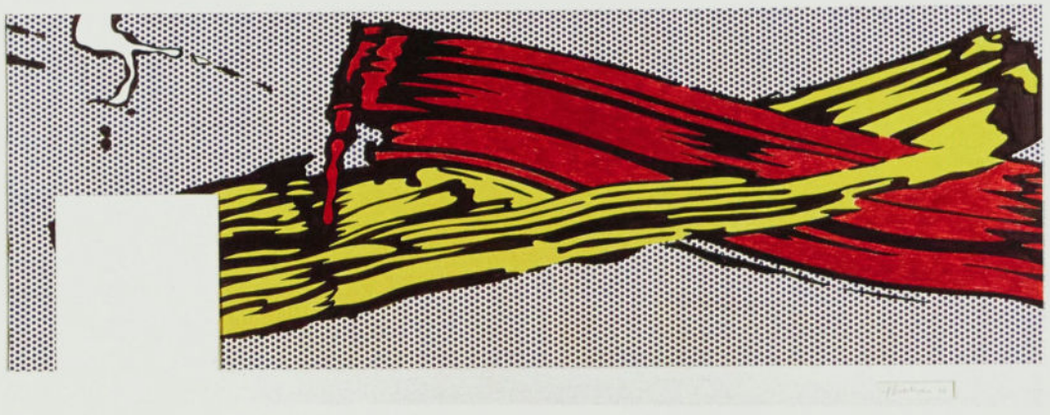
3. René Payant, «Travestissements architecturaux», *Parachute*, n° 36 (sept./oct./nov. 1984), p. 17.

4. Catherine Francblin, «Philippe Favier, le sens de la démesure», *Art Press* n° 104 (juin 1986), p. 33.

5. Régis Durand, «Clegg & Guttmann ou les relations extérieures de l'art», *Art Press* n° 161 (sept. 1991), p. 22.

6. Jean-François Chevrier, «L'Hypothèse généalogique», dans *Patrick Faigenbaum, tableaux romains*, catalogue d'exposition, Nîmes, Musée d'art contemporain de Nîmes, 1989, p. 7.

7. René Payant, dans *Histoire en quatre temps*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987, p. 43.



ROY LICHTENSTEIN

Né à New York, New York, États-Unis, le 27 octobre 1923.
Vit et travaille à Southampton, New York, États-Unis.

198

Brushstrokes, 1969

Crayon feutre, crayon de couleur et huile sur papier
3 éléments : 53 x 207 cm (panneau A)
53 x 154 cm (panneaux B, C)
A 80 113 D 3
Achat : 11 décembre 1980
Source : Mme Patricia Withofs, Londres, Royaume-Uni

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Sur toile et sur papier (art américain), Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 mars-29 mai 1983.

Roy Lichtenstein, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 janv.-22 févr. 1981.

Roy Lichtenstein, Blum Helman Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Daigneault, Gilles. — « La fête de l'art contemporain à la Cité du Havre ». — Le Devoir. — (2 févr. 1985). — P. 28

Dussault, Micheline. — « Le MAC a 20 ans ». — Continuum. — (Semaine du 1er avril 1985). — P. 14

Gagnon, Paulette. — « Roy Lichtenstein ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 180. — Œuvre reproduite p. [181]

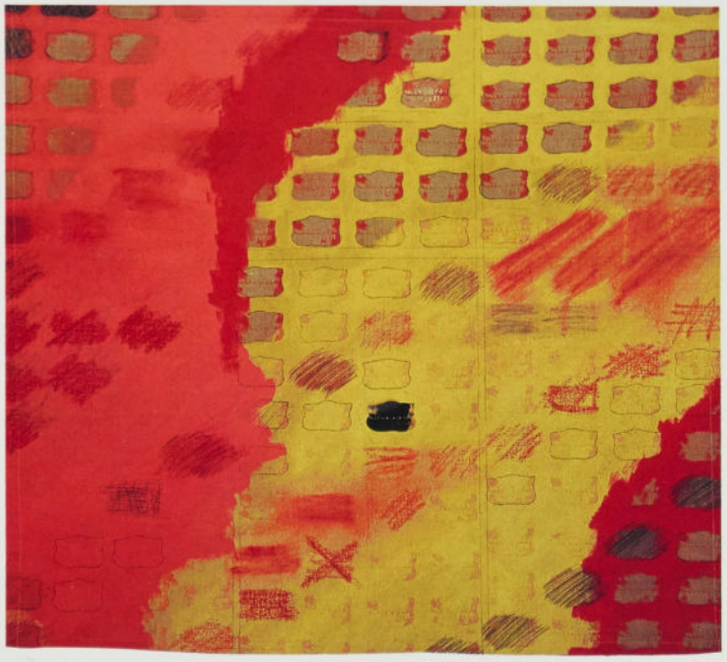
1981 Québec (Province) Musée d'art contemporain. — Roy Lichtenstein. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1981. — [2] p. — Œuvre reproduite. — Dépliant. — Paru également dans *Atelier*, Vol. 8, nº 6-vol. 9, nº 1 (oct. 1981), p. 14-15

Toupin, Gilles. — « "Cinq attitudes" au Musée d'art contemporain ». — La Presse. — (2 févr. 1981). — P. C-6

1972 Kerber, Bernhard. — « Lichtensteins Wandbilder in der düsseldorfer Universität ». — Art International. — Vol. XVI, nº 2 (Feb. 20, 1972). — P. 30-31

Aux États-Unis, l'avènement de l'art Pop s'inscrit notamment dans le prolongement des problématiques picturales et extra-picturales abordées au cours des années 50 par Robert Rauschenberg et Jasper Johns. Ces derniers ont réagi de manière explicite au caractère existentiel sinon trop « sacralisant » de l'expressionnisme abstrait. Dès le début des années 60, Roy Lichtenstein se révèle l'un des principaux représentants de ce mouvement qui a tenté de démystifier l'objet et la pratique de l'art en s'inspirant ouvertement des banalités de la vie quotidienne et en évoquant, de manière figurative et provocatrice, un commentaire critique et laconique sur la société industrielle et américaine. Empruntant son vocabulaire plastique aux médias de masse, à la bande dessinée et au dessin animé, Lichtenstein affiche une prédilection pour le traitement dépersonnalisé et, à la limite, mécanisé des composantes aplanies de ses images et de ses objets. Les trois éléments de *Brushstrokes* (1969) constituent la maquette d'une murale exécutée en 1970 à la faculté de médecine de l'Université de Düsseldorf. (Le quatrième élément appartient à la collection du Washington Art Consortium à Spokane.) L'artiste y trace la gigantesque métaphore d'une célèbre tradition picturale américaine et, pastichant avec éclat la nature autoréférentielle de la gestuelle expressionniste, il ne l'assujettit pas moins aux rigueurs d'une trame graphique magnifiée, issue des procédés d'impression commerciaux. Ainsi soumet-il sa propre démarche aux exigences d'une réflexion sur la spécificité de la peinture.

J.B.



LUC BÉLAND

Né à Lachine (Québec), le 11 août 1951.
Vit et travaille à Montréal et à Saint-Charles-de-Mandeville (Québec).

199

Modification nº 23, 1974

Sérigraphie, techniques mixtes sur toile
117 x 127,4 cm
A 74 66 MD 1
Achat : 18 décembre 1974
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

150 œuvres de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 juin-20 juill. 1975.

Luc Béland et Michel Lancelot, Galerie Média, gravures et multiples, Montréal (QC), 24 sept.-13 oct. 1974.

BIBLIOGRAPHIE

1984 Rioux, Gilles. — « La collection permanente : un constat amiable ». — Vie des Arts. — Vol. XXIX, nº 117 (déc. 1984/janv./févr. 1985). — P. 18-22. — Œuvre reproduite

1981 Brosseau, Cécile. — « Yvan Boulerice : une certaine "image de l'art" ». — La Presse. — (20 nov. 1981). — P. C-1. — Œuvre reproduite

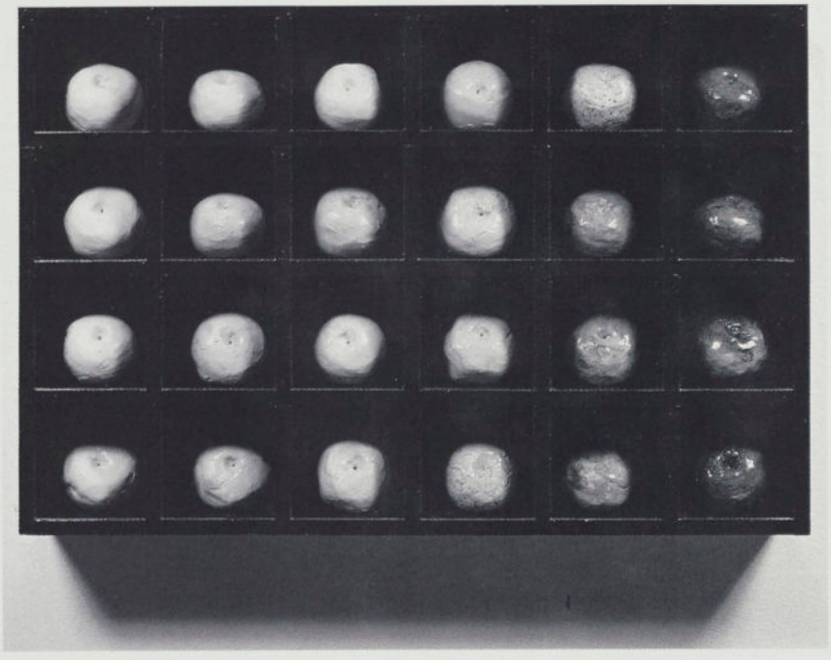
1980 [Boulerice, Yvan]. — [Œuvres de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal]. — Montréal : L'Image de l'art, 1980. — Œuvre reproduite

1974 Bogardi, Georges. — « Shaped by opposing pulls ». — The Montreal Star. — (Oct. 5, 1974). — P. 5

D(e) G(uise), C(laude). — « Les dents et les autres ». — La Presse. — (12 oct. 1974). — P. E-20

Formellement, cette œuvre sur toile, réalisée en 1974 et intitulée *Modification nº 23*, relève d'une diversité de procédés techniques et d'une iconographie figurative qui réapparaîtront ultérieurement, au début des années 80, et de manière plus éclatée, dans la production picturale exacerbée et critique de Luc Béland. Elle s'inscrit dans le prolongement de travaux graphiques, lithographiques et sérigraphiques (1972-1974) puisant dans un répertoire d'éléments quotidiens et banals (dents, grenouilles, pommes...), issu des multiples développements de l'art Pop. La répétition ordonnée du motif unique et incongru du dentier organise la surface en une grille soumise à de multiples interventions : d'abord l'accentuation, l'oblitération ou l'effacement du motif, puis l'élimination ou l'illustration des rapports fond-forme et enfin l'affirmation des faits plastiques. L'émergence de portions de champs colorés et une vectorisation progressive à l'oblique dynamisent et complexifient le caractère débridé et ludique de la proposition. Les valeurs picturales, les reports sérigraphiques et le traitement dessiné se côtoient, se superposent et, s'affectant réciproquement, contribuent, somme toute, à édifier un espace hybride, séquentiel et expressif où est déjouée la représentation.

J.B.



GATHIE FALK

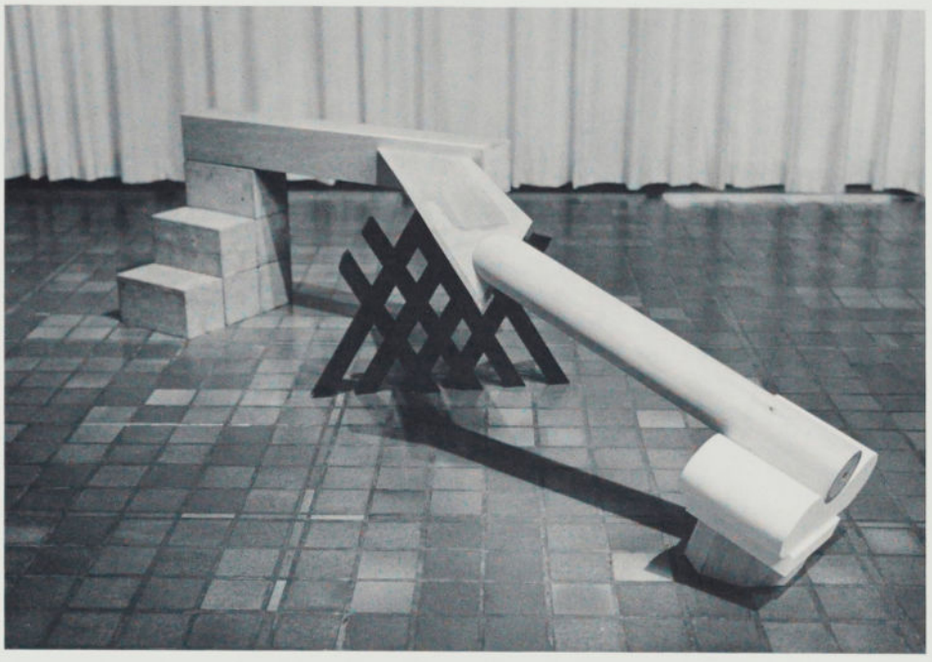
Née à Alexander (Manitoba), en 1928.
Vit et travaille à Vancouver (Colombie-Britannique).

200 **Apple Box/24 Apples**, 1977

Bois, céramique, verre
63,1 x 93,5 x 13,9 cm
A 88 75 MD 1
Achat : 21 juin 1988
Source : M. Salmond Harris, Vancouver (C.-B.)

À Vancouver, dès le milieu des années 60, Gathie Falk entreprend une démarche artistique pluridisciplinaire marquée par des incursions significatives dans les champs de la peinture, de la sculpture, de la performance, de la vidéo et de l'installation. Associée à ses débuts aux débordements de l'art Funk, sa problématique s'attarde au pouvoir d'évocation de l'objet banal (vêtements, chaussures, vaisselle, fruits, ...) extrait de son contexte quotidien et réintroduit au sein d'un système plastique qui privilégie la répétition du motif, favorise l'élaboration de séries et évolue par cycles. Fascinée par les procédés de poterie et de céramique, Gathie Falk modèle, dès 1968, des assemblages et des accumulations hétéroclites constituant de véritables natures mortes tridimensionnelles, hautes en couleur et puissamment connotées. *Apple Box/24 Apples* (1977) précède son retour à la pratique picturale et recoupe la thématique familière des fruits (pommes, oranges, pamplemousses) empilés en pyramides, tout comme celle des chaussures (d'hommes) alignées en rangées ou enchâssées dans des boîtes murales. Isolé et réinventé à travers le médium et les subtiles variations chromatiques, le motif (la pomme) transcende sa nature alimentaire et projette, dans la disposition ordonnée des casiers noirs et l'immédiateté des valeurs formelles, l'éloge poétique du concret de même que la vision expressive, exubérante et singulière de l'artiste.

J.B.



GILLES MIHALCEAN

Né à Montréal (Québec), le 18 avril 1946.
Vit et travaille à Montréal.

201 **Le Voyage**, 1979

Béton, pin et plâtre
81,2 x 335,2 x 106,7 cm (l'ensemble)
A 80 17 S 13
Achat : 31 janvier 1980
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 déc. 1980 -25 janv. 1981.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Bogardi, Georges. — « L'histoire de l'art québécois, depuis 1940, selon Georges Bogardi : en quatre temps et quatre œuvres de la collection du musée ». — Histoire en quatre temps. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1987. — P. 12-17. — Mention de l'œuvre p. 13. — Œuvre reproduite p. 16

1985 Dussault, Micheline. — « Enfin! L'art de notre temps ». — Continuum. — (Semaine du 1er avril 1985). — P. 14.

Landry, Pierre. — « Gilles Mihalcean ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 202. — Œuvre reproduite p. [203]

Sabbath, Lawrence. — « Museum exhibit gathers 20 years of history ». — The Gazette. — (Feb. 2, 1985). — P. B-10.

Depuis 1968, Gilles Mihalcean élabore une œuvre sculpturale achevée dont le propos et la forme seront graduellement investis de charges poétiques, allégoriques et culturelles. La notion d'assemblage préside au développement d'une pratique articulant, au départ, des composantes cellulaires qui laisseront place, par la suite, à des éléments interreliés et composites. *Le Voyage* (1979) propose une lecture plurielle du concept de construction à travers l'utilisation littérale de ses matériaux usuels (le bois, le béton et le plâtre) et l'interprétation judicieuse de ses codes et de ses usages. L'agencement successif et irrégulier des parties transforme l'espace en un champ d'exploration ouvert où le spectateur (invité... au voyage) déambule et contourne un petit escalier de blocs de béton, porteur d'une poutre de pin qui se prolonge en une colonne par delà un fragment de clôture et se dépose enfin sur un chapiteau de plâtre classicisant que, selon la tradition, cette même colonne aurait plutôt dû soutenir. Ancrés dans un registre historique et chromatique à la fois riche et subtil, les éléments disparates conservent la morphologie industrielle, indicielle et naturelle qui leur est assignée. Gilles Mihalcean retrouve et fabrique les objets de sa sculpture et, au gré de leur insertion dans le projet esthétique, il en révèle, de manière sensible et rationnelle, les potentialités infinies d'évocation et d'association.

J.B.

MICHEL SAULNIER

Né à Rimouski (Québec), le 5 mars 1956.
Vit et travaille à Saint-Jean-Port-Joli (Québec).

(202) **Rue de banlieue**, 1982

Techniques mixtes
5 éléments :
36,8 x 73,8 x 2 cm
40,4 x 60 x 2,2 cm
47,4 x 58,9 x 2,7 cm
40,7 x 58 x 2 cm
52,4 x 88,5 x 2,1 cm
52,4 x 450 cm (l'ensemble)
D 88 43 MD 5
Don : 16 mars 1988
Source : legs René Payant

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

Michel Saulnier : Recent Work, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 4-26 oct. 1986.

Hypothétiques confluences, Galerie Jolliet, Montréal (QC), 2-26 mars 1983.

Sélection 1982, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal (QC), 31 mai-1er août 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Gagnon, Claude-Maurice. — « Hétérogénéité et simulacre de paysages ». — Espace. — Vol. 7, nº 3 (printemps/Spring 1991). — P. 28-33

1989 Beaudet, Pascale. — « Un objet peut en cacher un autre : Michel Saulnier, galerie Michel Tétreault art contemporain, du 29 mars au 30 avril 1989». — ETC Montréal. — Nº 8 (été 1989). — P. 44-45

1987 Payant, René. — « Une hybridité critique ». — Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987. — Laval : Éditions Trois, 1987. — P. [455]-456

Tourangeau, Jean. — « Michel Saulnier ». — Vie des Arts. — Vol. XXXII, nº 129 (déc. 1987/hiver). — P. 54-56

1986 Southern Alberta Art Gallery. — Michel Saulnier : recent work, oct. 4-26, 1986. — Lethbridge : SAAG, 1986. — Texte de Lesley Johnson. — [16] p. — Œuvre reproduite p. [4, 5]. — Mentions de l'œuvre p. [3, 4, 5]

1985 Bélisle, Josée. — « Michel Saulnier ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 262

Lessard, Denis. — « Ironie, références et distances : six artistes québécois ». — Vanguard. — Vol. 14, nº 8 (oct. 1985). — P. 11-14

Payant, René. — Michel Saulnier : polyptique. — New York : International House Gallery, 1985. — [4] p. — Feuillet éducatif

1984 Beaudet, Pascale. — « Michel Saulnier ». — Vanguard. — Vol. 13, nº 2 (mars 1984). — P. 43-45

Payant, René. — « Travestissements architecturaux ». — Parachute. — Nº 36 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1984). — P. 16-23. — Mentions de l'œuvre p. 20-21

1983 Galerie Jolliet. — Hypothétiques confluences. — Montréal : la Galerie, 1983. — Texte de René Payant. — [10] p. — Œuvre reproduite p. [8-9]

Depuis le début des années 80, le travail de Michel Saulnier se fonde sur un recours critique à une figuration narrative et conceptuelle où s'interpellent avec sens et à-propos certains moyens détournés de la peinture, de l'architecture, de l'installation et de la sculpture. Matériau privilégié, le bois, soumis à tous les traitements et suggérant de multiples interprétations, constitue littéralement le corps de l'œuvre. *Dans Rue de banlieue*, suite murale réalisée en 1982, cinq maisons sont disposées à intervalles réguliers, reproduisant ainsi le mode d'implantation domiciliaire typique de la banlieue. Fabriqué avec des matériaux trouvés, peint de couleurs vives et verni pour accentuer la texture ligneuse, chaque élément est assemblé et déconstruit de manière à abolir l'effet volumétrique et à rabattre sur un seul plan, le mur, les rigueurs et les écarts de la perspective illusionniste. Le procédé de bricolage emprunte également aux jeux et souvenirs de l'enfance ainsi qu'en témoigne l'insertion de blocs de construction en guise d'ouvertures, de portes et de fenêtres. Reprenant à son compte certains archétypes de la mémoire collective et individuelle (le bungalow unifamilial nord-américain), Michel Saulnier propose une série d'objets plastiques hybrides qui conjuguent les mérites de l'icône pictural, du commentaire architectural et d'un projet esthétique interrogeant les conventions de la représentation.

J.B.

TONY CRAGG

Né à Liverpool, Angleterre, R.-U., en 1949.
Vit et travaille à Wuppertal, République fédérale d'Allemagne, depuis 1977.

(203) **Spiral**, 1983

Matériaux divers
131 x 239 cm (diamètre)
A 83 94 S 1
Achat : 26 septembre 1983
Source : Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

British Now : sculpture et autres dessins, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 21 sept. 1988-8 janv. 1989.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Tony Cragg : Sculpture, Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.), 7 janv.-11 févr. 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Grant Marchand, Sandra. — British now : sculpture et autres dessins. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 98 p. — Œuvre reproduite p. 37

Musée d'art contemporain de Montréal. — British now : sculpture et autres dessins. — Montréal : MACM, 1988. — [6] p. — Feuillet éducatif. — Œuvre reproduite p. 6

1985 Dussault, Micheline. — « Enfin! L'art de notre temps ». — Continuum. — (1er avril 1985). — P. 14. — Œuvre reproduite

Gagnon, Paulette. — « Tony Cragg ». — Les vingt ans du musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 84. — Œuvre reproduite p. [85]

1984 Mays, John Bentley. — « A master of everyday miracles ». — The Globe and Mail. — (Jan. 26, 1984). — P. E-3

Associé à ce qui fut qualifié de « nouvelle sculpture britannique » au début des années 80 (aux côtés de Bill Woodrow, Richard Deacon, Edward Allington, Antony Gormley et Anish Kapoor, pour n'en nommer que quelques-uns), Tony Cragg s'avère l'une des principales figures de la pratique sculpturale actuelle. Articulée autour des héritages esthétiques duchampien et minimaliste, sa problématique procède de l'agencement formel et circonscrit d'objets, de pièces et de fragments trouvés et accumulés. Repérés en fonction première de leur plastique, humble et banale, ces éléments préfabriqués, pour la plupart, et déjà utilisés sont méthodiquement disposés en configurations éclatées (au mur ou au sol), devenant ainsi le support d'images, de paysages, de personnages ou d'autres objets destinés « à élargir le vocabulaire de la pensée courante[1] ». *Spiral* (1983) rassemble des composantes hétéroclites (ustensiles de cuisine, urne, tabouret, caisse, ...) et des matériaux divers (bois, briques, céramiques, métal, plastique, ...) disposés suivant le déploiement spatial progressif... de la spirale. Ainsi empreints de la vision singulière de l'artiste, ces objets voient s'oblitérer leur réalité usuelle au profit de l'élaboration de nouveaux modèles d'expression du réel. La simplicité de la structure axiale et compartimentée ainsi que la richesse des associations tonales aux couleurs de terre et de bois confèrent à cette œuvre ses qualités immédiates et son sens ontologique.

J.B.

NOTE

1. Tony Cragg, entrevue menée par Demosthène Davvetas, dans *Tony Cragg*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1985, p. 27.

BERTRAND LAVIER

Né à Châtillon-sur-Seine, France, le 14 juin 1949.
Vit et travaille à Aignay-le-Duc, France.

(204) **General Electric**, 1985

Réfrigérateur, peinture acrylique
140 x 80 x 70 cm
A 87 15 S 1
Achat : 27 mars 1987
Source : l'artiste

EXPOSITION

Space Invaders, The Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Regina (Sask.), 1er févr.-24 mars 1985 [itinéraire : Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 14 juin-18 août 1985; Glenbow Museum, Calgary (Alb.), 14 sept.-4 nov. 1985; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 13 mars-27 avril 1986; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-31 août 1986].

BIBLIOGRAPHIE

1986 Lepage, Jocelyne. — « Envahisseurs de l'espace, au MAC le junk art à la portée de tous ». — La Presse. — (31 mai 1986). — P. F-1

Sarrazin, Stephen. — « Space invaders ». — Parachute. — N° 45 (déc./janv./févr.=Dec./Jan./Feb.1986-1987). — P. 32-34

1985 Borsa, Joan. — « Space invaders ». — Vanguard. — Vol. 14, n° 4 (May 1985). — P. 28-32

Enright, Robert. — « Space invaders ». — Canadian Art. — Vol. 2, n° 2 (Summer/June 1985). — P. 16-17

Nairne, Sandy; Ferguson, Bruce. — Space invaders. — Regina : Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Saskatchewan, 1985. — 128 p. — Mention de l'œuvre p. 101

Varga, Vincent. — « Space invaders ». — Muse. — Vol. III, n° 3 (Autumn=automne 1985). — P. 51-52

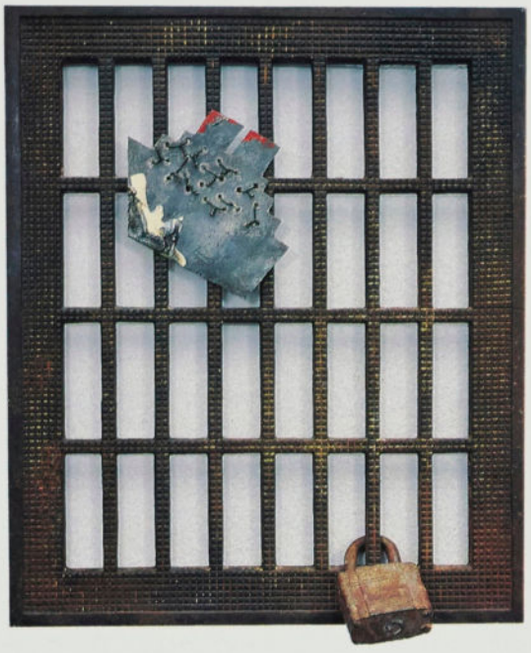
« Il y a une façon de regarder un certain nombre de catégories assez académiques des beaux-arts : la peinture, la sculpture, la photographie, l'histoire de l'art, ... je me suis intéressé à toutes[1].» Ces propos de Bertrand Lavier situent avec justesse les enjeux esthétiques qu'il a choisi d'explorer dans une démarche artistique amorcée au cours des années 70. Insensible à la valeur d'usage des objets (table, piano, pièces de carosserie, ...) qu'il récupère et transforme, l'artiste français utilise ceux-ci comme support plastique d'une réflexion sur la peinture et la sculpture. *General Electric* (1985) consiste en un réfrigérateur de cette marque, entièrement recouvert de peinture blanche, à l'exception de la poignée de la porte (gris métallique) et de l'insigne de commerce (or). Paradoxalement, l'appareil électroménager, ainsi travesti, conserverait son caractère fonctionnel. L'épaisseur de la couche picturale et la texture des aplats et empâtements singularisent l'objet industriel repéré parmi une multitude d'autres et situent le discours formel et critique au sein de préoccupations esthétiques développées en regard notamment de celles de Brancusi, Duchamp et Léger. Maintenant volontiers l'aspect idiomatique et répétitif de sa production, Bertrand Lavier se mesure avant tout aux rigueurs spécifiques de la peinture (dans ce cas-ci) dont il entend révéler les qualités propres. « L'épaisseur et la façon de peindre [...] imitent plus ou moins la touche de Van Gogh. Au fond la pâte et la touche de Van Gogh sont des clichés de peinture moderne que je m'approprie pour conserver le plus grand anonymat possible[2].»

J.B.

NOTES

1. Bertrand Lavier, « Bertrand Lavier la grande joie des longs chantiers », *Art Press*, n° 155 (fév. 1991), p. 18. (Entrevue menée par Jacques Henric.)

2. Bertrand Lavier, « Entretien avec Bertrand Lavier », *Leçons de choses*, catalogue d'exposition, Berne, Kunsthalle de Berne, 1982, p. 79. (Entrevue menée par Jean-Hubert Martin.)



SYLVAIN P. COUSINEAU

Né à Arvida (Québec), le 20 avril 1949.
Vit et travaille à Lavialle, France.

(205) **Bateau sur grille**, 1980

Grille, cadenas, feuille et fil de métal, huile sur métal
29,5 x 24,5 x 4 cm
A 82 62 MD 1
Achat : 3 décembre 1982
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Propos d'art contemporain - Figures d'accumulation, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1990 [itinéraire : Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 17 oct.-11 nov. 1990; Villa Gillet, Lyon, France, 3-20 déc. 1990; Galerie d'art du Centre culturel de Drummondville, Drummondville (QC), 27 janv. 1990-24 févr. 1991; Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 11 avril-26 mai 1991; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-6 oct. 1991; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B), 21 oct.-1er déc. 1991].

Propos d'art contemporain - Figures d'accumulation, exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre du programme *Exposer dans l'Île* du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, 1989 [exposition itinérante au Québec : Galerie d'art Stewart Hall, Pointe-Claire, 10 déc. 1989-7 janv. 1990; Maison de la Culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, 14 janv.-11 févr. 1990; Centre communautaire et culturel Henri-Lemieux, LaSalle, 21 févr.-11 mars 1990; Centre culturel de Dorval, Dorval, 21 mars-11 avril 1990; Maison de la Culture La Petite Patrie, Montréal, 5 juin-10 août 1990; Maison de la Culture Marie-Uguay, Montréal, 6 sept.-7 oct. 1990].

Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres, Musée d'art contemporain, Montréal, 5 août-19 sept. 1982 [itinéraire : Centre d'expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn (QC), 20 oct.-14 nov. 1982; University Art Gallery, San Diego State University, San Diego, Calif., États-Unis, 15 janv.-26 févr. 1983; The Gallery, University Union, California State Polytechnic University, Pomona, Calif., États-Unis, 28 mars-15 avril 1983; Arizona State University, Tempe, Ariz., États-Unis, 2 mai-13 juin 1983; Galerie Montcalm, Maison du Citoyen, Hull (QC), 8 juill.-8 août 1983; Musée du Fjord, La Baie (QC), 1er-31 mars 1984; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 18 avril-13 mai 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1989 Musée d'art contemporain de Montréal. — Accumuler. — Montréal : MACM, 1989. — 22 p. — Conception de France Aymong et Danielle Legentil. — Œuvre reproduite. — P. 9. — Carnet pédagogique

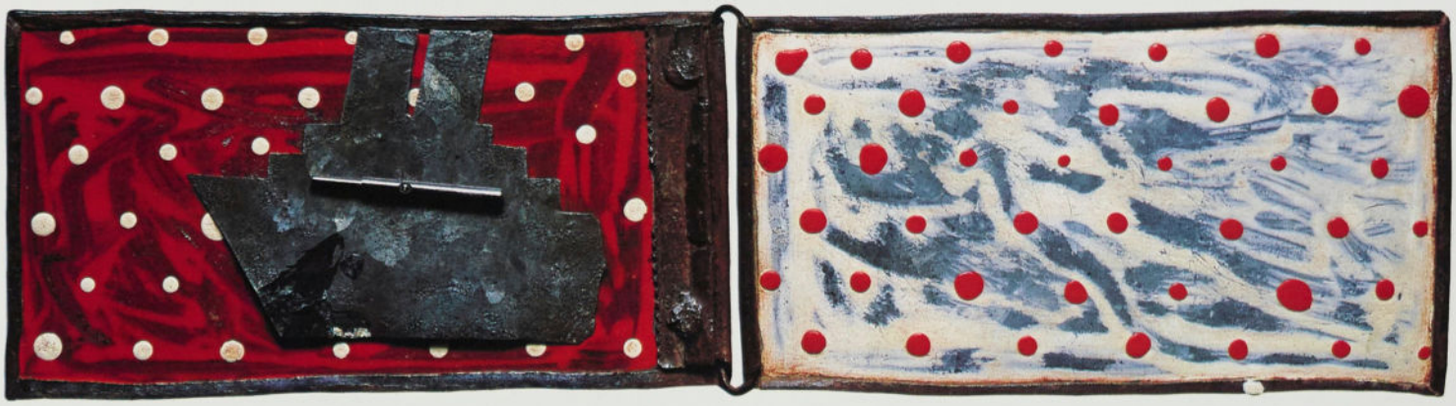
Musée d'art contemporain de Montréal. — Propos d'art contemporain - figures d'accumulation. — Montréal : MACM, 1989. — [8] p. — Texte de Michel Huard. — Œuvre reproduite. — Dépliant

1982 Payant, René. — « L'ampleur des petits riens ». — Spirale. — N° 28, (oct. 1982). — P. 11. — Repris dans : René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 477-478

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 55 p. — Texte de France Gascon. — Œuvre reproduite p. 21. — Mentions de l'œuvre p. 12-13

Tourangeau, Jean. — « Cousineau, Murphy, Sterbak au MAC : quand les objets nous interrogent ». — La Presse. — (21 août 1982). — P. B-21

Viau, René. — « Des "menues manœuvres" ingénues et ingénieuses ». — Le Devoir. — (7 août 1982). — P. 15



SYLVAIN P. COUSINEAU

Né à Arvida (Québec), le 20 avril 1949.
Vit et travaille à Lavialle, France.

206 **Bateau sur calepin**, 1980

Huile et métal sur métal
10,5 x 38,1 cm
A 82 63 MD 1
Achat : 3 décembre 1982
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres, Musée d'art contemporain, Montréal, 5 août-19 sept. 1982 [itinéraire : Centre d'expositions artistiques de Rouyn-Noranda, Rouyn (QC), 20 oct.-14 nov. 1982 ; University Art Gallery, San Diego State University, San Diego, Calif., États-Unis, 15 janv.-26 févr. 1983 ; The Gallery, University Union, California State Polytechnic University, Pomona, Calif., États-Unis, 28 mars-15 avril 1983 ; Arizona State University, Tempe, Ariz., États-Unis, 2 mai-13 juin 1983 ; Galerie Montcalm, Maison du Citoyen, Hull (QC), 8 juill.-8 août 1983 ; Musée du Fjord, La Baie (QC), 1er-31 mars 1984 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 18 avril-13 mai 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1987 Payant, René. — « L'histoire de l'art québécois depuis 1940, selon René Payant : en quatre temps et quatre œuvres de la collection du Musée ». — Histoire en quatre temps. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1987. — P. 42-47. — Œuvre reproduite p. 46

1982 Payant, René. — « L'ampleur des petits riens ». — Spirale. — No 28, (oct. 1982). — P. 11. — Repris dans : René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 477-478

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 55 p. — Texte de France Gascon. — Œuvre reproduite p. 21

Tourangeau, Jean. — « Cousineau, Murphy, Sterbak au MAC : quand les objets nous interrogent ». — La Presse. — (21 août 1982). — P. B-21

Viau, René. — « Des "menues manœuvres" ingénues et ingénieuses ». — Le Devoir. — (7 août 1982). — P. 15

Poursuivant une démarche multidisciplinaire qui aborde la peinture et la photographie, mais aussi l'assemblage et le bricolage, Sylvain P. Cousineau propose une réflexion pertinente et ingénieuse sur le caractère volontiers volatil des objets de la pratique de l'art. Récurrent dans son œuvre depuis 1976, le motif du bateau est soumis à de multiples interventions plastiques. Peint, découpé, fixé, il vogue au hasard de paysages marins, compacts et fantaisistes, et évoque sciemment la spécificité picturale. *Bateau sur grille* et *Bateau sur calepin*, œuvres réalisées en 1980, affichent des stratégies différenciées mais comparables. Conservant l'échelle réelle des « menus » objets trouvés, qui servent de support métaphorique et d'argument stylistique, Cousineau inscrit en miniature la représentation typée d'un « petit navire ». Visiblement lié par un fil de fer à une grille cadenassée, le bateau ne tend pas moins à s'échapper hors des cieux d'une grille moderniste familière. Quant au calepin métallique, il permet, en deux parties, l'étalement de fonds texturés et pointillistes traités en contraste négatif. Ces débordements contenus de la matière (et du matériau) et leur affranchissement des codes reconnus de la peinture s'expriment toutefois à travers les manières entendues du point, de la ligne et du plan. « D'une cohérence profonde, cette peinture donc, mais son œuvre 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[1]. »

J.B.

NOTE

1. Gilles Godmer, dans *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 80.

PHILIPPE FAVIER

Né à Saint-Étienne, France, le 21 juin 1957.
Vit et travaille à Saint-Étienne.

(207) **Les Petits Métiers**, 1985

Peinture sur verre
10,1 x 13,1 cm
A 88 70 P 1
Achat : 21 juin 1988
Source : Aubes 3935 Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Artistes de la galerie et invités, Aubes 3935 Galerie, Montréal (QC), 6-22 déc. 1987.

PHILIPPE FAVIER

Né à Saint-Étienne, France, le 21 juin 1957.
Vit et travaille à Saint-Étienne.

(208) **Les Offrandes**, 1986

Peinture sur verre
10,5 x 6 cm
A 88 71 P 1
Achat : 21 juin 1988
Source : Aubes 3935 Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Artistes de la galerie et invités, Aubes 3935 Galerie, Montréal (QC), 6-22 déc. 1987.

Philippe Favier impose, depuis le début des années 80, une vision singulière parmi les diverses propositions picturales ayant renoué avec les enjeux de la figuration, notamment ceux qui ont été commodément réunis en France sous le nom de « figuration libre ». Le format minuscule de ses œuvres sur papier et sur verre impose d'emblée la nécessité d'un examen patient et attentif de ce travail de manipulation graphique captivant, apparenté à celui de l'écriture dont Favier partage le pouvoir d'expression tour à tour poétique, narratif et explicite. Opérant dans les registres combinés du réel et du symbolique, la représentation procède, quoique de manière atypique, des composantes attendues de la peinture — la réflexion sur le cadre et son absence, la question de l'accrochage, le rapport à la couleur et le répertoire des sujets abordés (natures mortes, historiettes, paysages, ...). *Les Petits Métiers* (1985) et *Les Offrandes* (1986) évoquent un univers fantaisiste et fantasmatique, gravé à l'endos d'éclats de verre récupérés, enduits de peinture noire. Révélées à la négative par un geste incisif sans repentir, les formes et les figures projettent une luminosité semblable à celle du vitrail et comportent de multiples allusions à l'art de la miniature et aux cultures qui l'ont pratiqué, de même qu'à l'histoire et aux mythologies personnelles. Désarmantes par leur audace et leur fraîcheur, ces œuvres de facture économique — une plaquette de verre aux contours brisés ou encore du verre enchâssé dans une modeste boîte de conserve, renvoient, sur le ton de l'anachronie critique, à l'espace de l'art, à sa grandeur et à sa démesure.

J.B.

FRANÇOISE BOULET

Née à Killarney (Manitoba), en 1960.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

209 **Poisson d'or**, 1987

Mine de plomb et pigment à l'huile sur papier
271 x 549 cm
A 88 64 D1
Achat : 16 mars 1988
Source : Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

Françoise Boulet, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 9 janv.-6 févr. 1988.

BIBLIOGRAPHIE

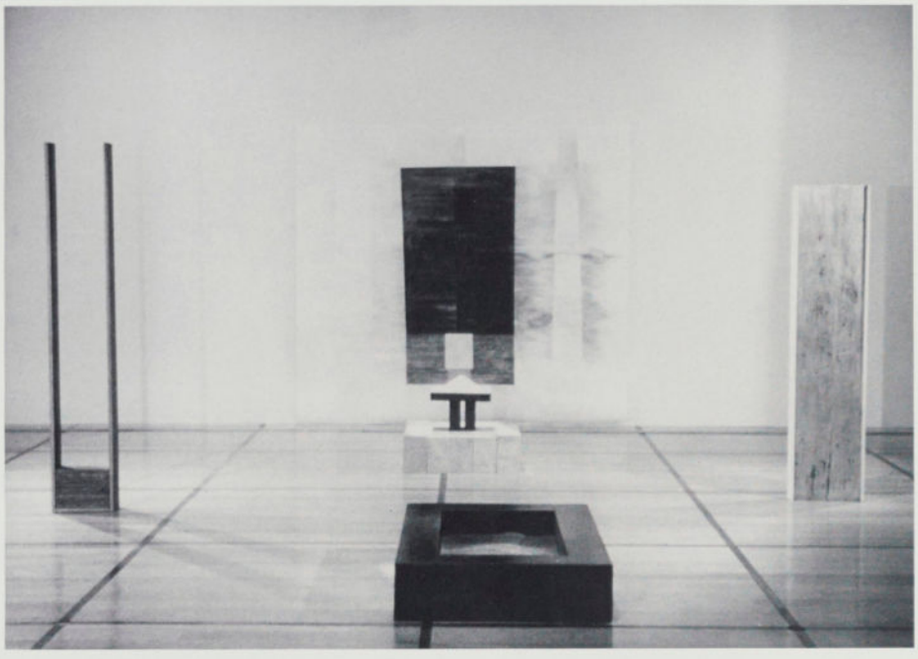
1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [4]

Gravel, Claire. — « Une mémoire courte ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9

1988 Gravel, Claire. — « Giard, Boulet, Kelly : la résurrection de la peinture ». — Le Devoir. — (30 janv. 1988). — P. C-10

Depuis le début des années 80, Françoise Boulet élabore une œuvre défiant les tentatives de définition et les axiomes de la spécificité. Une pratique vertigineuse du dessin s'impose toutefois comme constante et support d'une production qui s'est aussi attardée, de manière convaincante, à la photographie, aux objets et à l'installation. L'argument de la représentation réside dans le territoire intérieur transposé avec fébrilité et éclat au sein de métaphores graphiques tissées à même les traces, la transparence et le geste à la fois contenu et intarissable. Dans *Poisson d'or*, dessin marquant exécuté en 1987, l'artiste investit la surface monumentale de vastes réseaux texturés, luxuriants et fluides. Nouveauté relative dans le registre formel, la part capitale de la couleur accentue l'afflux d'impressions et de sensations immédiates et dynamise à l'extrême les motifs végétaux répandus aux limites d'une figuration abstraite. Le concret et l'immatériel se côtoient dans l'ampleur métaphorique et provoquent des percées fulgurantes dans un imaginaire puissant et intimiste.

J.B.



JOCELYNE ALLOUCHERIE

Née à Québec (Québec), en 1947.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(210) **Sans titre nº 2**, 1979-1980

Techniques mixtes
D 80 53 MD 5
Don : 13 novembre 1980
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Des mille manières... lectures/œuvres d'art, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 févr.-10 avril 1983 ; Musée du Québec, Québec (QC), 16 avril-5 juin 1983.

Jocelyne Alloucherie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 mars-20 avril 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1983 Dubreuil-Blondin, N. et al. — « Des mille manières... à partir d'une œuvre de Jocelyne Alloucherie ». — Des mille manières... lectures/œuvres d'art. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1983. — P. 55-66. — Œuvre reproduite p. 56 et sur affiche

Payant, René. — « Des spécialistes en scène ». — Lettres Québécoises. — Nº 32 (hiver 1983-84). — P. 54-57. — Œuvre reproduite

1982 Alloucherie, Jocelyne. — « Somewhere, between ». — Artscanada. — Vol. XXXIX, nº 1 (Nov., 1982). — P. 45-48

Martin, André. — « Pour un Barthes anthropologique et amateur d'art moderne ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 100 (automne 1980). — P. 62

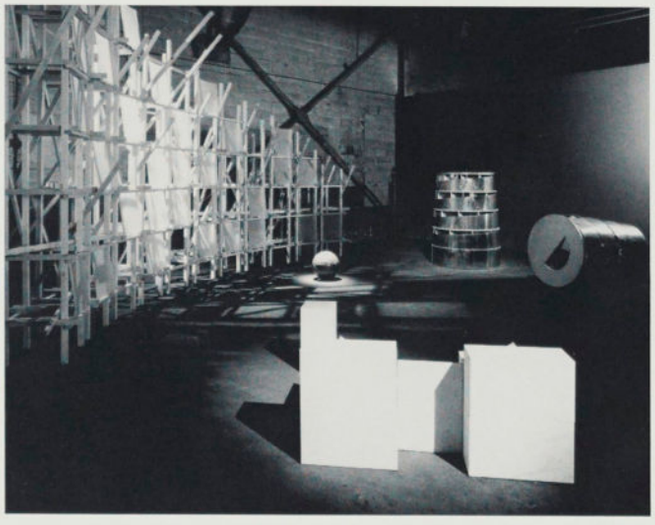
Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Jocelyne Alloucherie. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1980. — 24 p.

T[oupin], G[illes]. — « Des ready-made naturels ». — La Presse. — (22 mars 1980). — P. D-23

Viau, René. — « L'abstraction poétique de Mc Ewen et le décryptage ambitieux d'Alloucherie ». — Le Devoir. — (2 avril 1980). — P. 19

Depuis la fin des années 70, la pratique du dessin est au cœur de la démarche artistique de Jocelyne Alloucherie. Œuvre exemplaire, *Sans titre nº 2*, (1979-1980), incorpore cependant, en plus d'un dessin aux dimensions imposantes, des éléments tridimensionnels dont le positionnement précis relève de l'installation. L'artiste fait simultanément appel aux potentialités de l'image, de l'objet et du lieu. Ce dernier, riche de sens, propose un parcours aux confins du symbolique et de l'imaginaire et opère suivant la juxtaposition de matérialités naturelles et fabriquées. Enchâssées dans des structures orthogonales, les constructions aux allures de stèle (bois et métal) et d'édicules (bois, plâtre peint et sables colorés) se retrouvent, transposées en écho, sur le dessin investi d'une évanescence immatérielle et d'une présence puissante. Réflexion sur l'espace architectural signifiant, sur les possibles de l'expression picturale et sur l'immanence de l'objet sculptural, cette œuvre assume une certaine dimension théâtrale et sous-entend des contenus métaphoriques évoquant le monument, le paysage et le mythe selon les registres contrastés de la distance critique et de l'appréhension personnelle.

J.B.



EVA BRANDL

Née à Stuttgart, République fédérale d'Allemagne, en 1951.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(211) **Mirabilia, ou la Rumeur des merveilles**, 1989

Bois, verre dépoli, laiton sur contre-plaqué, plomb, marbre
762 x 915 cm (surface au sol)
A 91 8 I 5
Achat : 27 mars 1991
Source : l'artiste

EXPOSITION

Les Cent Jours d'art contemporain, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er sept.-3 déc. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Bélisle, Josée. — « Nouvelle acquisition : une œuvre de Eva Brandl ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, nº 3 (août/sept. 1991). — P. 6. — Œuvre reproduite

Lupien, Jocelyne. — « L'installation : une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique ». — Espace. — Vol. 7, nº 4 (été/Summer 1991). — P. 13-17. — Œuvre reproduite partiellement

1989 Les cent jours d'art contemporain. — Montréal : Centre international d'art contemporain de Montréal, 1989. — [28] p. — Œuvre reproduite partiellement p. [11]

Denizot, René. — « Vu du pont Jacques-Cartier ». — Galeries magazine. — Nº 33 (oct./nov. 1989). — P. 110-113, 185-186, 188-189. — Œuvre reproduite p. 112

Godfrey, Stephen. — « What makes Claude run ?». — The Globe and Mail. — (Oct. 11, 1989). — P. A-12. — Œuvre reproduite partiellement

Gravel, Claire. — « Premier coup d'œil sur les cent jours conceptuels et raffinés ». — Le Devoir. — (9 sept. 1989). — P. C-12

1989 Gravel, Claire. — « Un automne chaud pour l'art actuel ». — Le Devoir. — (26 août 1989). — P. C-12

Gravel, Claire. — « Les cent jours d'art contemporain : des artistes exceptionnels ». — Le Devoir. — (6 juin 1989). — P. 9

Depuis plus de 15 ans, Eva Brandl explore, davantage sur le mode de l'installation, une problématique liée à la mise en forme et en place de l'objet, perçu et abordé suivant le spectre simultané de la définition et de l'évocation. De subtils rapports au lieu, à l'architecture, mais aussi à la situation et à la théâtralité de l'argument, nourrissent le propos et tissent une trame riche de significations et de possibles. Présentant une suite d'éléments formels concis et chargés de sens, *Mirabilia, ou la Rumeur des merveilles* (1989) s'inscrit dans la foulée des installations antérieures de Brandl — notamment *Shore, Off Shore* (1982), *The Golden Gates* (1984) et *Modèle pour un temple de la raison* (1987). Pour l'artiste, il s'agit d'une « pièce qui se situe à mi-chemin entre la proposition architecturale et le modèle. [...] La disparité des échelles invite une lecture qui bascule entre le rapport intime avec l'objet sculptural et l'idée de "démesure"[1] ». L'ensemble sculptural se compose d'une façade architecturale constituée d'un échafaudage de bois de tilleul assorti de plaques de verre dépoli, d'une sphère recouverte de plomb, de deux formes cylindriques laminées de laiton et disposées à l'horizontale et à la verticale, ainsi que d'un assemblage de volumes de marbre blanc. Calquant les jeux de la scénographie et de la mémoire, la lumière vient tour à tour préciser, accentuer ou dématérialiser les composantes structurales qui se profilent et s'ancrent, opaques, à claire-voie ou translucides. L'attention portée à la nature et aux qualités du matériau est capitale : elle invite dans un premier temps à l'appréhension immédiate de l'iconique et du plastique, puis elle évoque les attributs tant de la matière que de l'immatériel, de même que les notions de pérennité, d'immanence et de précarité.

J.B.

NOTE

1. Eva Brandl, notes sur l'œuvre *Mirabilia, ou la Rumeur des merveilles*, 1989

CLEGG & GUTTMANN

Michael Clegg, né à Dublin, Irlande, en 1957.
Martin Guttmann, né à Jérusalem, Israël, en 1957.
Vivent et travaillent à New York, New York, États-Unis.

(212) **The Allegory of the Bullish and the Bearish**, 1983-1989

Épreuve Cibachrome
345,4 x 185,4 cm
A 89 28 PH 1
Achat : 11 mai 1989
Source : Jay Gorney Modern Art, New York, N.Y., États-Unis.
Acquis grâce à la généreuse contribution
de Papachristidis (Canada) Limited, Westmount (QC)

BIBLIOGRAPHIE

1991 Grant Marchand, Sandra. — « La photographie et le musée ». — ETC Montréal. — N° 15 (août/été 1991). — P. 61-63. — Œuvre reproduite

Depuis le début des années 80, Clegg & Guttmann réalisent des travaux photographiques où sont principalement mises au jour les composantes stylistiques du portrait, mais aussi celles de la nature morte et du paysage. Au delà du regard critique posé sur ces genres consommés de la tradition picturale, les artistes proposent une réévaluation formelle des systèmes de pouvoir — politique, financier, social et esthétique — ainsi que des modèles de consommation et des rapports entretenus entre la nature et la technologie. Dans *The Allegory of the Bullish and the Bearish* (1983-1989), la facture officielle du portrait d'entreprise est trafiquée par le recours à une toile de fond tramée à la négative et superposant à l'architecture classicisante et à la végétation facticement luxuriante les représentations du bœuf et de l'ours. L'allégorie suggère une similitude de comportements entre ces quatre cadres supérieurs d'une grande société et certaines familles du règne animal. Les jeux de la mise en scène typent les personnages, campés dans l'élégance de leurs privilèges, et renvoient une image ambiguë où se conjuguent les manières du portrait fictif et du portrait de commande. Outre la pose, le décor et les attributs, Clegg & Guttmann utilisent également une stratégie d'échelle (monumentale) pour aborder les relations complexes observées entre le milieu de l'art et celui des affaires, entre l'artiste et son patron et, au demeurant, entre l'artiste et son modèle. La subversion des rôles et des intentions sous-tend le projet esthétique.

J.B.

PATRICK FAIGENBAUM

Né à Paris, France, en 1954.
Vit et travaille à Paris.

213 **Famille Massimo**, Rome, 1986

Épreuve argentique (bromure), 7/8
57,8 x 49,6 cm
A 89 31 PH 1
Achat : 11 mai 1989
Source : Mme Sylviane de Decker Heftler, Paris, France

EXPOSITION

Tenir l'image à distance, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Campbell, James. — « "Tenir l'image à distance", Musée d'art contemporain de Montréal ». — C. — N° 23 (sept. 1989). — P. 80-81. — Œuvre reproduite

Campeau, Sylvain. — « Tenir l'image à distance : au-delà du réel ». — Voir. — Vol. 3, n° 36 (10/16 août 1989)

Duncan, Ann. — « New masters of camera shun frills, technical tricks ». — The Gazette. — (June 30, 1989). — P. H-5. — Œuvre reproduite

Gaboury, Michel. — « Tenir l'image à distance ». — Vie des Arts. — Vol. XXXIV, n° 137 (déc. 1989/hiver). — P. 67

Gravel, Claire. — « La photographie comme outil critique ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9. — Œuvre reproduite

Hixson, Kathryn. — « Chicago in Review ». — Arts Magazine. — Vol. 63, n° 6 (Feb. 1989). — P. 105-107

Laframboise, Alain. — « Tenir l'image à distance ». — Parachute. — N° 56 (oct./nov./déc.=Oct./Nov./Dec. 1989). — P. 52-53

Lussier, Réal. — Tenir l'image à distance. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 77 p. — Œuvre reproduite p. 32

1989 « Le MAC fête ses 25 ans ». — La Presse. — (27 mai 1989). — P. publireportage-11. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — Tenir l'image à distance. — Montréal : MACM, 1989. — [8] p. — Texte de Danielle Legentil. — Œuvre reproduite p. [4]. — Dépliant

Musée d'art contemporain de Montréal. — Calendrier des événements. — Montréal : MACM, oct. 1989. — Œuvre reproduite

Musée d'art contemporain de Nîmes. — Patrick Faigenbaum, tableaux romains. — Nîmes : MACN, 1989. — Texte de Jean-François Chevrier

1988 The Art Institute of Chicago. — Patrick Faigenbaum : Roman Portraits. — Chicago : AIC, 1988. — 32 p. — Œuvre reproduite p. 11

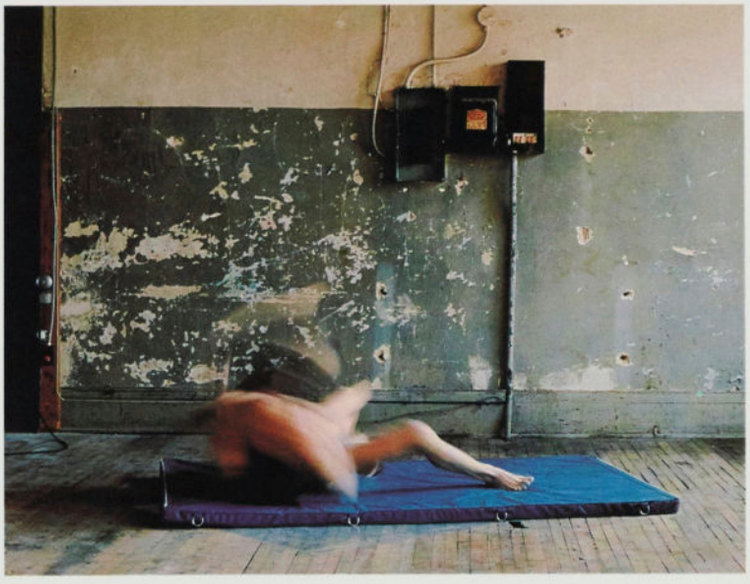
1987 Chevrier, Jean-François. — « Patrick Faigenbaum : le maître en composition ». — Galeries magazine. — N° 21 (oct./nov. 1987). — P. 60-65. — Œuvre reproduite p. 60

L'inscription délibérée de la figure humaine dans un lieu qui la particularise demeure la constante de l'œuvre photographique de Patrick Faigenbaum. Consacrant essentiellement sa pratique à l'art du portrait, comme genre et moyen d'expression, il recrée, à la fin des années 70 et au début des années 80, des images d'un album de famille où se règle au fil des tableaux une histoire personnelle en milieu parisien. Depuis 1983, les sujets de la quête esthétique, systématique et historique sont issus de familles patriciennes italiennes — florentines (1983-1984), romaines (1985-1987), napolitaines (1988-1991). « Autant que l'aristocratie italienne et une ancienne culture européenne, c'est un vocabulaire, une syntaxe, voire une rhétorique, et, en tout cas, un système de figures de la fiction picturale, que reconstitue Faigenbaum. [...] les deux enfants Massimo sont des personnages de Velasquez retrouvés après Diane Arbus[1].» Ainsi, dans *Famille Massimo* (Rome, 1986), une fillette assise et un jeune garçon debout à ses côtés sont isolés dans la splendeur d'une galerie bordée, à l'extérieur, d'une colonnade et, à l'intérieur, des bustes austères des ancêtres familiaux. Repères parmi d'autres, au sein d'une scénographie perspectiviste classique, les deux figures enfantines incarnent au présent toute la complexité d'une noblesse surannée et participent au « tableau vivant » de traditions sociales et picturales savamment mises en scène. Leur histoire devient inextricablement liée à l'histoire du portrait en peinture et à l'apport critique de la photographie dans les pratiques de l'art actuel.

J.B.

NOTE

1. Jean-François Chevrier, « L'Hypothèse généalogique », dans *Patrick Faigenbaum, tableaux romains*, catalogue d'exposition, Nîmes, Musée d'art contemporain de Nîmes, 1989, p. 7.



SOREL COHEN

Née à Montréal (Québec), en 1936.
Vit et travaille à Montréal.

(214) **Après Bacon/Muybridge**, 1978

Épreuve couleur
28 x 35,3cm
A 79 161 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Le Geste oublié, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 mai-30 août 1987 [itinéraire : Services des arts et de la culture de la ville de Saint-Eustache, Saint-Eustache (QC), 1er juin-3 juill. 1988; Galerie d'art du Centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-9 oct. 1988; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 20 oct.-15 nov. 1988; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 13 janv.-19 mars 1989; Galerie du Vieux-Couvent, Carleton (QC), 2-22 avril 1989; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 3-28 mai 1989; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 18 juill.-27 août 1989; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 8 sept.-22 oct. 1989].

Aspects de la photographie québécoise contemporaine, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Galerie d'art du Collège de Joliette, Joliette (QC), 17-28 sept. 1979; Collège André-Grasset, Montréal (QC), 9-19 oct. 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 29 oct.-9 nov. 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 19-30 nov. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 10-21 déc. 1979; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 25 févr.-7 mars 1980; École polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 17-28 mars 1980; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 7-18 avril 1980; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 19-30 mai 1980; Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 15 oct.-15 nov. 1980; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 15 janv.-15 févr. 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 avril-15 mai 1981; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 15 juill.-15 août 1981; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 1er-30 sept. 1981; Centre national d'expositions, Jonquière (QC), 15 oct.-15 nov. 1981; Centre d'art de Lévis, Lévis (QC), 10 janv.-15 févr. 1982; Namur, Belgique (dans le cadre de la première session du Comité permanent Wallonie-Québec), 14-25 juin 1982; Société générale de banque, Anderlecht, Belgique, 27 août-7 sept. 1982; Quinzaine québécoise, Charleroi, Belgique, 11-27 sept. 1982].

Tendances actuelles au Québec : la photographie, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 déc. 1978-14 janv. 1979.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Gravel, Claire. — « Après Chagall : le geste oublié ». — Le Devoir. — (11 juill. 1987). — P. C-10

Lamoureux, Johanne. — « Le geste oublié ». — ETC Montréal. — Vol. 1, nº 1 (automne 1987). — P. 51

Musée d'art contemporain de Montréal. — Le geste oublié. — Conception et réalisation de l'exposition Pierre Landry. — Montréal : MACM, 1987. — 34 p. — Œuvre reproduite p. 19

1980 Marchand, Sandra. — « La photographie ». — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — P. 80-82. — Œuvre reproduite p. 89

Depuis la fin des années 70, le projet artistique de Sorel Cohen allie l'interrogation des possibilités expressives et atypiques du médium photographique à la formalisation d'une esthétique où s'entrecroisent le geste et le mouvement, les jeux de rôles et les valeurs picturales. Dans la photographie *Après Bacon/Muybridge*, extraite de la suite du même nom (1978-1979) et comportant 12 images, la représentation met presque littéralement à nu, quoique dans « la netteté du flou[1] », deux hommes s'adonnant aux arts martiaux dans un vaste espace apparemment désaffecté. « Ma volonté de réaliser *Après Bacon/Muybridge* provient de mon intérêt pour l'usage particulier qu'a fait Francis Bacon des photographies de lutteurs de Muybridge. [...] Mon intention formelle réside dans la réintroduction, au sein du médium photographique, du motif des lutteurs de Muybridge, subséquemment à leur expérience baconienne[2]. » Sorel Cohen télescope à dessein le cours de l'histoire de l'art en l'inversant chronologiquement et en unissant le dépouillement des études de mouvement du photographe du XIXe siècle à l'amplitude gestuelle déphasée et déformante du peintre britannique. S'attaquant aux hégémonies des genres, l'artiste propose une vision critique féministe de l'univers masculin dans ce tableau arrêté de pratiques artistiques différenciées et d'affrontement physique, voire érotique.

J.B.

NOTES

1. L'expression est empruntée à Jean-Claude Lemagny, dans « Le Retour du flou », *Art Press*, nº 98 (déc. 1985), p. 16-21.
2. Sorel Cohen, dans *The Winnipeg Perspective 1979 - Photo/Extended Dimensions*, catalogue d'exposition, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1979, p. 14 (notre traduction).

SERGE TOUSIGNANT

Né à Montréal (Québec), en 1942.
Vit et travaille à Montréal.

(215) **La Création du monde**, 1986

Épreuves couleur
Édition de 2
7 éléments : 127 x 872 cm (l'ensemble)
D 90 44 PH 7
Don : 20 décembre 1990
Source : anonyme

EXPOSITION

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-11 sept. 1988 [itinéraire : Musée des Augustins, Toulouse, France, 29 juin-20 oct. 1989 ; Musée des Beaux-Arts de Mons, Belgique, 6 juill.-26 août 1990 ; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 6 nov. 1990-3 janv. 1991].

BIBLIOGRAPHIE

1990 Kuijke, Ilse. — « Hedendaagse Kunst uit Quebec anekdotisch en lichtvoetig ». — De Standaard. — (1er juill. 1990)

1988 Bélisle, Josée et al. — Les temps chauds. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 71 p. — Œuvre reproduite p. 63

Grande, John K. — « Les temps chauds : made in Québec ». — Mirror. — (June 10/23, 1988). — P. 23

Gravel, Claire. — « Les temps chauds : la résurrection de la sculpture ». — Le Devoir. — (11 juin 1988). — P. C-7

Lehmann, Henry. — « Les temps chauds : visual cornucopio ». — Montreal Daily News. — (Aug. 4, 1988). — P. 24

Lepage, Jocelyne. — « Les temps chauds au big mac : un spectacle parfait pour l'été ». — La Presse. — (4 juin 1988). — P. E-9

1988 Musée d'art contemporain de Montréal. — Les temps chauds. — Montréal : MACM, 1988. — [12] p. — Texte de Lucette Bouchard et de Suzanne Lemire. — Dépliant

Au cours des années 60, Serge Tousignant a abordé, avec une égale pertinence, les champs de la gravure, de la peinture, de la sculpture et les avenues plus hybrides des papiers pliés et des environnements transformés (par les miroirs et la vidéo). Certaines constantes caractérisent ces explorations diverses : l'attention portée aux qualités spécifiques de l'espace pictural et de l'objet tridimensionnel et la part capitale des phénomènes perceptuels dans le système de la représentation. Dès le début des années 70, le médium photographique s'impose comme support d'une œuvre privilégiant les rapports formels entre les illusions d'optique et la perspective illusionniste de même que les relations complexes entre les notions de séquence et de série, le contexte référentiel et les jeux de la lumière (naturelle et artificielle). *La Création du monde*, (1986) est une suite photographique synthétique et poétique proposant en sept images le temps suspendu d'un processus de création. Y sont librement consignés l'attrait simultané pour l'intervention graphique déliée et évocatrice, pour les papiers colorés et les petits objets, ainsi qu'une stratégie de fusion du plan graphique avec un espace imaginaire magnifié par un singulier rayon lumineux. D'une image à l'autre, des événements plastiques et anecdotiques se lisent sur l'effet de plateau, clins d'œil à la production antérieure et aveux d'une fascination continue pour la géométrie et la couleur, la vérité et le mensonge, l'illusion et les fictions de la représentation.

J. B.

ANGELA GRAUERHOLZ

Née à Hambourg, République fédérale d'Allemagne, en 1952.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(216) **Hôtel**, 1989

Épreuve Cibachrome montée sur masonite
122 x 162,5 cm
A 90 6 PH 1
Achat : 21 juin 1990
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

Tenir l'image à distance, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Pontbriand, Chantal. — « Le regard vertigineux de l'ange : photographies d'Angela Grauerholz ». — Parachute. — N° 63 (juill./août/sept.=July/Aug./Sept.1991). — P. 4-11. — Œuvre reproduite p. couverture et p. 3

1990 Durand, Guy. — «"Tenir l'image à distance" au Musée d'art contemporain de Montréal ». — Inter. — N° 45 (1990). — P. 27

1989 Campbell, James. — «"Tenir l'image à distance", Musée d'art contemporain de Montréal ». — C. — N° 23 (Sept. 1989). — P. 80-81

Campeau, Sylvain. — « Tenir l'image à distance : au-delà du réel ». — Voir. — Vol. 3, n° 36 (10/16 août 1989)

Gaboury, Michel. — « Tenir l'image à distance ». — Vie des Arts. — Vol. XXXIV, n° 137 (déc. 1989/hiver). — P. 67

Gravel, Claire. — « La photographie comme outil critique ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9

Laframboise, Alain. — « Tenir l'image à distance ». — Parachute. — N° 56 (oct./nov./déc.=Oct./Nov./Dec. 1989). — P. 52-53

1989 Lepage, Jocelyne. — « Musée d'art contemporain : de la photographie au deuxième degré ». — La Presse. — (12 août 1989). — P. D-8

Lussier, Réal. — Tenir l'image à distance. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 77 p. — Œuvre reproduite p. 35

Musée d'art contemporain de Montréal. — Tenir l'image à distance. — Montréal : MACM, [1989]. — [8] p. — Texte de Danielle Legentil. — Dépliant

Depuis le début des années 80, Angela Grauerholz propose des travaux photographiques empreints d'un pouvoir d'évocation remarquable, où elle retrace, d'une manière immanente et lumineuse, le sens, la qualité historique et la valeur mnémonique de l'image. La contemplation de ces images provoque chez le spectateur un flot d'associations mentales immédiates et réveille en lui les impressions tenaces et sournoises du déjà vu. Abordant les genres consacrés du portrait, du paysage, de la scène d'intérieur, Grauerholz capte, le temps d'une exposition prolongée, l'impression durable et évanescente du banal et du sublime. Qu'elles soient prise sur le vif, sans hâte et patiemment, ou encore qu'elles proviennent de photographies de peintures ou d'autres photographies, les images soulignent, d'abord dans le passage du flou et plus tard dans la facture sépia du Cibachrome, le caractère autoréférentiel du médium photographique (son histoire, ses sujets, ses modes de reproduction). *Hôtel* (1989) évoque au présent l'atmosphère d'une autre époque. Révélés à l'arrière-plan dans une lumière éblouissante, bien qu'éloignée, quelques personnages occupent en silence le lieu public, décor de tous les possibles. Le romantisme certain de la représentation suppose aussi, dans l'éloge du stéréotype et du lieu commun, une vision esthétique subvertissant ses propres acquis.

J.B.

Une éthique de l'esthétique, les dimensions du corps

Au delà d'une iconographie du corps, les œuvres présentées dans ce chapitre possèdent une forte dimension spirituelle et sociale. Sans pour autant négliger la forme et un certain esthétisme, chacun des artistes privilégie un propos tantôt politique, tantôt poétique, parfois intimiste. Presque toutes les œuvres représentent le corps, le corps comme médium, cette fois, et non comme fin en soi. Autoportrait, référence directe à l'histoire de la peinture, projection d'une différence culturelle ou habitacle de la mémoire, ces corps ou ces parties de corps n'ont rien de banal. Éléments d'un ensemble, ils sont souvent utilisés comme métaphores. Tout en étant présents, ils suggèrent un ailleurs ou une absence — absence qui va jusqu'à évoquer une présence virtuelle.

L'installation comme forme d'art a atteint sa pleine maturité au cours des années 80. Carrefour de plusieurs disciplines, elle met également en scène l'espace extérieur à l'œuvre. Certains critiques avancent que la sculpture serait à l'origine du développement de l'installation que d'autres attribuent plutôt à la performance, cette forme d'art tout aussi hybride des années 70, qui mettait en scène le corps afin d'en dépasser les limites.

Si les œuvres de ce chapitre ne sont pas toutes à proprement parler des installations, chacune en explore les caractéristiques à sa façon. Toujours à proximité de l'œuvre bidimensionnelle ou tridimensionnelle, elles se situent pourtant en marge du dessin, de la sculpture, de la photographie et de la peinture comme tels. La mise en scène du corps nous rappelle, de plus, certaines problématiques de la performance, à savoir le corps comme matériau artistique, comme lieu d'exploration et comme expression politique.

Une éthique à fleur de peau

Que ce soit dans l'œuvre des Petites filles aux allumettes, dans celle de Boltanski ou encore dans celle de Barbara Steinman, la représentation humaine a un rôle précis : éveiller le spectateur à une situation qui passe généralement inaperçue. Bien que tirées de sources aussi différentes que l'histoire de l'art, les médias ou le quotidien, ces images ont un immense pouvoir de transformation dans la mesure où elles sont isolées de leur contexte premier. Plus qu'un simple corps de femme, l'odalisque de *La Violence des vagues* représente la Femme revendicatrice de ses droits. Les images de touristes, d'immigrants et de réfugiés servent les fins de Barbara Steinman dans son projet de dénonciation et, en ce sens, elles forment un langage politique qui va au delà de la nouvelle. Chez Boltanski, le visage d'enfant s'impose comme monument aux anonymes. Par cette stratégie, l'artiste guide le spectateur vers une réflexion sur le mythe du héros, sur les mécanismes sociaux qui le construisent et sur les conditions de sa réception. En d'autres termes, le héros répond à des besoins psychosociaux d'équilibre et de justification sociale.

Les œuvres que nous venons de mentionner ne sont pas les seules à aborder des problèmes de cet ordre. En fait, il semble y avoir actuellement dans le champ de l'art une prise de conscience aiguë de la condition planétaire et de ses menaces. Or, face à pareille situation, l'art nous sensibilise aux jeux du pouvoir, aux manipulations de l'information et aux contraintes imposées de l'extérieur. *La Violence des vagues* nous met en garde contre nous-mêmes, contre nos préjugés, notre résistance au changement et notre incapacité d'accepter la différence.

Afin de favoriser l'éveil de l'esprit, d'autres artistes comme Waquant, Cadieux, April et Dutkewych choisissent, pour leur part, de mettre en scène des atmosphères beaucoup plus intimistes. Sans tenir un propos purement politique, chacune de ces œuvres rejoint l'être dans ce qu'il a de plus secret et de plus abstrait. Elles font appel au poétique et à son pouvoir de découverte. Elles fouillent des dimensions inconnues de notre conscience, non pas pour permettre de fuir le réel, mais au contraire pour développer une perception plus exacte et plus aiguë du réel. *En attendant la pluie/Waiting for the Rain*, *L'Inconstance du désir*, *Debout sur le rivage* et *Daedalus' Dream* misent toutes quatre sur la surprise que suscite la juxtaposition d'éléments contradictoires, sur la déstabilisation du spectateur face à l'ambiguïté ainsi que sur le raffinement de l'image, et ce pour toucher l'individu davantage au niveau d'une réflexion latente, non encore exprimée. Cependant, ces œuvres ne renoncent pas pour autant à leur puissance discursive. Il suffit de considérer *Debout sur le rivage*, de Raymonde April, pour s'en convaincre. D'une mise en scène en apparence autobiographique, l'œuvre photographique atteint un niveau de communication de l'ordre du collectif. Elle aborde le problème de la

représentation, tout en faisant spécifiquement allusion au médium photographique ainsi qu'à son contexte artistique. Dans *En attendant la pluie/Waiting for the Rain*, Michèle Waquant opte pour une piste de lecture complexe, où le pouvoir et la beauté d'images simples se mêlent à une voix narrative devenue musique. Si le discours audible, en langue étrangère, ne nous est pas immédiatement compréhensible, il reste qu'un sentiment initial, simultanément d'exclusion et d'inclusion, a pour effet de toucher précisément une zone intermédiaire de la conscience, le lieu où la pensée prend forme. Cela vise à orienter notre interprétation vers la découverte d'une différence culturelle significative, donc de nouveau vers un lieu collectif.

Moins évident mais non moins efficace, le discours de l'objet — son pouvoir d'évocation — oriente l'interprétation de *L'Inconstance du désir*, de Geneviève Cadieux. Tout en étant présent, le corps en est absent. Par la seule nature de l'objet, un objet délicat et précieux en raison du matériau utilisé, le corps est suggéré dans ce qu'il pourrait avoir de sexué. Or, de la relation de l'objet avec son environnement, il émane une poésie, entre autres celle du choc des matériaux « porcelaine » et « béton ». Ajoutons que, par son économie de moyens et à cause de l'image photographique volontairement imprécise des pieds ne touchant pas au sol, *L'Inconstance du désir* réussit à accéder à une dimension spirituelle. Si la volonté de l'artiste n'est pas revendicatrice, elle n'est pas pour autant purement esthétique. En marge de l'une et l'autre étiquette, Geneviève Cadieux rend au spectateur son indépendance de pensée et d'action pour qu'il puisse interpréter l'œuvre lui-même.

Dans *Daedalus' Dream*, toute la force de l'œuvre nous est dévoilée par sa poétique. L'union de matériaux aussi incompatibles que l'eau et le métal dégage, voire matérialise, de manière démesurée, toute la tristesse du monde. Or, si ce sentiment s'impose avec tant d'aplomb, c'est qu'il rejoint un état d'âme qui va au delà de l'individu, qui rejoint le planétaire et l'universel. Tout comme les œuvres précédentes, celle de Dutkewych revendique implicitement la construction d'un monde meilleur.

Corps mémorable

Plusieurs œuvres de ce chapitre proposent le corps comme résultante ou comme lieu de la mémoire. Chez Waquant, une Amérindienne raconte la légende du déluge, faisant ainsi appel à la mémoire collective de son peuple. Pour sa part, l'œuvre de Boltanski rejoint notre propre expérience individuelle par le biais d'une mise en scène qui, par l'atmosphère de recueillement qu'elle inspire, déclenche de façon quasi irrésistible un regard rétrospectif.

Deux œuvres, celle de Wyn Geleynse, *Home*, et celle de Marina Abramović et Ulay, *Modus vivendi*, présentent le corps dans ce qu'il a de non permanent. Dans *Home*, Geleynse utilise de vieilles photographies qu'il transfère par la suite sur film. L'image évanescente qui résulte de ce processus traduit bien le caractère éphémère du corps ou le temps, dans ce qu'il modifie l'état des choses. Le corps est ici autoportrait sans en présenter les caractéristiques narcissiques, puisque l'accent est placé moins sur les individus que sur leurs relations, des relations étranges, imprécises comme peuvent l'être le rêve ou la mémoire.

Dans *Modus vivendi*, Abramović et Ulay opposent carrément la matérialité du corps présent à sa disparition future dans la mort. On se souviendra que ce couple d'artistes avait exploré les limites d'endurance de leurs corps sur le mode de la performance. Ils avaient, de plus, mis à l'épreuve leur relation dans des activités qui impliquaient une liaison très forte à l'autre : leurs regards s'unissaient pour une période de temps démesurément longue, leurs corps se frappaient l'un contre l'autre pendant des heures, presque des jours. Dans *Modus vivendi*, il est question de la séparation dans la mort et du souvenir de l'autre. Il est question également du souvenir de leur relation puisque l'image des deux squelettes — corps disparus — représente des jumeaux siamois. Le souvenir, la mémoire passent donc par le corps, tout comme la présence du corps suggère obligatoirement celle de l'esprit.

Dans *Souvenir, A Recollection in Several Forms : VideoPerfume, Murmurings, Oratorio*, de Joey Morgan, le corps absent est présent par le souvenir. Il est également présent du fait de l'insertion physique du spectateur. Ce dernier point est d'ailleurs fondamental dans la mesure où la mise en scène de l'œuvre joue sur un mécanisme de transfert entre les souvenirs de l'artiste et ceux du spectateur. À plusieurs reprises, en effet, tout nous encourage à prendre l'identité de Joey Morgan. Les pensées décrites sur le mode narratif émanent du monde intérieur, de sa réflexion personnelle lors d'un trajet en ascenseur. La bande sonore des exercices de piano crée, en outre, une grande impression d'intimité avec l'artiste. Il s'agit pourtant de souvenirs personnels reliés à son enfance. Tout comme *Modus vivendi* ou encore *Home*, l'œuvre de Joey Morgan remonte le cours du temps, un temps poétique.

Chez Betty Goodwin, par contre, l'expression du temps et de la mémoire passe par la représentation du corps. En effet, si l'artiste privilégie le dessin, c'est justement pour ses propriétés d'absorption. Les traces d'un corps antérieur restent là, imprégnées sur le support de papier. Elles révèlent certes l'effort de création, mais également l'effort de voir : d'où provient, d'ailleurs, le drame exprimé par l'œuvre de Goodwin. Avec chaque tentative d'expression fatale, le corps se démultiplie. Contrairement aux œuvres dont la mémoire même suggérait la présence du corps, malgré son absence de

représentation, le dessin de Goodwin suggère la mémoire à travers le corps. Toujours à la recherche de l'expression absolue, chaque tentative perdure, à demi visible, suggérant un mouvement, une suspension dans l'espace et dans le temps.

Corps en série

Plusieurs artistes de ce chapitre emploient la répétition comme stratégie d'objectivation, notamment Arnaud Maggs, Christian Boltanski, Irene F. Whittome, Michèle Waquant et David Moore. Si, pour Michèle Waquant, la superposition verticale des images dans l'espace a pour but de suggérer le film en tant que médium et de créer une zone d'ambivalence objective, pour Arnaud Maggs, la répétition de la tête de Beuys met l'accent sur la mise à jour du leurre. Bien qu'ils diffèrent tous, les portraits perdent leurs caractéristiques propres dans la multiplicité. De semblables, ils deviennent identiques. Or, cette tête, ce corps, révélateurs en puissance, voient leurs propriétés gommées au profit d'une surface formelle objective. Dans *Creativity; Fertility*, Irene F. Whittome opte pour la répétition de dessins qui se situent à la limite de la figuration. D'abord objectifs, ils proposent la démarche inverse de celle de Maggs, à savoir que de l'exploration du particulier émane un message neutre, en apparence formel, et que le fait d'embrasser l'ensemble de l'œuvre révèle l'obsession de l'artiste vis-à-vis d'un état d'esprit des plus intimes. L'œuvre traite donc du pouvoir même de procréation de l'artiste, de sa fécondité et des limites de son propre corps. Le parallèle entre la création artistique et le pouvoir de reproduction du corps de la femme devient prétexte à une exploration du dessin.

On se souviendra par ailleurs que Betty Goodwin laisse paraître les traces de sa recherche d'expression du corps. La succession de ces traces, aussi différentes soient-elles, permet une lecture univoque : un corps en suspension dans le temps et dans l'espace projette une image en rétrospective. Autrement dit, cette image rejoint l'universel de chaque être, de chaque individu. De manière assez semblable, Boltanski, dans *Monument*, amorce une réflexion d'ordre général de par les visages qu'il incorpore à son œuvre, et d'ordre particulier, de par l'intervention du spectateur confronté à ces nombreux cadres vides. Chacun est appelé à compléter ces images virtuelles en puisant à même sa mémoire ou son imaginaire. Le processus de répétition du cadre vide permet donc à Boltanski de mettre en place un système objectif de représentation.

Réponse à une proposition de Milan Kundera, de David Moore, illustre également le corps, le corps qui se déplace dans l'espace, à la fois multiple et unique : multiple parce que plusieurs troncs et têtes émergent d'une figure principale, unique parce que la répétition est ici un décuplement qui suggère le

déplacement d'un être vers un autre. Une relation s'installe, tout particulièrement à cause de l'élan qui se révèle dans l'élévation des bras. Si cet élan traduit la possibilité d'un sentiment, rien ne nous permet de confirmer cette interprétation. Ce que le regard perçoit avant tout, c'est un déplacement du corps objectif, car la subjectivité ne réside pas dans l'œuvre elle-même mais bien dans la façon de la lire.

À la fenêtre

À l'encadrement du vide chez Boltanski succède le cadrage de l'espace théâtral dans l'œuvre de Renée Van Halm, le pictural dans *Reliquaire* de Pierre Dorion et l'esprit dans *L'Inconstance du désir* de Geneviève Cadieux. Chacune des œuvres utilise le cadre pour définir un contenu. En fait, la force de délimitation des horizontales et des verticales qui composent le cadre permet de concevoir le vide comme un élément positif. Chez Van Halm, la relation au théâtral est si prégnante que toutes ses composantes vivent dans cet espace vide et chargé à la fois. Or, comme le théâtre est avant tout une mise en scène du texte par le comédien, Van Halm campe simplement ce dernier grâce au pouvoir d'évocation de la composition et du rideau. Le vide est théâtre et fait donc appel à la présence humaine dans une aire de jeu. Chez Dorion, le cadre délimite la peinture, l'autoportrait, alors que l'autre face ne donne à voir qu'un espace étrange. Encore une fois, le vide se fait ici présence, présence du corps par sa représentation dans l'espace infini et présence de l'esprit par la non-représentation. Chez Cadieux, si le cadre retient la représentation des pieds dans un espace précis, il ne permet pas à l'esprit d'exclure le reste du corps.

L'autoportrait

Plusieurs œuvres, dont celles de Raymonde April et de Pierre Dorion, abordent indirectement la problématique de l'autoportrait. Nous disons bien « indirectement » car, dans les cas précis d'April et de Dorion, ces artistes ne se révèlent qu'à demi. Dans *Debout sur le rivage*, Raymonde April dissimule son identité derrière un masque qui fait référence au médium, tandis que, dans *Reliquaire*, on voit Dorion de dos, référence à la sculpturalité du corps puisque la lumière des yeux, qui normalement révèle l'âme, ne nous est pas visible.

Un peu comme s'il ne se définissait que par son art, l'artiste ne se laisse pas voir du public. Ses œuvres, liées davantage à l'expression autoréférentielle du médium qu'à celle de l'individu, créent des

atmosphères où le sujet est médium. À cause du socle qui la soutient, l'œuvre de Dorion provoque pourtant un glissement analogique particulier, entre le corps-sculpture dans la peinture et la peinture-sculpture. Encore une fois en marge des disciplines traditionnelles, le travail de Dorion puise cependant son inspiration dans l'art religieux, comme l'indique le titre de l'œuvre.

La marginalité, presque générale dans le cas des œuvres des années 80, bouleverse constamment les paramètres de référence. Le spectateur ne se trouve que très rarement en terrain connu, car même les apparences de conformité aux règles des traditions en art se révèlent à tout moment prétextes à une mise en échec de ces règles.

Par le corps, thème on ne peut plus classique, ces artistes contemporains renvoient le spectateur davantage à lui-même, à ses propres connaissances et à sa capacité d'adaptation qu'à la représentation comme telle d'un objet ou d'un sujet. Tout comme les œuvres d'art désignées par le terme « installation » impliquent la participation réelle et physique du spectateur, les œuvres abordées dans ce chapitre passent par la mise en scène du corps pour atteindre l'individu dans ce qu'il a de vital et de positif. Elles proposent des attitudes nouvelles, une éthique tant de l'art que de la vie.

Manon Blanchette

MARTHA FLEMING et LYNE LAPOINTE

Martha Fleming, née à Toronto (Ontario), le 2 octobre 1958.
Lyne Lapointe, née à Montréal (Québec), le 10 août 1957.
Vivent et travaillent à Montréal.

(217) **La Violence des vagues**, 1984-1987

Gouache, crayon, huile de lin et peinture émail sur papier coton
281,9 x 508 cm
A 88 46 MD 1
Achat : 30 mars 1988
Source : les artistes
Acquis grâce à la générosité de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989.

La Donna delinquenta, Théâtre Corona, Montréal (QC), 16 mai-7 juin 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Johnstone, Lesley. — « Les installations de Lyne Lapointe et Martha Fleming : des actes d'"empowerment" ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, nº 4 (oct./nov. 1991). — P. 7. — Œuvre reproduite

1989 Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p. — Œuvre reproduite p. 36-37

Gravel, Claire. — « Étonnantes surprises parmi ces dons au MAC ». — Le Devoir. — (15 avril 1989). — P. C-11

1988 Johnstone, Lesley. — « Allegories of abandonment : Martha Fleming and Lyne Lapointe ». — Vanguard. — Vol. 17, nº 5 (Nov.= nov. 1988). — P. 22-27

1987 Aaron, Susan. — « Lyne Lapointe, Martha Fleming : la donna delinquenta ». — High Performance. — Vol. 10, nº 39 (1987). — P. 96

Ackerman, Marianne. — « Young artists bring vaudeville house to life ». — The Gazette. — (May 21, 1987). — P. F-11

Bernard, Florian. — « Le vieux théâtre Corona rouvre ses portes ». — La Presse. — (5 mai 1987). — P. A-3

Bogardi, George. — « Martha Fleming and Lyne Lapointe : la donna delinquenta ». — Canadian Art. — Vol. 4, nº 3 (Fall 1987). — P. 107-108

Chartier, Pierre. — « La donna delinquenta, à voir ! ». — La Voix Populaire. — Vol. 42, nº 20 (25 mai 1987). — P. 9

Dagenais, Francine. — « Martha Fleming and Lyne Lapointe : la donna delinquenta : Corona theatre ». — Artforum. — Vol. XXVI, nº 2 (Oct. 1987). — P. 139-140

Fisher, Jennifer. — « La donna delinquenta ». — Parachute. — Nº 48 (sept./oct./nov.= Sept./Oct./Nov. 1987). — P. 59-60

Freedman, Adele. — « By Design ». — The Globe and Mail. — (May 30, 1987). — P. C-6

Gravel, Claire. — « La donna delinquenta ». — Le Devoir. — (30 mai 1987). — P. C-10

Guilbert, Charles. — « La donna delinquenta : le Corona kidnappé ». — Voir. — Vol. 1, nº 5 (21 au 27 mai 1987). — P. 21

Lapointe, Manon. — « Martha Fleming/Lyne Lapointe : La donna delinquenta ». — ETC Montréal. — Vol. 1, nº 1 (automne 1987). — P. 40-42

Lefebvre, Paul. — « Martha Fleming et Lyne Lapointe : l'ancien théâtre Corona ». — Vanguard. — Vol. 16, nº 4 (Sept./Oct. 1987). — P. 38

Lepage, Jocelyne. — « ... mais avec la donna delinquenta : les petites filles aux allumettes vont frapper encore ». — La Presse. — (16 mai 1987). — P. F-1

Mousseau, Nicole. — « Le vieux théâtre Corona rouvre ses portes pour la donna delinquenta ». — La Voix Populaire. — Vol. 42, nº 19 (18 mai 1987). — P. 6

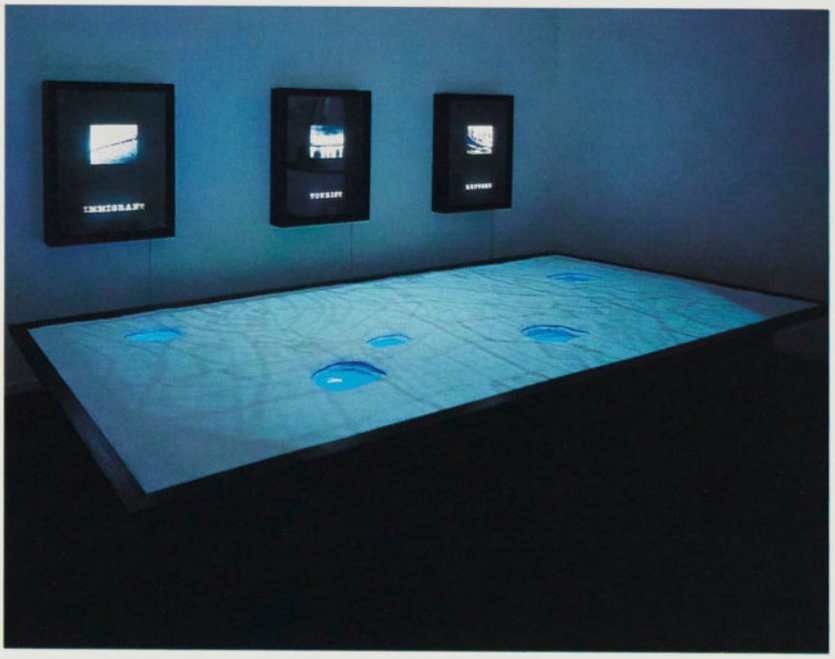
Pavlovic, Diane. — « La donna delinquenta ». — Jeu. — Nº 47. (1987) — P. 175-178

Reinblatt, Melanie. — « Women of crime : make good (art) ». — Montreal Mirror. — Vol. 2, nº 16 (May 22/June 11, 1987). — P. 15

En 1982, la critique d'art Martha Fleming et l'artiste Lyne Lapointe ont décidé de travailler ensemble sous le nom de Petites filles aux allumettes. Leur œuvre, situé en dehors des normes traditionnelles de l'art, est pratiquement impossible à classer. À la manière de l'artiste Gordon Matta Clark, qui les a d'ailleurs inspirées, elles s'approprient des édifices désaffectés qu'elles font revivre en tenant compte de leur histoire et de leur prégnance dans le quartier où ils sont situés. Par ce choix, leur recherche et les thèmes qu'elles abordent s'inscrivent délibérément en marge des institutions. Entre autres thèmes privilégiés, mentionnons notamment l'abandon, la misogynie, la répression sexuelle et le colonialisme. À travers ces préoccupations intimement liées à la reconnaissance du particulier dans le collectif, elles opèrent une critique sociale efficace puisqu'elles parviennent à rejoindre un public nombreux, différent de celui qui fréquente généralement les musées et les galeries d'art.

Dans *La Donna delinquenta*, œuvre réalisée en 1987 dans l'ancien théâtre Corona, les Petites filles aux allumettes abordent le thème de la criminalité des femmes. Le titre de l'installation reprend celui d'un ouvrage du criminologue Lombroso, où l'auteur décrit des activités criminelles menées par des femmes et avance la théorie suivante : il est possible de reconnaître de manière physiologique les tendances criminelles chez les femmes. Il va sans dire que le lesbianisme figure au nombre de ces travers répressibles. Or, *La Violence des vagues*, fragment de l'installation du théâtre Corona, met justement en scène un corps de femme nu, dessiné à la manière des odalisques peintes par Ingres. La représentation de cette nudité, acceptable puisque réalisée à l'origine par un homme, provoque la prise de conscience de son contraire, soit de l'homosexualité chez les femmes — thème difficile à traiter, s'il en est, à cause des tabous et des préjugés qui l'entourent. Les Petites filles aux allumettes dénoncent pourtant les positions historiquement rigides de la société à cet égard.

M.B.



BARBARA STEINMAN

Née à Montréal (Québec), en 1950.
Vit et travaille à Montréal.

(218) **Borrowed Scenery**, 1987

Techniques mixtes : 3 boîtes lumineuses, 3 transparents noir et blanc de 122 x 91,5 x 17 cm (chacun), plate-forme en bois peint de 61 x 610 x 244 cm, sel, 1 projecteur de diapositives, diapositives, miroir, 1 magnétoscope et télécommande VCR, 2 moniteurs 20 po, 3 moniteurs 26 po, vidéogrammes
Surface d'exposition minimum : 4 x 12 x 8 m
A 91 17 I 40
Achat : 25 juin 1991
Source : Galerie René Blouin, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale, Musée du Québec, Québec (QC), 16 mai-29 sept. 1991.

Rhetorical Image, The New Museum of Contemporary art, New York, N.Y., États-Unis, 9 déc. 1990-3 févr. 1991.

Borrowed Scenery, Mandeville Gallery, University of California San Diego, La Jolla, Calif., États-Unis, 9 nov.-16 déc. 1990.

Enchantment/Disturbance, The Power Plant, Toronto (Ont.), 18 nov. 1988-8 janv. 1989.

XLIII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale Di Venezia : Aperto 88, Corderie dell'Arsenale, Venise, Italie, 26 juin-25 sept. 1988.

On Track : An Exhibition of Art in Technology = Une exposition de l'art à l'heure de la technologie, Immeuble NOVA, Calgary (Alb.), 26 janv.-28 févr. 1988.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Carrière, Daniel. — « Un archipel de désirs avortés ». — Le Devoir. — (27 juill. 1991). — P. B-2

1991 Déry, Louise. — Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale. — Québec : Musée du Québec, 1991. — 223 p. — Œuvre reproduite p. 103. — Mentions de l'œuvre p. 19, 36

1990 Jarmush, Ann. — « Righting wrongs through video ». — The San Diego Tribune. — (Nov. 8, 1990)

Mandeville Gallery, University of California San Diego. — Borrowed scenery : a video installation by Barbara Steinman. — La Jolla : MG, UCSD, 1990. — [6] p. — Détail de l'œuvre reproduit. — Feuillet d'exposition

Meunier, Danielle. — Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale. — Québec : Musée du Québec, 1991. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [3]. — Feuillet éducatif

Pincus, Robert L. — « Art installations draw viewers into history ». — The San Diego Union. — (Nov. 16, 1990). — P. D-3

Steinman, Barbara. — Echoes of earlier appearances : installation works. — Montréal : Barbara Steinman et Galerie René Blouin, 1990. — [32] p. — Œuvre reproduite p. [19], [25], [29]

1989 Campbell, James D. — « History hurts : Barbara Steinman and installation ». — C. — N° 22 (June 1989). — P. 14-19

Ferguson, Bruce. — « The art of memory : Barbara Steinman ». — Vanguard. — Vol. 18, n° 3 (Summer=été 1989). — P. 10-15. — Œuvre reproduite

G(odfrey), S(tephen). — « Memorable images of loss ». — The Globe and Mail. — (Feb. 8, 1989). — P. C-9

Hesselink, Mark. — « Whose Pleasure?». — Vanguard. — Vol. 18, n° 2 (Apr./May = avril/mai 1989). — P. 32-33

Nemiroff, Diana. — Biennale canadienne d'art contemporain. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1989. — 186 p. — Mention de l'œuvre p. 102

The Power Plant. — Enchantment/disturbance [...]. — Conception et réalisation de l'exposition : Renée Baert. — [Toronto] : The Power Plant, [1988]. — 48 p. — Œuvre reproduite p. 20-21. — Mention de l'œuvre p. 30

1989 Rhodes, Richard C. — «"Enchantment/disturbance" : the Power Plant». — Artforum. — Vol. XXVII, nº 7 (Mar. 1989). — P. 144-145

1988 XLIII esposizione internazionale d'arte la Biennale di Venezia. — Venezia : Edizioni La Biennale, 1988. — 391 p. — Œuvre reproduite p. 371

Baert, Renée. — Enchantment/disturbance. — Toronto : The Power Plant, 1988. — 48 p.

Baert, Renée. — «Focus on Barbara Steinman». — Canadian Art. — Vol. 5, nº 4 (Winter/Dec. 1988). — P. 95. — Œuvre reproduite

Balfour Bowen, Lisa. — «Venice : sculpture dominates the 43rd Venice Biennale». — Artpost. — Vol. 6, nº 1 (Fall 1988). — P. 28-30

Bentley Mays, John. — «Biennale a fading giant». — The Globe and Mail. — (June 25, 1988). — P. C-15

Duncan, Ann. — «Canada's star rises at Venice Biennale». — The Gazette. — (Aug. 13, 1988). — P. D-5

Ferguson, Bruce. — On Track. — Calgary : Festival olympique des arts, Comité d'organisation des XVes Jeux olympiques d'hiver, 1988. — 38 p. — Œuvre reproduite p. 26. — Mention de l'œuvre p. 23

Lepage, Jocelyne. — «La biennale choisit Barbara Steinman : de São Paulo à Venise en passant par Fukui ... sur la route internationale de l'art actuel». — La Presse. — (30 avril 1988). — P. E-1, E-3

Lepage, Jocelyne. — «Venise, jour II : quand l'art vous sort par les oreilles». — La Presse. — (25 juin 1988). — P. E-6

Tousley, Nancy. — «Technology melds with contemporary artistry». — The Calgary Herald. — (Jan. 27, 1988). — P. E-1

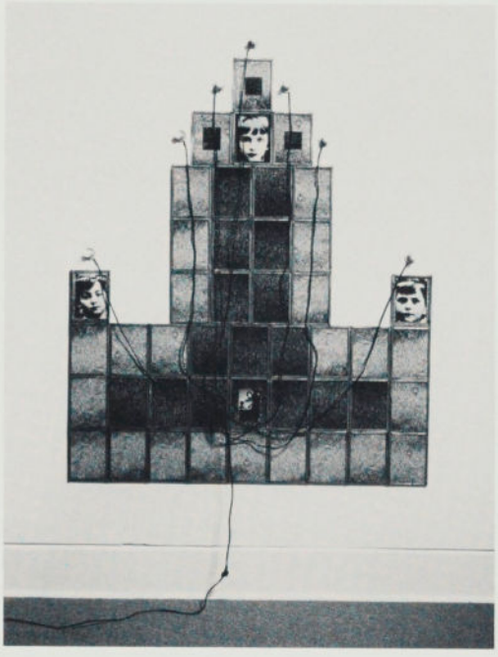
Artiste dont le travail a atteint une renommée internationale, Barbara Steinman réalise des œuvres qui appartiennent au monde de l'installation. Associant photographie, vidéo et sculpture, elles sont souvent des monuments qui mettent en scène non pas des personnes illustres mais des laissés-pour-compte, des inconnus, des anonymes.

Steinman revendique le droit à la nuance, dénonçant le fait qu'il existe toujours au moins deux versions d'un même événement historique : l'officielle, liée au collectif, et l'individuelle ou la particulière — autrement dit, la version autorisée et celle qui ne l'est pas. En se questionnant sur le mécanisme historique qui rend possible pareille sélection, elle prend position politiquement.

Afin d'atteindre son objectif politique, Steinman privilégie l'étude du langage, médiatisé par l'image et le mot. Une fois restituée au présent, l'information historique se révèle au grand jour, avec tous les types de manipulations et de pouvoir qu'elle implique.

Les diapositives projetées sur la base-jardin ou la base-ruisseau nous le confirment. *Borrowed Scenery* (1987) aborde, pour sa part, la notion de territoire. À elles seules, ces cartes géographiques ne nous donnent qu'un élément d'interprétation. Au mur, des photographies de différents types de navires. Si certaines illustrent le plaisir de naviguer et d'observer une culture différente sans s'engager, d'autres nous montrent des gens en situation de détresse, des réfugiés, des immigrés. Ces trois types de représentation font état de territoires à visiter, à chercher, à ne pas posséder. Il est donc question de frontières et de l'envers des choses. Du pouvoir des mots, nous passons au pouvoir politique. De cette force d'exclusion, de l'aliénation, Steinman fait son sujet et son monument. Un monument à l'illusion, à l'absence.

M.B.



CHRISTIAN BOLTANSKI

Né à Paris, France, le 6 septembre 1944.
Vit et travaille à Paris.

(219) **Monument**, 1986

45 épreuves Cibachrome, 45 encadrements en tôle,
7 lampes électriques, rallonge électrique
164 x 134 cm
A 87 36 MD 52
Achat : 1er septembre 1987
Source : Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Camera Lucida, Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.), 2 févr.-5 mars 1989 [itinéraire : Presentation House, Vancouver (C.-B.), 12 mai-18 juin 1989 ; The Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 24 août-19 sept. 1989].

Christian Boltanski, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 25 avril-23 mai 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Walter Phillips Gallery. — Camera lucida : Christian Boltanski, Connie Hatch, Alfredo Jaar, Liz Magor, Leonel Moura. — Banff : Walter Phillips Gallery, 1991. — 58 p. — Œuvre reproduite p. 23. — Mention de l'œuvre p. 7

1987 Gravel, Claire. — « Christian Boltanski-monuments ». — Vie des Arts. — Vol. XXXII, nº 128 (sept./automne 1987). — P. 64

Gravel, Claire. — « Les jardins-objets de Diane Gougeon ». — Le Devoir. — (9 mai 1987). — P. C-11

Lepage, Jocelyne. — « Christian Boltanski : un jeu d'enfant ». — La Presse. — (9 mai 1987). — P. F-1

Qualifié de magicien moderne par Klaus Honnef, Christian Boltanski se définit comme peintre, même s'il a cessé, depuis 1967, toute activité picturale pour se consacrer à des œuvres utilisant une grande variété d'expressions : feuilles manuscrites, lettres, cahiers d'écolier, livres, objets de la vie quotidienne, photographies et films. Ses objets ont toujours un rapport avec la réalité lui « permettant de se raconter des histoires ». *Monument* (1986) utilise des photographies de papiers d'emballage de Noël et forme des assemblages comme un jeu de construction aux influences diverses. Mémorial de l'enfance, cette œuvre principalement archéologique cristallise des moments privilégiés à l'aide de portraits d'élèves du Collège des Lentillères à Dijon, en 1973. Les petites lumières font partie du rituel et confèrent à l'œuvre l'aspect d'un autel érigé de façon dérisoire. La matérialité fragile des objets annihile l'aspect pompeux du monument. Cette dichotomie est accentuée par les fils électriques apparents et les petites lampes faiblardes. L'artiste privilégie la présence de contradictions dans son œuvre. Ainsi, les images d'enfants perdent leur réalité pour devenir une masse anonyme plus près de la mort. Ils ne sont plus sujets mais objets. Boltanski propose donc une réflexion sur la mort et la fragilité : « Mon art est en quelque sorte un art de survie[1]... » Monument de têtes enfantines archétypes, à partir desquelles se tisse le souvenir et qui met en exergue le monde boltanskien par l'image photographique, cette œuvre en déconstruit la prétention documentaire tout en effaçant le temps et le lieu. Boltanski fabrique un monde plus près du mythe et recule les frontières de la fiction et du réel.

P.G.

NOTE

1. Elisabeth Lebovici, « Entretien : Christian Boltanski », *Beaux-Arts Magazine*, nº 37 (juill.-août 1986), p. 30.

BETTY GOODWIN

Née à Montréal (Québec), en 1923.
Vit et travaille à Montréal.

220 **So Certain I Was, I Was a Horse**, 1984-1985

Pastel, huile, fusain, mine de plomb, cire et térébenthine sur vélin
323,5 x 327 cm
A 85 27 D 3
Achat : 24 juillet 1985
Source : The Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Betty Goodwin, œuvres de 1971 à 1987, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 11 févr.-27 mars 1988 [itinéraire : Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.), 2 mai-12 juill. 1987; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 20 août-25 oct. 1987].

Betty Goodwin, Prix Borduas 1986, œuvres de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 21 oct. 1986-5 janv. 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Bélanger, Judith. — « Betty Goodwin ; corps à corps ». — Voir. — (25 févr./2 mars 1988). — P. 12

« Betty Goodwin : œuvres de 1971 à 1987». — Collage. — (janv./févr. 1988). — P. [2]

Gravel, Claire. — « Jean-Serge Champagne et Betty Goodwin : l'éclatement du sens ». — Le Devoir. — (19 mars 1988). — P. C-4. — Œuvre reproduite

Racine, Rober. — « Elle m'a certainement vu les regarder...». — Vanguard. — Vol. 17, nº 3 (Summer=été 1988). — P. 10-13

1987 Racine, Yolande. — Betty Goodwin : œuvres de 1971 à 1987 = works from 1971 to 1987. — Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1987. — [252] p. — Œuvre reproduite p. 137

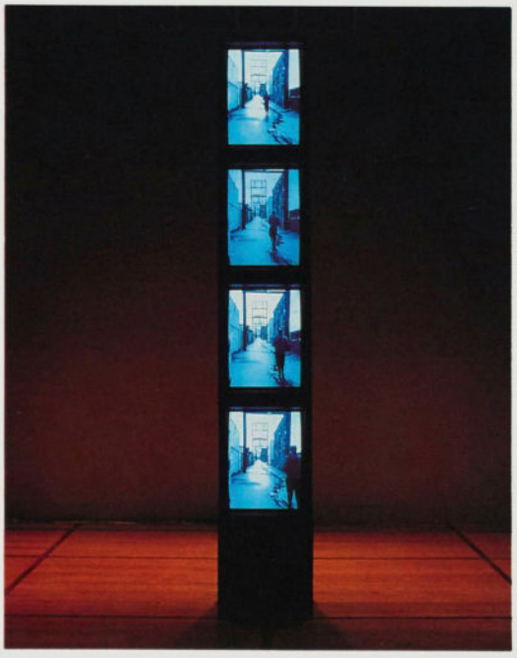
1984 Freedman, Adele. — « Swimmer ». — Canadian Art. — Vol. 1, nº 2 (Winter 1984). — P. 36-43. — Œuvre reproduite p. 38

Depuis un peu plus de quinze ans, l'œuvre de Betty Goodwin chemine, fidèle aux déplacements logiques de la pensée de l'artiste. Or, cette pensée, intimement liée au processus de réalisation, scrute le mystère des êtres et des choses. Tantôt intéressée par l'objet trouvé parce qu'il peut être démantelé, tantôt elle-même productrice de signes complexes, Betty Goodwin cherche toujours à exprimer sa propre prise de conscience de la condition humaine. Elle tente de dévoiler ce qui échappe aux sens.

Un des moyens privilégiés de cette recherche est le dessin, un dessin libre de contraintes et qui ne tolère aucune règle. Traduisant de manière spontanée et rapide l'évolution de sa pensée, il devient la trace écrite de multiples moments. Inspirée par l'artiste allemand Joseph Beuys, Goodwin associe au dessin des matériaux divers ou y ajoute des éléments codés. On peut presque dire que les œuvres de Betty Goodwin jouissent d'une finalité précaire puisqu'elles peuvent toujours devenir point de départ à une nouvelle œuvre.

So Certain I Was, I Was a Horse fait partie d'œuvres marquant le début d'un virage vers la figuration après la période non représentationnelle de la fin des années 70 et du début des années 80. À travers le thème du nageur, Goodwin étudie les multiples expressions du corps humain. Avec leurs figures humaines tourmentées, les grands dessins de cette époque demeurent en même temps fidèles aux jeux formels propres à l'artiste. Parmi ceux-ci, mentionnons particulièrement celui de la transparence, une stratégie qui permet de révéler au présent le geste du passé, créant ainsi toute une dynamique, voire un mouvement virtuel des membres. Ajoutons enfin que *So Certain I Was, I Was a Horse* reprend un autre jeu formel, le pliage, par la simple façon dont les différentes parties du dessin refusent de s'ajuster parfaitement. Soutenant l'ambiguïté et le brouillage, ce dessin suggère de multiples interprétations : celle de la superficialité du corps par rapport à l'esprit, par exemple, n'est qu'une hypothèse parmi tant d'autres.

M.B.



MICHÈLE WAQUANT

Née à Québec (Québec), le 4 septembre 1948.
Vit et travaille à Paris, France, depuis 1981.

(221) **En attendant la pluie/ Waiting for the Rain**, 1987

Sculpture-vidéo : 4 moniteurs, supports, 4 vidéogrammes couleur, son
11 min
307 x 51 x 49,5 cm (l'ensemble)
A 88 67 VID 1
Achat : 21 juin 1988
Source : Galerie René Blouin, Montréal (QC)

EXPOSITION

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er juin-11 sept. 1988 [itinéraire : Musée des Augustins, Toulouse, France, 29 juin-20 oct. 1989; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique, 6 juill.-26 août 1990; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 6 nov. 1990-3 janv. 1991].

BIBLIOGRAPHIE

1991 Blanchette, Manon. — « Place à la magie... place à l'art ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, nº 4 (oct./nov. 1991). — P. 5. — Œuvre reproduite

1989 CREDAC. — Michèle Waquant. — Ivry : CREDAC, 1989. — 16 p. — Œuvre reproduite p. 8, 16

1988 Bélisle, Josée et al. — Les temps chauds. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 71 p. — Œuvre reproduite p. 69

Breniel, Pascale; Guilbert, Charles. — « Les temps chauds ». — Hommes. — Nº 12 (juin 1988). — P. 18

Caron, Nathalie. — « Les temps chauds : l'art de plaire ». — Voir. — (2/8 juin 1988). — P. 8. — Œuvre reproduite

Day, Peter. — « Les temps chauds ». — Canadian Art. — Vol. 5, nº 2 (Summer/June 1988). — P. 28-29. — Œuvre reproduite

1988 Grande, John K. — « Made in Quebec ». — Montreal Mirror. — (June 10/June 23, 1988). — P. 23

Gravel, Claire. — « Les temps chauds : la résurrection de la sculpture ». — Le Devoir. — (11 juin 1988). — P. C-7

Gravel, Claire. — « Nos choix : arts visuels ». — Le Devoir. — (3 juin 1988). — P. 11. — Œuvre reproduite

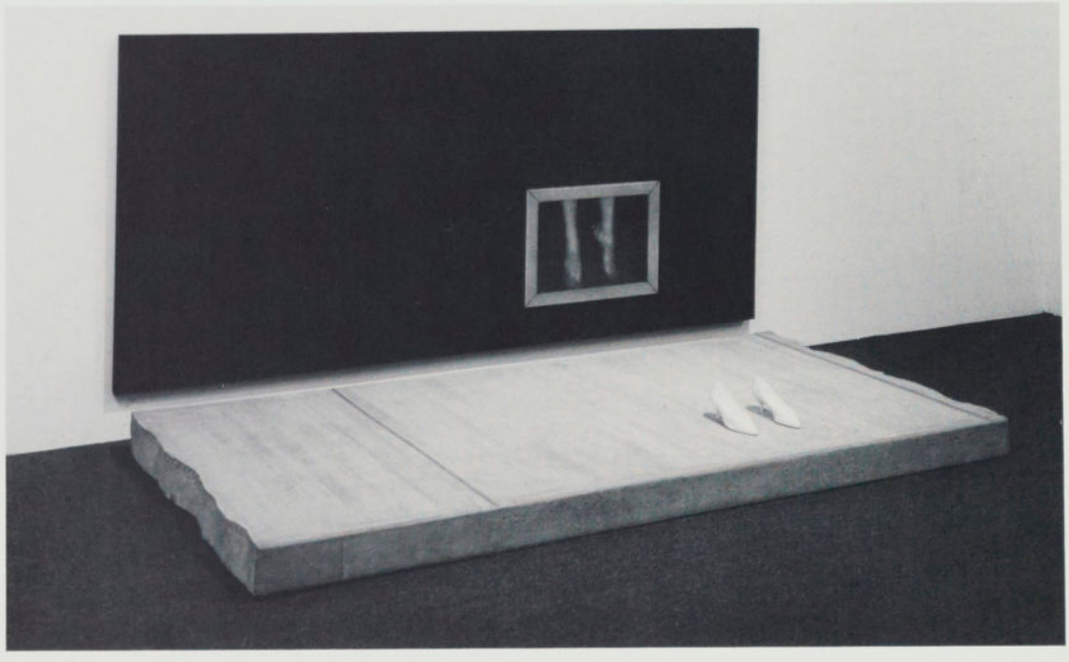
Lepage, Jocelyne. — « Les temps chauds au Big Mac : un spectacle parfait pour l'été ». — La Presse. — (4 juin 1988). — P. E-9

Depuis environ quinze ans, Michèle Waquant réalise un œuvre essentiellement filmique et vidéographique. Intéressée par les concepts d'espace et de temps, elle réalise des œuvres qui entretiennent des liens précis avec la sculpture et l'installation. Les atmosphères décrites par les images qu'elle choisit sont généralement intimistes, malgré la représentation occasionnelle de lieux publics. L'impression nette du temps qui s'étiole concourt à réduire la vitesse d'appréhension de l'œuvre et à suggérer un décodage s'opérant de l'intérieur. Le spectateur, appelé à mettre à contribution son expérience personnelle et son sens du rêve, est le seul à posséder la signification complète des atmosphères méditatives et des espaces narratifs mis en scène par les œuvres de Waquant.

En attendant la pluie/Waiting for the Rain ira encore plus loin dans ce sens, alors que le découpage temps et espace défiera la logique. Si la raison cherche sans cesse à réunir les images et la bande sonore, ces tentatives demeurent vaines puisque la langue utilisée nous est aussi étrangère. Cette voix mélodieuse est celle d'une femme amérindienne, Alice Jeffrey, qui raconte en gitksan la légende du déluge. Waquant forge donc le poétique de cette œuvre en travaillant sur des espaces mythiques. Les images simples, soutenues par l'exploration méthodique à laquelle se livre la caméra, sont superposées dans l'espace et rappellent de ce fait le médium photographique et le processus cinématographique.

Notons enfin que Michèle Waquant est membre du groupe Cairn, fondé à Paris en 1976 dans le but d'établir un réseau international d'information et de communication. Celui-ci a entrepris en 1979 une série d'expériences vidéographiques.

M.B.



GENEVIÈVE CADIEUX

Née à Montréal (Québec), le 17 juillet 1955.
Vit et travaille à Montréal.

222 **L'Inconstance du désir**, 1988

Trottoir de béton : 12,7 x 261,5 x 132 cm
Épreuve argentique : 122 x 261,5 x 5 cm
2 souliers en porcelaine/taille 37
Verre (cadre) : 45,7 x 60,6 cm
A 88 73 I 5
Achat : 21 juin 1988
Source : Galerie René Blouin, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

La Ruse historique : l'art à Montréal, The Power Plant, Toronto (Ont.), 22 avril-12 juin 1988.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Dagenais, Francine. — « Geneviève Cadieux ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 1 (mai/juin 1990). — P. 6. — Œuvre reproduite

Gale, Peggy. — « Skin deep : the beauty and resonance of Genevieve Cadieux's installations come from her mixing of memory with desire ». — Canadian Art. — Vol. 7, nº 1 (Spring 1990). — P. 58-65. — Œuvre reproduite p. 62

Pontbriand, Chantal. — Geneviève Cadieux : Canada XLIV Biennale di Venezia. — Montréal : Parachute, 1990. — 113 p. — Œuvre reproduite p. [53]

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite P. [5]

1989 Dion, François. — « L'histoire et la mémoire/Anicca : propos et conflit dense ». — Voir. — Vol. 3, nº 34 (27 juill./2 août 1989). — P. 15. — Œuvre reproduite

Duncan, Ann. — « Montreal artists need emotional glasnost ». — The Gazette. — (June 23, 1989). — P. H-5

Duncan, Ann. — « New masters of camera shun frills, technical tricks ». — The Gazette. — (June 30, 1989). — P. H-5

Gravel, Claire. — « Une mémoire courte ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9. — Œuvre reproduite

Wilson Lloyd, Ann. — « Canada comes of age ». — Contemporanea. — Vol. 11, nº 8 (Nov. 1989). — P. 60-67. — Œuvre reproduite p. 67

1988 Le Grand, Jean-Pierre. — « Sol Lewitt, Geneviève Cadieux, Marc Garneau ». — ETC Montréal. — Nº 5 (automne 1988). — P. 55-57. — Œuvre reproduite

Pontbriand, Chantal. — La ruse historique : l'art à Montréal = the historical ruse : art in Montreal. — Toronto : The Power Plant, 1988. — 128 p. — Œuvre reproduite p. 96-97

St-Gelais, Thérèse. — « Geneviève Cadieux : le regard et le visible ». — Parachute. — Nº 51 (juin/juill./août=June/July/ Aug. 1988). — P. 4-10. — Œuvre reproduite p. 10

Depuis 1980, l'œuvre de Geneviève Cadieux ne cesse de gagner la reconnaissance du public. Aux frontières de plusieurs disciplines artistiques, il s'approprie toujours l'espace environnant. En ce sens, il est donc sculpture. De plus, comme le spectateur participe étroitement au dispositif de mise en scène, il est également installation : une installation qui, tout au cours de son développement, a représenté le corps dans ce qu'il a à la fois de connu et de mystérieux. Comme si le mécanisme de recherche de Cadieux fonctionnait surtout par paires d'opposition, les œuvres traitent souvent une idée et son contraire. Quoi qu'il en soit, elles stimulent avant tout une approche de nature émotive, et nul ne reste indifférent devant leur puissance et leur richesse virtuelles.

Dans *L'Inconstance du désir*, la stratégie, qui fait en sorte que l'œuvre est déchiffrable dans ce qu'elle a à nous apprendre, repose encore sur le rapprochement de données opposées. La matérialité et l'évanescence, la fragilité et la robustesse, le réel et l'imaginaire ne sont que quelques-uns des pôles autour desquels gravitent la forme et le sens de l'œuvre. Ils relèvent du poétique de par le caractère inusité de leur rapprochement. Le raffinement de leur mise en place incite à une lecture directe, logique, qui permet de bien situer les raisons de la présence de chaque élément et de remarquer immédiatement les écarts à cette logique. Si « les » chaussures sont généralement faites pour la marche, « ces » chaussures ont, par contre, été confectionnées pour le regard. Ainsi circulent l'œil et la raison du spectateur. Dès que le motif se révèle, il perd subitement son sens, faisant place à la gratuité, au jeu de l'imaginaire, à l'art. De cette lecture circulaire — pieds, chaussures, trottoir, fond — émerge, en effet, une interprétation nouvelle beaucoup plus dramatique, cette fois, dans tout ce qu'elle suggère. Cette interprétation unique et multiple à la fois, hors du contrôle normatif, où la déstabilisation du spectateur est une fin en soi, fait, en effet, appel à la découverte et à l'expérience du nouveau.

M.B.

RAYMONDE APRIL

Née à Moncton (Nouveau-Brunswick), en 1953.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

223 **Debout sur le rivage**, 1984

9 épreuves argentiques :
5 portraits : 100 x 100 cm (chacun)
4 paysages : 78,6 x 108,5 cm (chacun)
A 86 27 PH 9
Achat : 27 mars 1986
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Raymonde April : voyage dans le monde des choses, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 29 mars-18 mai 1986.

Montréal art contemporain, ELAC, Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France, 13 déc. 1985-2 févr. 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1986 Bérard, Serge. — « Raymonde April ». — Canadian Art. — Vol. 3, nº 3 (Fall/Sept. 1986). — P. 108, 110

Décary, Marie. — « Raymonde April : la fiction devant soi ». — Le Devoir. — (5 avril 1986). — P. 31. — Œuvre partiellement reproduite

Dumont, Jean. — « Troquer les objets d'art contre des objets de l'art ». — Montréal ce mois-ci. — (Avril 1986). — P. 38-39. — Œuvre partiellement reproduite

Dussault, Micheline. — « Au pays des hommes sans tête ». — Continuum. — (Semaine du 14 avril 1986). — P. 21

Jongué, Serge. — « Cabanes dans le ciel ». — Photo Sélection. — Vol. 6, nº 1 (mars/avril 1986). — P. 41

Lepage, Jocelyne. — « Raymonde April : voyage au bout de la photographie ». — La Presse. — (29 mars 1986). — P. F-1. — Œuvre partiellement reproduite

Musée d'art contemporain de Montréal. — Raymonde April : voyage dans le monde des choses. — Conservatrice : Josée Bélisle. — Montréal : MACM, 1986. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 35. — Mention de l'œuvre p. 10

Payant, René. — « L'étrange vérité de la photographie : voyage dans le monde des choses ». — Spirale. — (Été 1986). — P. 21. — Œuvre reproduite. — Repris dans : René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 511-513

Sabbath, Lawrence. — « Breakthrough works on display in Montreal ». — The Gazette. — (May 3, 1986). — P. C-7. — Œuvre reproduite

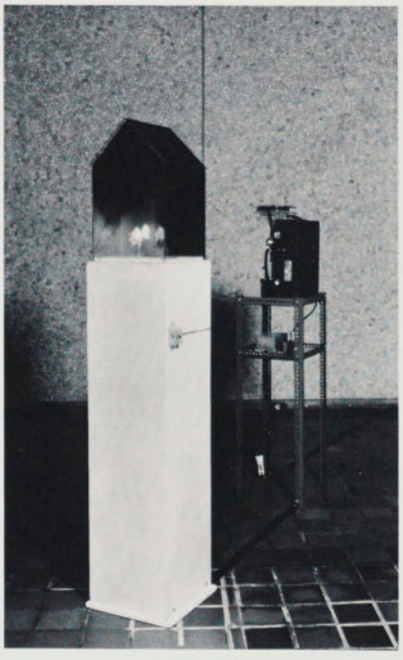
1985 [Espace Lyonnais d'Art Contemporain]. — Montréal art contemporain. — Lyon : ELAC, 1985. — 69 p. — Œuvre reproduite p. 29

1984 April, Raymonde. — [Debout sur le rivage]. — Vanguard. — Vol. 13, nº 3 (Apr. 1984). — Œuvre reproduite partiellement sous le titre « La Géométrie ». — P. couverture

Mise en scène réaliste de la fiction, la photographie de Raymonde April élabore les paramètres d'une esthétique du leurre. Car le sujet de l'œuvre n'est justement pas ce que l'on voit de prime abord. Par exemple, lorsque l'artiste elle-même ou ses proches sont mis en scène, le document en soi ne révèle aucune donnée biographique sur laquelle nous pourrions baser une approche documentaire. Ces personnages deviennent au contraire des matériaux formels au même titre que la lumière, les objets et le texte. Exception faite de lieux et de gens réellement familiers, les principales composantes sont de l'ordre de la fiction. De plus, parents et amis, ces acteurs d'une théâtralité du quotidien, nous renvoient à un espace privé rendu public via le médium et le contexte de son exposition. C'est d'ailleurs dans la synthèse de pareils paradoxes que prend naissance l'ambiguïté stratégique qui sous-tend la photographie de Raymonde April.

Ainsi, *Debout sur le rivage* (1984) réunit plusieurs caractéristiques de la démarche de l'artiste. Encore une fois sujet apparent de l'œuvre, elle dissimule son identité derrière un écran semi-opaque. Le jeu du dévoilé-dissimulé oriente le regard. Cette obsession de l'objet inusité qui fait obstacle au regard oriente l'interprétation vers la nature et la fonction première du masque surréaliste. Il devient donc impossible d'éviter la référence à l'art et à sa représentation. La photographie se cite elle-même comme objet d'art, tout en proposant une double interprétation : l'une fondée sur l'identité même de l'artiste et l'autre sur son statut de créatrice. Or, ce que le spectateur parvient à savoir de Raymonde April passe obligatoirement par l'expression d'une artiste qui se met en retrait par rapport à sa représentation. Seule l'intention de l'œuvre nous dévoile vraiment Raymonde April. Un peu comme si, se laissant connaître de l'intérieur, elle était là, devant nous, plutôt immatérielle malgré tout.

M.B.



WYN GELEYNSE

Né à Rotterdam, Pays-Bas, en 1947.
Vit et travaille à London (Ontario) depuis 1963.

224 **Home**, 1986

Verre teinté, socle, projecteur 16 mm, support et film
72 x 16 x 70 cm
A 89 24 I 5
Achat : 16 décembre 1988
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

L'Art d'installation : mise en scène de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 29 avril-22 juill. 1990.

Wyn Geleynse, The Lannan Foundation, Lakeworth, Flor., États-Unis, 3 févr.-30 mars 1987.

Wyn Geleynse, Tangeman Fine Arts Gallery, University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio, États-Unis, 21 nov.-19 déc. 1986.

Wyn Geleynse, Mercer Union, Toronto (Ont.), 7 oct.-1er nov. 1986.

Wyn Geleynse, Artist's Space, New York, N.Y., États-Unis, 24 mai-29 juin 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Grant Marchand, Sandra; Huard, Michel. — « À propos de "l'art d'installation" ». — Le Devoir. — (23 juin 1990). — P. C-8

Grant Marchand, Sandra. — « Entrée à une exposition. L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 2 (juill./août 1990). — P. 2-4. — Œuvre reproduite

Gravel, Claire. — « L'art d'installation : comment? pourquoi? ». — Le Devoir. — (19 mai 1990). — P. C-11, 12, 13

1990 Huard, Michel. — « Parcours, l'art d'installation : mise en scène de la collection permanente ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 2 (juill.-août 1990). — P. 4

Léger, Marie-France. — « Musée d'art contemporain : la difficile mise en scène de l'art d'installation ». — La Presse. — (2 juin 1990). — P. D-3

Musée d'art contemporain de Montréal. — L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente. — [Texte : Michel Huard]. — Montréal : MACM, 1990. — [6] p. — Œuvre reproduite p. [2]. — Dépliant

1987 Miller, Earl. — « Wyn Geleynse : Mercer Union ». — C Magazine. — Nº 12 (1987). — P. 69

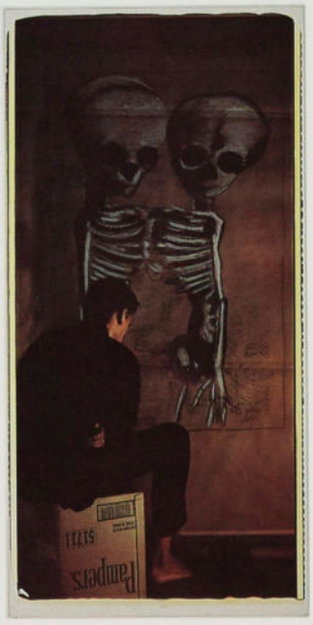
Connues depuis quelques années à peine, les œuvres de Wyn Geleynse séduisent. Alors qu'elles ont récemment pris des dimensions beaucoup plus imposantes, investissant des édifices, elles conservent ce caractère évanescent qui fait en sorte qu'elles suggèrent un lieu onirique.

En opposition à l'immatérialité de l'image, un appareil cinématographique complet, avec projecteur, bobines et film, est exposé comme sculpture, évoquant la course au développement technologique. Cette sculpture suggère également que, si l'image cinématographique relève de la magie, son fonctionnement dépend cependant d'un mécanisme électrique. Grâce à une boucle, ce mécanisme, répétitif par nature puisqu'il implique un roulement, s'apparente cette fois à une image, aussi répétitive. Tout en proposant de dévoiler la source de production de l'image, de la démystifier, ce système en révèle aussi les limites. Alors que nous vivons à l'ère électronique et que la vidéographie s'installe rapidement dans chaque foyer, ce monument au cinéma revêt un caractère nettement nostalgique.

Home (1986) résume d'ailleurs très bien les préoccupations de l'artiste. Un peu comme un bricoleur passionné, Geleynse associe systématiquement l'image intime à connotation familiale et l'appareil cinématographique évoquant une dimension publique. Il s'agit d'images — plus précisément de photographies — représentant l'artiste lui-même et datant des années 50, tandis que le film a été réalisé récemment.

L'illusion filmique contredit ainsi l'illusion photographique. L'artiste réussit, de plus, à créer du mouvement, dimension absente de la photographie, sans pour autant nier la nature de cette dernière. Mentionnons enfin que la maison de verre dans laquelle est projeté le film suggère au spectateur un certain plaisir de voir l'autre dans son intimité, d'où une sensation de voyeurisme flagrant. Les rapports psychologiques entre le spectateur et l'œuvre sont en fait la raison d'être de toute cette mise en scène simple mais efficace.

M.B.



ABRAMOVIĆ/ULAY

Marina Abramović, née à Belgrade, Yougoslavie, le 30 novembre 1946.
Uwe F. Laysiepen, né à Solingen, Allemagne, le 30 novembre 1943.
Vivent et travaillent à Amsterdam, Pays-Bas.

(225) **Modus vivendi**, 1985

2 épreuves Polaroïd couleur
Diptyque : 226,1 x 111,1 cm (chaque élément)
A 87 100 PH 2
Achat : 18 décembre 1987
Source : Galerie René Blouin, Montréal (QC)

EXPOSITION

Ulay/Marina Abramović, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 31 juill.-5 sept. 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Le Grand, Jean-Pierre. — « Croissants de lune, poignard, tour ». — Vie des Arts. — Vol. XXXII, nº 130 (printemps 1988). — P. 60. — Œuvre reproduite

1987 Dumont, Jean. — « Au temps de l'incertitude ». — La Presse. — (10 août 1987). — P. B-6

Goode, David. — « Artists shoot for "the sun and moon" ». — The Daily Aztec. — (Apr. 29, 1987). — Ce texte fait référence a une paire de Polaroïd semblable

Gravel, Claire. — « De Todd Siler à Marina Abramović et Ulay : d'un art neurologique à une symbolique cosmique ». — Le Devoir. — (15 août 1987). — P. C-12

Guest, Tim. — « Ulay/Marina Abramović ». — Ulay/Marina Abramović : the sun and the moon. — San Diego : University Art Gallery, San Diego State University, 1987. — [6] p. — Cette affiche/catalogue fait référence a une paire de Polaroïd semblable

1987 Guilbert, Charles. — « Trois galeries : trois fois, passera ». — Voir. — Vol. 1, nº 38 (27 août/2 sept. 1987). — P. 29

Russel, Bruce. — « Marina Abramović and Ulay ». — Vanguard. — Vol. 16, nº 5 (Nov. 1987). — P. 43-44. — Œuvre reproduite

1986 The Fruitmarket Gallery. — The mirror + the lamp. — Edinburgh : The Fruitmarket Gallery, 1986. — 48 p. — Ce texte fait référence à une paire de Polaroïd semblable

Pohlen, Annelie. — « Cologne : Marina Abramović and Ulay ; Kölnischer Kunstverein ». — Artforum. — Vol. XXIV, no 5 (Jan. 1986). — P. 101. — Ce texte fait référence à une paire de Polaroïd semblable

1985 McEvilley, Thomas. — « Ethics, esthethics, and relation in the work of Marina Abramović and Ulay ». — Modus vivendi, Ulay & Marina Abramović, 1980-1985. — Eindhoven : Stedelijk Van Abbemuseum, 1985. — P. 9-14. — Ce texte fait référence à une paire de Polaroïd semblable

Marina Abramović et Ulay se sont rencontrés à Amsterdam en 1975, par hasard, le jour de leur anniversaire. Ils ont par la suite élaboré, pendant plus de douze ans, une œuvre commune s'exprimant d'abord par la performance, puis par la vidéo et la photographie. Au delà du principe de collaboration, c'est la relation du couple qui s'impose comme tissu de l'œuvre. Dans leurs cycles de performances, ils éprouvent et dépassent leurs capacités psychiques et physiques par des actions exigeant une intense concentration et une endurance extrême. Ils s'infligent et supportent la douleur, ils défient et apprivoisent le danger. De la relation intime, privée et publique, découle leur relation au monde. Dans cette coïncidence de l'art et de la vie, ils explorent et transcendent les notions de temps (le passé et le présent), d'espace (l'Ouest et l'Est) et de culture (occidentale, orientale et primitive). Ils dévoilent différents niveaux de conscience et participent de la quête humaine d'unicité, de complémentarité et d'identité. Issu de la performance *Modus vivendi* (1983 et 1985), le diptyque photographique grandeur nature du même titre fige, dans l'immédiateté du procédé, une iconographie rituelle, laconique et poignante, illustration d'une « façon de vivre » et d'une « manière d'être » relevant d'états et de rôles archétypes axés davantage sur la différence que sur la ressemblance. Aperçue à travers un vélum parcouru d'amples motifs végétaux, une femme vêtue de blanc, sans âge et sans époque, évolue avec grâce et hiératisme : la fécondité et la vie sont picturalement esquissées. Habillé en noir, un homme est assis sur une boîte de couches en papier jetables, produit incontournable de l'actuelle société de consommation. Procréateur impuissant devant le dessin saisissant de squelettes d'enfants siamois, il fait face à la monstruosité et à la morbidité infantiles. La fulgurance et l'acuité du propos sont caractéristiques de l'éthique et de l'esthétique de Abramović/Ulay ; la tension et l'émotion y sont contenues au sein d'une expressivité rigoureuse, austère et solennelle.

J.B.

JOEY MORGAN

Née à Yonkers, New York, États-Unis, en 1951.
Vit et travaille à Vancouver (Colombie-Britannique).

(226) **Souvenir, A Recollection in Several Forms : VideoPerfume, Murmurings, Oratorio**, 1985

Matériaux et objets divers comprenant : photographie murale, 6 portes, 6 cadres de portes, 2 bandes audio, parties de piano, verre brisé, amplificateur, 5 chaises, 5 écouteurs et vidéogrammes bilingues français-anglais
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 88 65 I et A 90 17 I
Achat : 21 juin 1988 et 26 octobre 1990
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

L'Art d'installation : mise en scène de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 29 avril-23 juill. 1990.

Songs of Experience/Chants d'expérience, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), 2 mai-1er sept. 1986.

Souvenir : A Recollection in Several Forms, Park Place Tower, Vancouver (C.-B.), 9-27 sept. 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Grant Marchand, Sandra; Huard, Michel. — « À propos de "l'art d'installation" ». — Le Devoir. — (23 juin 1990). — P. C-8

Grant Marchand, Sandra. — « Entrée à une exposition. L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 2 (juill./août 1990). — P. 2-3

Gravel, Claire. — « L'art d'installation : comment ? pourquoi ? ». — Le Devoir. — (19 mai 1990). — P. C-11, 12, 13

1990 Gravel, Claire. — « Réplique ». — Le Devoir. — (23 juin 1990). — P. C-8

Huard, Michel. — « Parcours. L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 2 (juill./août 1990). — P. 4. — Œuvre reproduite

Léger, Marie-France. — « Musée d'art contemporain : la difficile mise en scène de l'art d'installation ». — La Presse. — (2 juin 1990). — P. D-3

Musée d'art contemporain de Montréal. — L'art d'installation : mise en scène de la collection permanente. — [Texte : Michel Huard]. — Montréal : MACM, 1990. — [6] p. — Œuvre reproduite p. [4]. — Dépliant

Wood, Elizabeth. — « Significant by the fact of its survival = la survivance, lorsqu'elle fait sens ». — Espace. — Vol. 7, nº 1 (automne = Fall 1990). — P. 14-16. — Œuvre reproduite

1986 Baele, Nancy. — « Art of the '80s. - seeing the real world ». — Ottawa Citizen. — (May 3, 1986). — P. C-1, C-6

Bradley, Jessica; Nemiroff Diana. — Songs of experience = chants d'expérience. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1986. — 212 p. — Œuvre reproduite p. 26, 122, 123, 124. — Mentions de l'œuvre p. 27-28, 118-119

Corbeil, Carole. — « An experience in contemporary art ». — The Globe and Mail. — (May 10, 1986). — P. D-13

Gale, Peggy. — « Songs of experience ». — Canadian Art. — Vol. 3, nº 1 (Spring 1986). — P. 39-43. — Œuvre reproduite

Hume, Christopher. — « Gallery's swan song probes contemporary art ». — The Toronto Star. — (May 11, 1986). — P. E-1, E-9

Laing, Carol. — « Songs of experience ». — Parachute. — Nº 44 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1986). — P. 67-69

Murray, Joan. — « Songs of experience at the National Gallery : hot artists of 1986». — Art Post. — Vol. 4, nº 1 (Aug./Sept. 1986). — P. 15-17. — Œuvre reproduite

Perry, Arthur. — « Joey Morgan : intermittence and memory ». — Vanguard. — Vol. 15, nº 2 (Apr./May=avril/mai 1986). — P. 14-18. — Œuvre reproduite en page couverture

Rimmer, Cate. — « Souvenir recollected ». — Capilano Review. — Nº 38 (1986). — P. 39-50. — Œuvre reproduite p. 39, 41, 43-49

Rosenberg, Ann. — « Before souvenir ». — Capilano Review. — Nº 38 (1986). — P. 27-38. — Œuvre reproduite p. 38

Taylor, Kate. — « National Gallery exhibits work of young artists ». — The London Free Press. — (May 10, 1986). — P. E-8

Tourangeau, Jean. — « Sins of experience ». — Vanguard. — Vol. 15, nº 6 (Dec. 1986/Jan. 1987). — P. 14-22

Wood, William. — « Skinjobs ». — C Magazine. — Nº 11 (1986). — P. 78-87. — Œuvre reproduite p. 86

1985 Johnson, Eve. — « Opening doors of memory ». — Vancouver Sun. — (Sept. 1985). — P. D-9. — Œuvre reproduite

Par le truchement du son qu'elles mettent en scène, les œuvres de Joey Morgan traitent de la mémoire, une mémoire qui se compose au fil du temps et des expériences, une mémoire propre à l'artiste, mais qui s'offre pourtant aux regards de tous.

Utilisant des matériaux variés allant de l'objet trouvé à la photographie réaliste et à la vidéo, Morgan s'approprie toujours l'espace total de son lieu d'exposition. Si, pendant les premières années, elle a conduit sa recherche hors des murs des musées, Morgan marque, en 1986, un virage en exposant *Souvenir, A Recollection in Several Forms: VideoPerfume, Murmurings, Oratorio* au Musée des beaux-arts du Canada. Ce changement d'attitude n'affecte pourtant en rien le propos de l'œuvre qui tient compte, comme toujours chez l'artiste, de lieux spécifiques et d'événements particuliers.

Pour Morgan, le lieu est témoin d'activités passées qui le stigmatisent tout comme les expériences de la vie marquent définitivement notre mémoire. Dans *Souvenir, A Recollection in Several Forms: VideoPerfume, Murmurings, Oratorio*, l'évocation précise repose sur l'élément parfum.

L'artiste nous fait partager une portion de sa vie privée, en l'occurrence la mort de sa mère, en sélectionnant quelques éléments marquants qu'elle juxtapose à une trame purement fictive. Ce dispositif permet au spectateur d'expérimenter plusieurs niveaux d'interprétation. En faisant appel à une stratification du son et des images, Morgan illustre le caractère paradoxal de la mémoire. Territoire occupé à la fois par des expériences réelles et artificielles, cette mémoire possède un pouvoir virtuel extrême.

Dans *Souvenir, A Recollection in Several Forms: VideoPerfume, Murmurings, Oratorio*, le spectateur est invité à traverser plusieurs aires d'exposition distinctes. *VideoPerfume* définit le cadre privé de la mémoire de Joey Morgan et précise le rapport entre le parfum et la mort de la mère de l'artiste. *Murmurings* stimule, pour sa part, la propre mémoire du spectateur et utilise des objets — en l'occurrence des portes — qui font référence aux entrées des lieux de vie de chacun. Enfin, *Oratorio*, la troisième section de l'installation, a pour fonction de suggérer le dénouement d'une narration fictive et individuelle.

M.B.

ARNAUD MAGGS

Né à Montréal (Québec), le 5 mai 1926.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(227)

Joseph Beuys : 100 Frontal Views, Düsseldorf, 21.10.80, 1980

Tirage de 3
100 épreuves argentiques
213 x 823 cm (l'ensemble)
A 90 10 PH 100
Achat : 21 juin 1991
Source : l'artiste
Œuvre achetée avec l'aide de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada

EXPOSITION

Persona, Nickle Art Museum, University of Calgary (Alb.), 12 août-12 sept. 1982 [itinéraire : Canadian Centre for Photography and Film, Toronto (Ont.), 12 août-2 sept. 1982].

BIBLIOGRAPHIE

1990 Blanchette, Manon. — « Une œuvre de Arnaud Maggs ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 4 (nov./déc. 1990). — P. 5. — Œuvre reproduite

« Arnaud Maggs, Joseph Beuys : 100 frontal Düsseldorf oct. 21st 1980». — Neuberger Museum Calendar. — (Spring '90). — P. [2]

Gravel, Claire. — « Enceintes sacrées de l'art ». — Le Devoir. — (22 déc. 1990). — P. C-8

1989 Dault, Gary Michael. — « Arnaud Maggs : The narrative and its double ». — C. — Nº 22 (June 1989). — P. 50-55

1986 Bentley Mays, John. — « The many faces of Maggs ». — The Globe and Mail. — (Jan. 18, 1986). — P. C 5

1984 Allen, Karyn Elisabeth. — Arnaud Maggs photographs 1975-1984. — Calgary : The Nickle Arts Museum, The University of Calgary, 1984. — 59 p. — Mention de l'œuvre p. 5

Gaboury, Michel. — « Arnaud Maggs, portraitiste ». — Vie des Arts. — Vol. XXVIII, nº 114 (mars/avril/mai 1984). — P. 69-70

1982 Allen, Karyn Elisabeth. — Persona [...]. — Calgary : The Nickle Art Museum, the University of Calgary, 1982. — [36] p. — Œuvre reproduite p. 22-23. — Mentions de l'œuvre p. 5-6

Fisher-Taylor, Gail. — « Anatomy of a portrait ». — Photo-Communiqué. — Vol. 4, nº 3 (automne 1982). — P. 8-17

Miles, Geoff. — « Persona : Canadian Centre for Photography ». — Vanguard. — Vol. 11, nº 8/9 (Oct./Nov. 1982). — P. 28-29

Tousley, Nancy. — « Photographers interpret appearances of people ». — The Calgary Herald. — (June 10, 1982). — P. C 20. — Œuvre reproduite

Si Arnaud Maggs fabrique et manipule des images depuis 1950, il s'adonne à la photographie de mode depuis 1965 et réalise, depuis 1975, des œuvres principalement constituées de séries de portraits.

Parmi celles-ci, une œuvre majeure, récemment acquise par le Musée d'art contemporain de Montréal, rend hommage à un des plus illustres artistes allemands : Joseph Beuys. Tout comme pour la plupart de ses œuvres précédentes, Maggs fait preuve d'un esprit très systématique et ordonné. Par la répétition d'une même image de Beuys dans *Joseph Beuys : 100 Frontal Views, Düsseldorf, 21.10.80*, il révèle à la perception des spectateurs les particularités du visage de cet artiste. D'une beauté dramatique empreinte de souffrance, Beuys, le mythe par excellence de l'art allemand contemporain, nous est dévoilé dans son identité profonde et dans ce qu'il a de plus humain. En portant une attention plus particulière à chaque portrait, différent et semblable à la fois, le spectateur prend conscience de la notion de temps, implicite à l'œuvre.

Le fait d'embrasser du regard l'œuvre entière permet donc de percevoir un effet de surface objectif, tandis que l'appréhension successive de chaque image a pour effet contraire de faire ressortir la dimension subjective du visage de Beuys. Sous l'effet stratégique de répétition, chaque portrait, pourtant unique dans le temps et dans l'espace, perd de sa capacité de signification.

Par cette méthode, Maggs atteint son objectif, qui est de proposer une leçon : leçon sur la perception et ses limites, leçon sur l'apparence des choses. Il suggère enfin que seule une certaine attention portée au particulier nous assure d'une lecture adéquate du message que véhiculent les choses et les gens.

M.B.

IRENE F. WHITTOME

Née à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1942.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

228 **Creativity ; Fertility**, 1985

Huile et crayon sur papier imprimé
40 éléments encadrés : 206 x 410 cm (l'ensemble)
D 90 18 I 40
Don : 12 décembre 1990
Source : Steinberg Inc., Westmount (QC)

EXPOSITION

The Theme of The Event = Le Thème de l'événement, Part 1=Partie 1 : Irene F. Whittome, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.), 23 juin-5 juill. 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Gagnon, Paulette. — « Nouvelle acquisition : une œuvre d'Irene F. Whittome ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, nº 5 (janv./févr./mars 1991). — P. 4. — Œuvre reproduite

1987 Falk, Lorne. — « Irene F. Whittome interviewed by Lorne Falk ». — C Magazine. — Nº 13 (Mar. 1987). — P. 44-49. — Six éléments de l'œuvre reproduits

Lacroix, Laurier. — « Narcisse plonge : sur deux séries récentes d'Irene F. Whittome ». — Vie des Arts. — Vol. XXXI, nº 126 (mars/printemps 1987). — P. 32-33. — Un élément de l'œuvre reproduit

1986 Walter Phillips Gallery. — The theme of the event = le thème de l'événement. — Banff : Walter Phillips Gallery, 1986. — [6] p. — Trois éléments de l'œuvre reproduits.

Formée au métier exigeant et rigoureux du dessin et de la gravure, Irene F. Whittome s'impose très tôt comme l'une des praticiennes les plus douées de sa génération, utilisant dans son travail les techniques et les matériaux les plus diversifiés. Le dessin demeure toutefois omniprésent dans son univers plastique, et le papier est un des nombreux champs d'expérimentation de l'artiste. Une importante production dessinée s'échelonne sur plus de 25 ans. Dans *Creativity ; Fertility*, réunissant 40 dessins, l'artiste, à travers le mimétisme d'un motif investi de connotations sexuelles, utilise un support préexistant, le verso de pages fragmentées d'un dictionnaire latin. Ces pages, présentées sous forme de séquences, structurées par une grille, ne privilégiant pas un seul point de vue, mais livrées directement à notre perception, servent à l'intervention gestuelle qui constitue la trame dynamique de cette œuvre. Whittome s'approprie ici des éléments symboliques universels dont le processus de signification est englobé au sein de l'expérience féminine, sans qu'il en soit précisé les règles ou les limites. L'objet de cette série de dessins est davantage une stratégie puissante de création où les couleurs rouge sang et noir intense chargent de sens chacune des interventions de l'artiste. Tendue d'un potentiel de signes résistant à son propre désir d'être révélée, l'œuvre agit comme autant de sédiments de sens par l'expressivité déployée. Elle est empreinte d'une harmonie qui convie à la contemplation, et chaque dessin, autonome, dévoile une constante : l'intensité.

P. G.

DAVID MOORE

Né à Dublin, Irlande, en 1943.
Vit et travaille à Montréal (Québec) depuis 1964.

(229) **Réponse à une proposition de Milan Kundera**, 1988

Bois, plomb
2 éléments : 198 x 91 x 61 cm
et 107 x 107 x 46 cm
A 91 23 S 2
Achat : 21 juin 1990
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

David Moore, Grünwald Gallery, Toronto (Ont.), 8-29 avril 1989.

Histoires de bois, exposition organisée par les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, Saint-Jean-Port-Joli (QC) [itinéraire : Galerie Optica, Montréal (QC), 29 oct.-20 nov. 1988 ; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 19 nov.-12 déc. 1989 ; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 11 janv.-25 févr. 1990 ; Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 11 mars-22 avril 1990 ; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 30 janv.-24 févr. 1991 ; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (N.-É.), 9 mars-21 avril 1991 ; Memorial Art Gallery, University of Newfoundland, Grand Falls (T.-N.), 16 mai-23 juin 1991].

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bernier, Christine. — « Histoires de bois ». — Parachute. — N° 54 (mars/avril/mai/juin=Mar./Apr./May/June 1989). — P. 61-62

Moore, David. — David Moore. — Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1989. — 72 p. — Œuvre reproduite p. 52, 53. — Mention de l'œuvre p. 63

1988 Caron, Nathalie. — « Histoire de bois : envoyez la pitoune! ». — Voir. — Vol. 2, n° 48 (3/9 nov. 1988). — P. 18

1988 Doyon, Jacques ; Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli. — Histoires de bois [...]. — Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, 1988. — 26 p. — Œuvre reproduite p. [15]. — Mention de l'œuvre p. 8

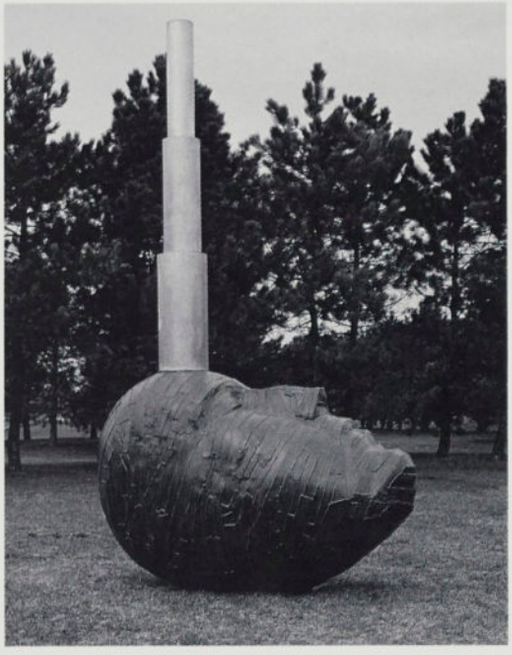
Gravel, Claire. — « Histoires de bois ». — Le Devoir. — (5 nov. 1988). — P. C-13. — Œuvre reproduite

Les premiers travaux de David Moore étaient de l'ordre de l'installation. Ils mettaient en scène des objets trouvés ou réalisés par l'artiste afin de créer des atmosphères intimistes ayant pour but d'étudier les concepts d'identité, d'histoire et de temps.

Depuis 1982, l'œuvre de Moore évolue plutôt vers la sculpture. Il privilégie le bois et utilise la technique de l'assemblage, donnant à ses œuvres des proportions allant du petit au grand format. *Lassithi* (1983), qui appartient également à la collection du Musée, illustre particulièrement les préoccupations d'échelle et de perception mises de l'avant par l'artiste.

Par ailleurs, Moore s'intéresse constamment à la trace du métier traditionnel, qui agit comme déclencheur de la mémoire mythologique. Ses personnages, ceux qui figurent par exemple dans *Réponse à une proposition de Milan Kundera* (1988), sont parfois mi-humains, mi-animaux et s'adonnent à des activités hors du commun. Leurs gestes ou leurs positions font appel aux rapports fondamentaux entre les êtres, ou encore entre les êtres et les objets. En d'autres termes, le corps est mis en relation avec le faire, dans un climat de dialogue sans paroles. Dans le cas de l'œuvre qui nous intéresse ici, « l'autre » est une femme qui tend les bras vers le ciel dans un appel muet. Par l'effet de la répétition dans l'espace, un corps se déplace vers cette femme. De plus, cette répétition a pour effet de matérialiser les notions de temps et de mouvement. Il émane des deux personnages une dynamique intense, tant par la surface texturée de l'œuvre que par l'élan convergent exprimé par les bras en diagonale. David Moore met ici en place les paramètres d'une sculpture qui exprime la nature abstraite des règles régissant nos comportements.

M.B.



ANDREW DUTKEWYCH

Né à Vienne, Autriche, en 1944.
Vit et travaille à Ormstown (Québec).

230 **Daedalus' Dream**, 1986

Acier, aluminium, vernis et eau
343 x 220 x 102 cm
A 87 34 S 1
Achat : 1er septembre 1987
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

Andrew Dutkewych, Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ont.), 2 mars-6 avril 1989.

BIBLIOGRAPHIES

1989 Art Gallery of Hamilton. — Andrew Dutkewych. — Texte de Trevor Gould. — Hamilton : le Musée, 1989. — 31 p. — Œuvre reproduite p. 11. — Mention de l'œuvre p. 6-7-8

Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [6]

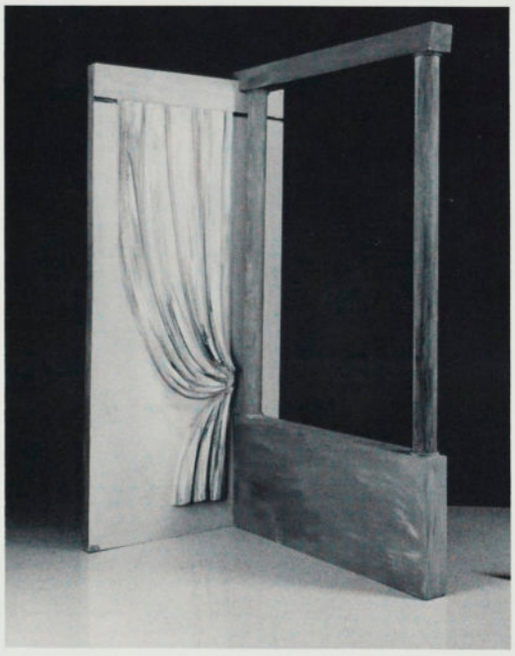
1988 Gould, Trevor. — « With an ear to the ground ». — Andrew Dutkewych : sculptures récentes. — Montréal : Galerie Christiane Chassay art contemporain, 1988. — P. 3-5. — Œuvre reproduite p. [9]

La sculpture de Dutkewych se présente comme une synthèse de différents éléments formels et de la représentation du corps humain. Dans la lignée de la grande tradition classique de l'architecture, la sculpture de cet artiste s'interprète surtout sur le mode métaphorique. Si, comme dans le cas des cariatides, ces statues de femme dont la tête soutient une corniche, le corps représenté a pour fonction de soutenir des éléments d'architecture, les œuvres traitant le thème de la table et du corps vont cependant au delà de cette analogie. Elles illustrent davantage ce qui anime l'intérieur du corps — son énergie — que ses propriétés physiques.

Dans *Daedalus' Dream*, par exemple, il est vrai que la tête joue d'abord et avant tout le rôle de socle. Or, ce socle a une telle importance, ne serait-ce qu'en termes de format, qu'il occupe tout le champ référentiel. La tête est donc utilisée en tant que métaphore de la connaissance. Malgré les apparences, l'élément abstrait qui surmonte le « front » n'a rien d'accessoire puisqu'il matérialise en quelque sorte cette référence à la connaissance. De plus, il crée des univers polarisés par la mise en scène d'éléments contradictoires dont la nature même fait explicitement référence au pouvoir de l'abstraction et de la figuration.

Ajoutons à cela que la présence de l'élément « eau » enveloppe l'œuvre d'une atmosphère romantique indéniable. Symbole du temps, conséquence d'un trouble intérieur, les larmes échappent au rationnel tout en indiquant une piste de lecture : l'eau ne serait-elle pas cet élément de poésie dans l'art, cette part de mystère essentielle à toute existence ?

M.B.



RENÉE VAN HALM

Née à Amsterdam, Pays-Bas, en 1949.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(231) **The Second Curtain Piece**, 1981

Acrylique sur bois et plâtre
244 x 122 x 152,5 cm
A 84 21 I 4
Achat : 6 février 1984
Source : S.L. Simpson Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Renée Van Halm : An Annunciation, YYZ, Toronto (Ont.), 13-25 avril 1981.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Gagnon, Paulette. — « Renée Van Halm ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 300. — Œuvre reproduite p. [301]

1982 Pontbriand, Chantal. — « Renée Van Halm : la problématique postmoderne de l'hybride ». — Parachute. — N° 26 (printemps=Spring 1982). — P. 4-10. — Œuvre reproduite p. 8

Au confluent de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, l'œuvre de Renée Van Halm s'interroge sur l'histoire de l'art et le théâtre. Elle s'approprie, en effet, des œuvres telles *La Madonna del Parto*, de Piero della Francesca, ou *L'Annonciation à sainte Anne*, de Giotto, dont elle reproduit les compositions et les sujets, sans toutefois aller jusqu'à la copie conforme comme dans le cas de la citation. Du théâtre, Van Halm retient la mise en scène un peu rigide et fausse, la frontalité forcée par un certain cadrage de l'espace ainsi que différents accessoires, notamment le rideau, privilégié pour ses attributs formels, d'une part, et pour sa fonction d'écran, d'autre part. Alors que le drapé du rideau devient prétexte à tout un jeu de courbes, il évoque un lieu, sans vraiment préciser lequel.

The Second Curtain Piece, qui fait partie d'une série de tableaux portant le même titre, surprend justement par son dépouillement et l'atmosphère qui s'en dégage. D'un côté, une absence — voire une présence du vide — définie par des colonnettes ; de l'autre, la représentation, du moins l'illusion, d'un objet accroché dans un espace tout aussi illusoire. Ce simple dispositif tient en fait un discours fort pertinent, tant sur la peinture — cette mise en scène de l'illusion — que sur le théâtre lui-même. Dans une même œuvre se trouvent ainsi réunis le réel et l'imaginaire. Leurs points de tension résorbés, la synthèse des concepts contradictoires est achevée. Ajoutons pourtant à cela que la logique de la construction laisse voir une faille volontaire, celle de l'absence de motif, absence qui produit une atmosphère surréaliste. Sans revêtir une identité plutôt qu'une autre, *The Second Curtain Piece* joue sur une ambiguïté constante : celle du médium, celle du propos et de sa raison d'être. Or, l'œuvre a justement l'ambiguïté comme fin en soi.

M.B.

PIERRE DORION

Né à Ottawa (Ontario), en 1959.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

232 **Reliquaire**, 1990

Bois laqué, huile sur toile
240,7 x 176,6 x 75,3 cm
A 91 3 P 2
Achat : 27 mars 1991
Source : Galerie René Blouin, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

AnniNovanta, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologne, Italie, 28 mai-8 sept. 1991.

Pierre Dorion : Reliquaire, Jack Shainman Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 8 sept.-6 oct. 1990.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Huard, Michel. — « Nouvelle acquisition : une œuvre de Pierre Dorion ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, nº 5 (déc. 1991/janv. 1992). — P. 2. — Œuvre reproduite

Barilli, Renato. — AnniNovanta. — [Bologna] : Arnoldo Mondadori Arte, 1991. — 338 p. — Œuvre reproduite p. 85

Cummins, Louis. — « Pierre Dorion et Evergon ». — Parachute. — Nº 61 (janv./févr./mars=Jan./Feb./Mar. 1991). — P. 49-50. — Œuvre reproduite

T(urner), J(onathan). — « Bologna, Cattolica, Rimini : anni novanta ». — Artnews. — Vol. 90, nº 8 (october 1991). — P. 146

Depuis un peu moins de dix ans, Pierre Dorion réalise des peintures qui mettent en scène deux modes classiques de représentation, soit le paysage et le portrait. Si son travail pictural se voulait à l'origine intimement lié à l'espace d'exposition, Dorion a récemment délaissé l'installation pour réaliser des tableaux seuls. Sans abandonner pour autant le traitement de l'espace, il choisit cependant de l'explorer à travers le dispositif de la représentation. Il s'inspire de l'histoire de l'art et de ses grands maîtres pour développer des thématiques particulières et critiquer certaines stratégies. Il va même jusqu'à réactualiser un certain classicisme en peinture.

Parmi les thèmes privilégiés de Dorion, celui de l'autoportrait propose une mise en situation de la peinture en soi ainsi que de son rapport à l'objet et à la sculpture. *Reliquaire*, par exemple, s'offre au spectateur comme objet-peinture : objet à cause de la base sur laquelle le tableau est déposé, un peu à la manière d'une sculpture, et peinture en raison de la spécificité de l'élément peint dans la partie supérieure de l'œuvre. Or, s'il est lui-même représenté dans ce tableau, l'artiste se révèle peu puisque nous ne voyons pas son visage. Ajoutons que le lieu illustré par la peinture est indéfini à cause de son caractère imprécis et infini. La représentation du corps nous renvoie à la peinture même, tout en suggérant la sculpturalité. Il en résulte que, dans une même œuvre, se côtoient les paramètres de la peinture et de la sculpture, ce qui a pour effet de la situer à l'extérieur du genre « peinture ». Elle prend ainsi une distance critique face à un rôle de séduction banale. À l'heure de la marginalisation de la forme artiste en général, Dorion redonne ainsi sa voix à la dimension critique de la peinture.

M.B.

Une photographie depuis 1940

En intitulant ce chapitre *Une photographie depuis 1940*, nous ouvrons une brèche, à certains égards. Par son titre, cette présentation de quelque 50 œuvres de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal renvoie, en effet, à une photographie de singularités bien plus qu'elle ne désigne la photographie entendue dans son sens générique. Mais évidemment, là n'est pas l'écart qu'il est possible d'identifier puisque, finalement, toute exposition de photographies rend compte simultanément de la photographie en tant que genre et des caractéristiques de sa production. Qu'il suffise de citer en exemple la photographie dite d'expression, la photographie de type reportage journalistique ou encore la photographie véhiculant un discours critique.

Une photographie depuis 1940 est le constat d'une pratique définie dans ses paramètres propres — comme il en est dans les disciplines clairement circonscrites, telles la vidéo et l'estampe — et pose de ce fait la problématique épineuse de la place qu'occupe la photographie dans les instances du réseau de l'art contemporain. En consacrant à la photographie en tant que médium un volet de cette exposition inaugurale de la collection permanente, le Musée signale son parti pris de maintenir vivante la réflexion critique sur les pratiques artistiques modernes.

La conception de la photographie en tant que discipline autonome s'est vue transformée en effet, durant les deux dernières décennies, au même titre que celle des autres disciplines artistiques. Depuis le début des années 70 surtout, dans la foulée des démarches d'ordre conceptuel, les médiums traditionnels que sont notamment la peinture, la sculpture, le dessin et l'estampe, ne se sont plus définis

en fonction de leur seule spécificité. Ils se sont nourris de contenus et se sont élargis de significations nouvelles, dans le décloisonnement des pratiques et la multidisciplinarité des propositions (entre autres, l'art de la performance et de l'installation). La pureté du médium n'était plus l'objectif visé, son autonomie étant définitivement affirmée et, dès lors, devenue objet d'une réflexion critique. La photographie n'a guère échappé à ce questionnement des fondements de son langage propre.

De médiation entre le monde et les voies de l'expression subjective, la photographie est devenue pour plusieurs, dans un passé récent, un instrument de réflexion sur son propre fonctionnement idéologique. Le rôle qui lui est dévolu par de nombreux artistes contemporains ne correspond plus à la fonction que lui avaient assignée les photographes à son introduction dans la sphère artistique moderne. L'image photographique, si fidèle soit-elle à la réalité visible, relevait alors essentiellement d'une vision, d'un rapport direct et signifiant avec le réel. Si cette conception est encore partagée en grande partie par les tenants de la photographie-témoin, elle est pour ainsi dire confrontée à celle de l'image photographique définie comme corollaire d'une distanciation par rapport au réel. On pense ici à son asservissement, dès les années 60, à un rôle de document dans l'art conceptuel, ou encore à son utilisation, depuis les années 70, comme instrument d'appropriation critique des modes culturels, sous forme d'images récupérées des mass-media, construites ou mises en scène. Aussi, dans le processus actuel de chevauchement des formes artistiques, l'image photographique a-t-elle fait son apparition dans de multiples champs : peinture, sculpture, dessin, estampe, performance ou art d'installation. Elle prend alors son sens dans sa relation avec les autres médiums et non plus dans sa seule représentation autonome. Par ailleurs, il arrive qu'elle soit identifiée comme *tableau* dans le cas d'agrandissements démesurés ou de présentation avec dispositifs accentués (photographie lumineuse ou photographie enchâssée de manière ostensible). Ces pratiques contemporaines diversifiées ont inévitablement imposé des modifications dans la configuration traditionnelle de la photographie, qui sont maintenant vues comme nécessaires à la détermination de sa portée réelle.

Dans ce contexte, une photographie qui maintient sa fonction de représentation soi-disant *objective* du réel apparaît comme marginalisée par rapport à une photographie qui explore des avenues déviantes. Paradoxalement, la photographie moderne, qui se définit comme l'expression de l'expérience directe du réel, est encore soupçonnée d'être la chasse gardée d'impératifs que l'on qualifie à tort, et de façon limitative, de documentaires. Elle est ainsi réduite à enregistrer le fait visuel alors que sa raison d'être est essentiellement d'interpréter de façon subjective ce même fait visuel. De ce point de vue, il semble que son inconfort au sein des pratiques éclatées de l'art actuel soit lié à la persistance de la notion d'image photographique en tant que miroir des apparences.

En somme, la représentation photographique moderne documenterait la réalité dans une mise en forme qui lui est propre. Cette photographie est réhabilitée dans sa valeur esthétique et instaurée comme partie intégrante de l'histoire de l'art moderne, mais son inscription dans les démarches contemporaines dont rendent compte les institutions muséales s'accompagne de remises en question et de considérations sur la pertinence de son intégration. Qu'apporte, sur le plan de la pensée artistique, une pratique de la photographie qui assure la continuité d'un mode direct d'appréhension de la réalité? Ne serait-il pas plus efficace de braquer l'objectif de l'appareil-photo sur *autre chose* que le monde visible, le monde des sensations? Et le photographe ne saurait-il pas faire référence au monde *autrement* que dans son expérience directe de la réalité? Ces questions, et bien d'autres, se posent chez ceux et celles qui cherchent à faire valoir le projet artistique contemporain dans le dépassement des médiums, sinon dans leur subversion. Du moins est-il facile de le conclure, puisque la photographie qui est, pour ainsi dire, tenue à distance dans l'histoire de l'art moderne (plutôt que contemporain), l'est précisément en raison de la spécificité de son réalisme, de sa capacité inhérente de ressemblance. Et même si ces propriétés sont tout à fait relatives et donnent lieu à des problématiques sur le rapport complexe entre le réel et sa représentation photographique, elles continuent à orienter la perception du médium.

Une photographie depuis 1940 s'intéresse particulièrement à cette distinction entre les manières photographiques, car il s'agit bien d'un effet de rupture entre la photographie qui emploie ses moyens propres pour représenter et celle qui va au delà de ses conventions de représentation pour mettre à nu une réalité autre. En choisissant ici des photographes québécois, canadiens et étrangers qui ont utilisé et continuent d'utiliser un appareil-photo *collé au réel*, nous substituons, à la dichotomie, la différence précaire des deux approches.

Cette différence, que nous discernons dans le champ d'une même pratique, mise sur le réel photographié autant que sur le mode photographique. La réalité immédiate, sur laquelle les photographes dont il est question dans ce chapitre s'arrêtent, est transformée par leur regard en des clichés qui nous la rendent imprévisible et compacte. Le fait que les données du réel ne sont pas celles que nous observons sur l'image imprimée situe la véritable démarcation entre ce qui est photographié et ce qui ne l'est pas. Dans la mesure où il répond à une nécessité de création authentique, le photographe enregistre sur la pellicule sa pensée sur les choses, jamais les choses elles-mêmes. Ainsi en est-il de tout autre créateur mais, pour le photographe, l'art semble toujours se dérober sous l'emprise de la mécanique par laquelle le visible devient *transparent.*

Ce visible apparent est également le lot des artistes qui utilisent la photographie pour énoncer des propositions qui ne renvoient pas nécessairement à la dimension descriptive de ce qui est représenté. L'image photographique est souvent alors pure fiction, fabriquée pour contenir une idée sur la vie, sur l'art, sur la photographie elle-même. Cette sorte d'état second de l'image photographique réintroduit infailliblement *la réalité* dans sa construction : ce sont les objets et les êtres figurés (même irréels) qui véhiculent l'idée. Il est manifeste que les artistes qui emploient le médium photographique, en manipulant et en transgressant souvent ses codes, s'adressent à la résonance profonde inhérente aux êtres et aux objets. Ils travaillent aux confins de la réalité et de l'imaginaire, mais toujours, en photographie, la réalité figurée supporte l'intention.

À vouloir amoindrir les différences entre l'approche traditionnelle et l'approche non traditionnelle de la photographie, nous nous heurtons à notre propre piège : ancrer la photographie dans un nivellement qui ne correspond pas à sa disparité. Ce n'est pas parce que l'appareil photographique tranche dans le réel, inventé ou non, qu'il s'accorde le privilège d'en banaliser la complexité. Avec l'image photographique, la réalité est transposée, interprétée, sélectionnée et vue sous des angles diamétralement contradictoires et complémentaires. De part et d'autre de l'abîme entre le réel et la photographie, des stratégies s'érigent pour en contourner les limites, et la photographie directe qui s'accorde au réel en est une parmi d'autres.

Sandra Grant Marchand

ANSEL ADAMS

San Francisco, Californie, États-Unis, 20 février 1902 -
Carmel, Californie, États-Unis, 2 avril 1984.

(233) **Moonrise, Hernandez, New Mexico**, 1941

Épreuve argentique
Tirage de 1965
26,7 x 34,7 cm
A 80 66 PH 1
Achat : 13 novembre 1980
Source : Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1988 Ansel Adams : letters and images 1961-1984. — Boston; Toronto : Little, Brown and Company, 1988. — 401 p. — Œuvre reproduite p. [142]. — Mentions de l'œuvre p. 141, 143, 200, 202, 203

1988 Hallett, Michael. — « Three photographic histories in the making ». — British Journal of Photography. — N° 135. — (May 5, 1988). — P. 30-31. — Œuvre reproduite

1987 Schaeffer, Jean-Marie. — L'image précaire : du dispositif photographique, Paris : Éditions du Seuil, 1987. — 217 p. — Œuvre reproduite p. de planche 6

1986 « Ansel by himself ». — British Journal of Photography. — N° 133 (Jan. 17, 1986). — P. 78-79. — Œuvre reproduite

McCombie, Mel. — « Photographs : what collectors should consider ». — Southwest Art. — N° 15 (Jan. 1986). — P. 86-87. — Œuvre reproduite

1985 Alinder, James; Cikovski Jr., Nicolai. — Ansel Adams : classic images. — Boston : New York Graphic Society Books/Little, Brown and Company, 1985. — 30 p. — [75] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [32]

Grant Marchand, Sandra. — « Ansel Adams ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 28. — Œuvre reproduite p. [29]

1984 « Adams, Ansel ». — International Center of Photography/Encyclopedia of Photography. — New York : A Pound Press Book; Crown Publishers, Inc., 1984. — P. 16-18. — Œuvre reproduite

« Ansel Adams est mort ». — Le Devoir. — (24 avril 1984). — P. 3

Davis, Douglas. — La photographie d'art. — Paris : Bordas, 1984. — 224 p. —Œuvre reproduite p. [130-131]

Esterow, Milton. — « Ansel Adams : the last interview ». — Artnews. — Vol. 83, n° 6 (Summer 1984). — P. 76-89. — Œuvre reproduite p. 77

1983 Adams, Ansel. — Examples : the making of 40 photographs. — Boston : Little, Brown and Company, 1983. — 177 p. — Œuvre reproduite p. couverture, p. [40]. — Mentions de l'œuvre p. 41, 42, 43

Maddow, Ben. — « Tears and misunderstanding ». — Aperture. — N° 92 (Fall 1983). — P. 28-35. — Œuvre reproduite p. 34

1982 Photographie 1982/83. — Amsterdam : Time-Life Books, 1982. — 256 p. — Œuvre reproduite et mention de l'œuvre p. 249

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 11

Sandweiss, Martha A. — Masterworks of american photography. — Fort Worth : The Amon Carter Museum Collection, 1982. — 155 p. — Œuvre reproduite p. [124]. — Mention de l'œuvre p. 126

1981 Frankel, Stephen Robert. — « Collectors are looking in neglected corners while awaiting the next superstar ». — Artnews. — Vol. 80, nº 4 (April 1981). — P. 98-99

Gruber, L. Fritz; Gruber, Renate. — The imaginary photo museum, with 457 photographs from 1836 to the present. — New York : Harmony Books, 1981. — 270 p. — Œuvre reproduite p. [62]

1980 Alinder, Jim. — « Ansel Adams et l'ouest américain ». — Connaissance des arts. — Nº 340 (juin 1980). — P. 70-75

Blodgett, Richard. — « The photography market : unbelievable prices ». — Artnews. — Vol. 79, nº 4 (Apr. 1981). — P. 76-80. — Œuvre reproduite p. 81

1977 Moderna Museet Fotografiska Museet. — Ansel Adams. — Stockholm : le Musée, 1977. — 27 p. — Œuvre reproduite p. [13]

1976 Adams, Ansel. — Photographs of the southwest : selected photographs [...] : and an essay on the land by Lawrence Clark Powell. — Boston : New York Graphic Society, 1976. — 128 p. — Œuvre reproduite p. de planche [55]

Seattle Art Museum. — American photography : past into present : prints from the Monsen collection of american photography. — [selected and with an introduction by Anita Ventura Mozley]. — Seattle : SAM, 1976. — 155 p. — Œuvre reproduite p. 66

1975 « Ansel Adams ». — Creative Camera. — Nº 133, (July 1975). — P. 234-245. — Œuvre reproduite p. 241

1973 « Ansel Adams ». — Camera. — 52e année, nº 6 (juin 1973). — P. 4-13. — Œuvre reproduite p. 6-714

1972 Ansel Adams. — Boston : New York Graphic Society 1972. — 150 p. — Œuvre reproduite p. de planche [63]

1969 Pollack, Peter. — The picture history of photography. — New York : Harry N. Abrams, 1969. — 708 p. — Œuvre reproduite p. 367

Chez Ansel Adams, le choix du sujet, la prévisualisation de l'image et le mode expressif sont les conditions premières et subjectives à partir desquelles s'élabore le processus qui mènera à l'impression photographique. Adams se remémore, en 1975, la prise de vue de *Moonrise, Hernandez, New Mexico* (1941) : il se souvient d'avoir aperçu du coin de l'œil, en route vers Santa Fe, une lumière blanchâtre, presque imperceptible, se dessiner sur les croix du cimetière d'un petit village, d'avoir installé hâtivement son trépied et son appareil-photo et, le temps d'en déclencher l'obturateur, d'avoir été saisi par les effets de la lueur évanescente se fondant au crépuscule[1]. C'est cet instant privilégié de la lumière qui retient toute l'attention d'Adams et l'incite à en reconstituer la qualité visuelle, particulière et unique, pouvant correspondre à sa vision du moment. À l'instar de son maître spirituel Alfred Stieglitz qui élabora la théorie désormais célèbre de « l'équivalence », Adams croit que l'image photographique doit être l'équivalent visuel de sa propre expérience de perception, émotive et signifiante. Chez lui, seule une extraordinaire maîtrise technique au service d'une préconception de l'image en ce qu'elle peut contenir d'essentiel — une sorte d'image idéalisée — lui permet de réaliser des photographies telles que *Moonrise, Hernandez, New Mexico*. La gamme infinie des tons, du noir profond au blanc immaculé, leur subtilité et leur précision, et les particularités d'un sujet, à la fois romantique et grandiose, sont ici réunies, dans une indéfinissable fabrication visuelle qui emprunte à la nature ses variations multiformes.

S.G.M.

NOTE

1. Propos recueillis en septembre 1975, lors de notre rencontre avec Ansel Adams à la galerie Espace 5, à Montréal.

MINOR WHITE

Minneapolis, Minnesota, États-Unis, 9 juillet 1908 - Boston, Massachusetts, États-Unis, 24 juin 1976.

(234) **Ritual Stones, Notom, Utah**, 1963

Épreuve argentique
Tirage de 1980 par Michael Hoffman
34,6 x 27,4 cm
A 80 118 PH 1
Achat : 11 décembre 1980
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 45

1978 Baker Hall, James. — Minor White : rites and passages. — New York : Aperture, 1978. — 141 p. — Œuvre reproduite p. [24]

Dans les années d'après-guerre aux États-Unis, Minor White représente la voie de l'affirmation de la photographie en tant qu'expression spirituelle. Son influence comme professeur et éditeur de la revue *Aperture* — dont il a été cofondateur en 1952 — et également comme photographe nourri de philosophies mystiques est importante. Elle permettra de poursuivre et d'enraciner, après Edward Weston et Ansel Adams, l'héritage fondamental d'Alfred Stieglitz, soit une pratique photographique associée aux dimensions essentielles de l'être. L'œuvre intitulée *Ritual Stones, Notom, Utah* (1963) est, selon cette conception, l'équivalence métaphorique de l'expérience spirituelle de l'artiste devant une nature intacte. En elle, White reconnaît le symbole de sa recherche intérieure, sa quête du « Créateur[1] ». L'abstraction est ici une stratégie qui fait écran aux représentations banalisées de la vie quotidienne. Le réalisme des détails n'est pas celui de la matérialité des pierres ou de leur beauté : il est plutôt la figure de la transcendance du terrestre, de la forme intangible dans sa lumière pure.

S.G.M.

NOTE

1. Tiré de l'entrevue de Minor White dans Paul Hill et Thomas Cooper, *Dialogue with Photography*, New York, Farrar/Straus/Giroux, 1979, p. 370-371.

ROBERT BOURDEAU

Né à Kingston (Ontario), le 14 novembre 1931.
Vit et travaille à Ottawa (Ontario).

235 **Sans titre, Angleterre**, 1975

Épreuve argentique
25,8 x 34,4 cm
A 80 59 PH 1
Achat : 13 novembre 1980
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1988 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien. — Jocelyne Alloucherie, Robert Bourdeau. — [An exhibition curated by Shirley Madill]. — New York : le Centre, 1988 [4] p. — Dépliant

1985 Grant Marchand, Sandra. — « Robert Bourdeau ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 58. — Œuvre reproduite p. [59]

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 16

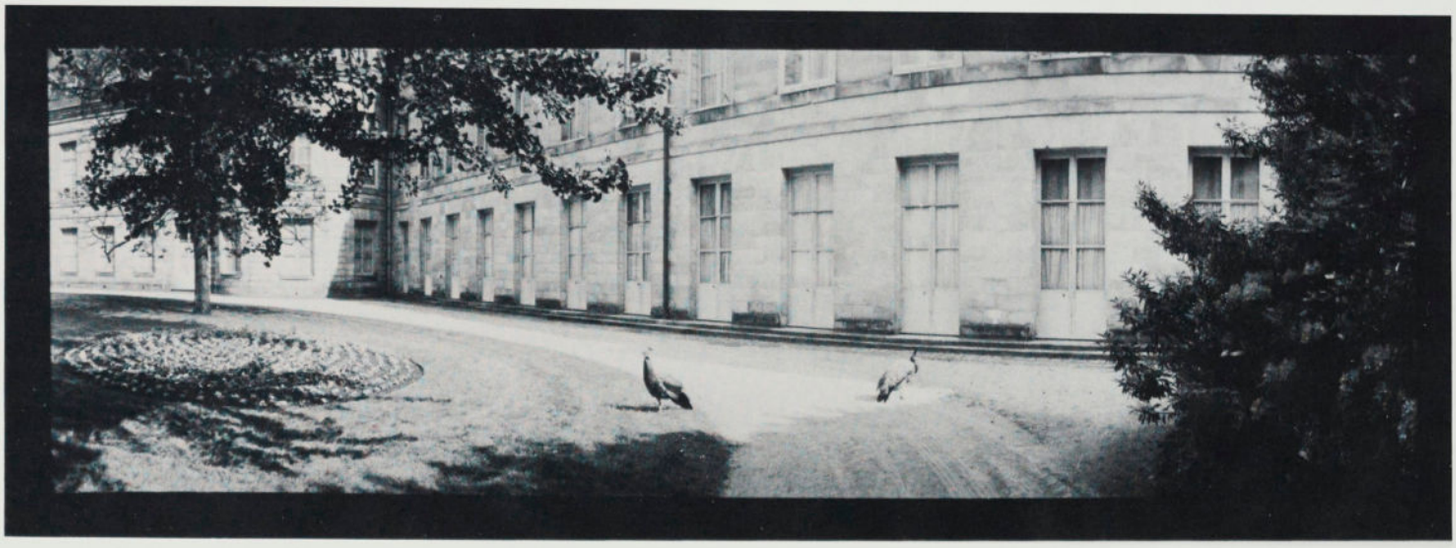
1979 Robert Bourdeau. — Toronto : The Mintmark Press, 1979. — [4] p. — 32 feuillets de planches. — Œuvre reproduite feuillet de planche [6]

Pour Robert Bourdeau, l'expérience spirituelle de communion contemplative avec la nature a été fondamentale dans son approche du paysage. À partir du milieu des années 60, lorsqu'il rencontre Minor White, Bourdeau adopte en effet une vision métaphysique, en accord avec les philosophies orientales de la connaissance de soi et de la nature, dans le cheminement vers la conscience des mystères de l'univers. Ses œuvres ultérieures continuent à révéler cette « présence » et cette « force intérieure[1] » de la nature. Par exemple, l'appareil-photo, de négatif grand format (8 x 10), placé à distance devant un site comme celui du *Sans titre, Angleterre* (1975), capte sur pellicule les subtiles « nuances » qui composent le paysage : le jeu des gris, des noirs atténués et des blancs s'imbriquant à la surface de l'image devient le corollaire des variations multiples de tons qui définissent l'espace réel, alors que l'agencement des plans dans un espace bidimensionnel naît de la mosaïque des rythmes qui figure sur le relief. Cette structure de l'espace photographique prend sa source dans la volonté de Bourdeau de rendre significative chacune des parties, en un tout correspondant à sa perception d'un ordre naturel : décrite en des configurations qui la fragmentent et amputée de l'espace infini du ciel, cette terre anglaise du Cumbria dévoile, dans la richesse de ses textures, ses qualités onduleuses, son amplitude et sa luxuriance.

S.G.M.

NOTE

1. Les termes entre guillemets sont de Robert Bourdeau dans *Contemporary Photographers*, 2nd ed., Chicago and London, Colin Naylor editor, St. James Press, 1982, p. 110.



GEOFFREY JAMES

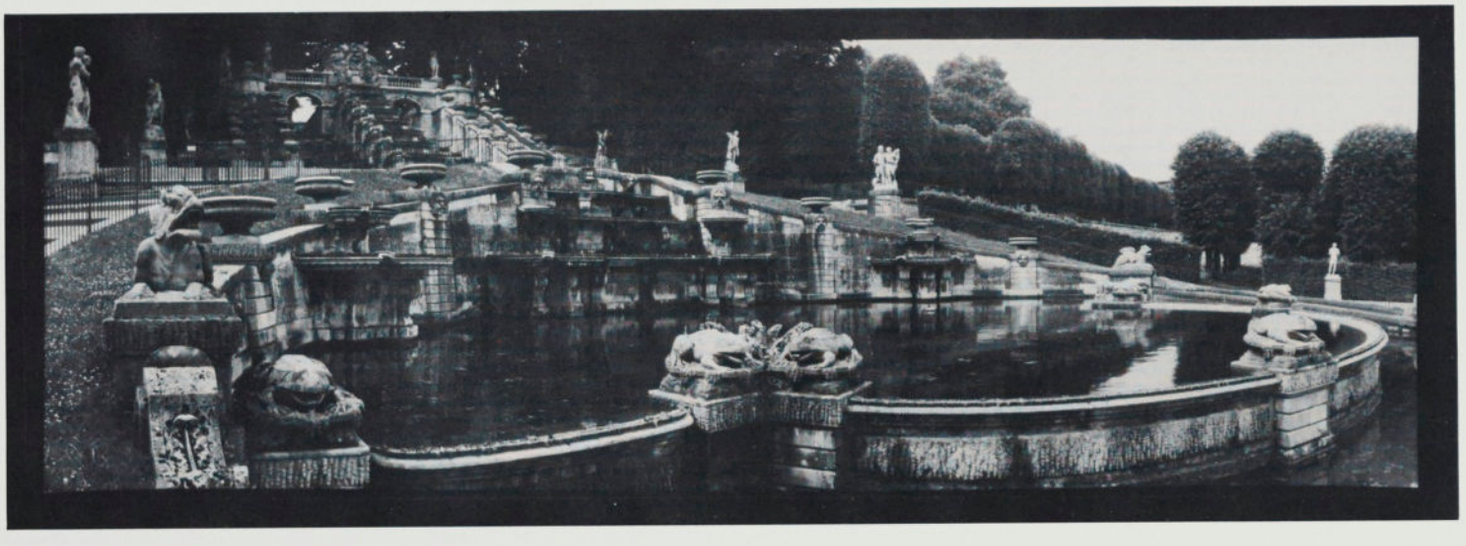
Né à Saint Asaph, Pays de Galles, R.-U., le 9 janvier 1942.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

10 épreuves argentiques composant l'album :

French Gardens, 1981
A 82 34 PH 10
Achat : 31 mai 1982
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

236 **Fontainebleau. Le jardin de Diane**, 1981
12,3 x 30,4 cm
A 82 34 PH 10 (1)

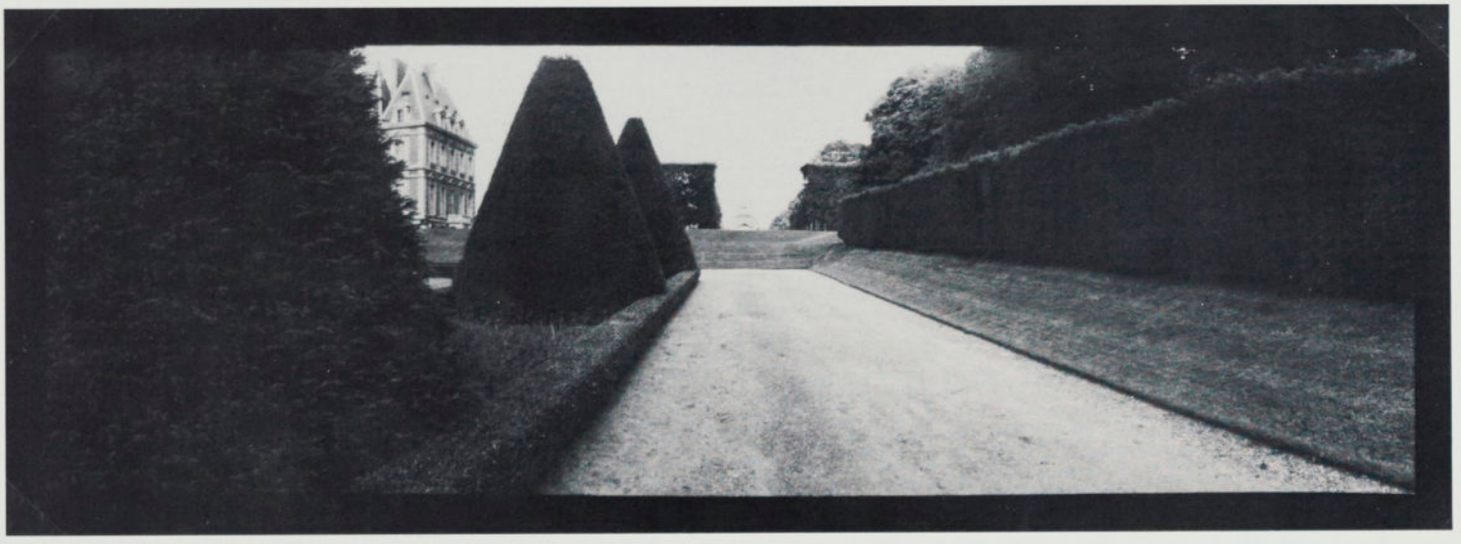
237 **Fontainebleau. The Canal**, 1981
12 x 30,4 cm
A 82 34 PH 10 (2)



238 **St. Cloud**, 1981
11,8 x 31 cm
A 82 34 PH 10 (3)

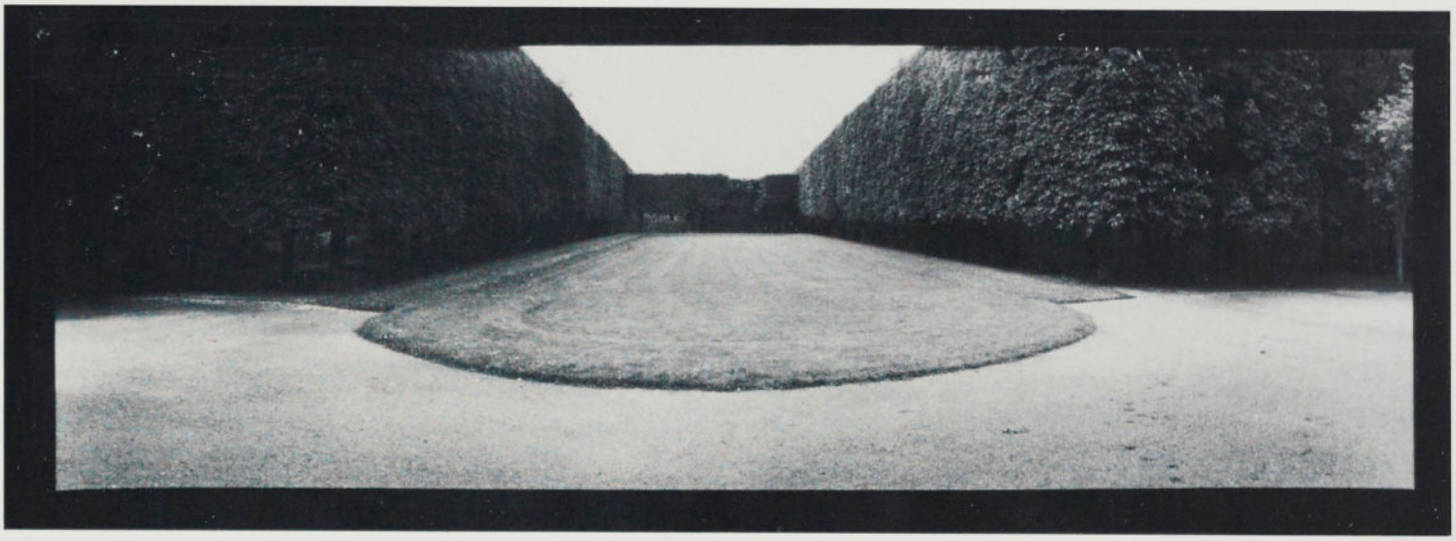
239 **St. Cloud**, 1981
11,7 x 30,3 cm
A 82 34 PH 10 (4)

240 **St. Cloud**, 1981
11,2 x 30,5 cm
A 82 34 PH 10 (5)



241 **Sceaux**, 1981
10,9 x 29 cm
A 82 34 PH 10 (6)

242 **Fontainebleau**, 1981
12,3 x 30,8 cm
A 82 34 PH 10 (7)



243 **Sceaux**, 1981
12,3 x 30,8 cm
A 82 34 PH 10 (8)

244 **Marly-le-Roi**, 1981
10,2 x 31 cm
A 82 34 PH 10 (9)

245 **Marly-le-Roi**, 1981
10,5 x 30,5 cm
A 82 34 PH 10 (10)

EXPOSITIONS

French Gardens, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), hiver 1988.

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal (QC), 13 janv.-9 mars 1986, présentation de 5 épreuves.

Acquisitions récentes : art québécois et international, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 janv.-28 févr. 1984.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Caron, Nathalie. — « Sobres Jardins ». — Voir. — Vol. 2, n° 7 (14/20 janv. 1988). — P. 9

1986 Canadian Museum of Contemporary Photography = Musée canadien de la photographie contemporaine. — Genius loci. Geoffrey James. — Ottawa : le Musée, 1986. — 70 p. — Texte de Martha Langford et de l'artiste. — Œuvres reproduites : *Marly-le-Roi*, p. 27 ; *Saint-Cloud*, p. 31 ; *Saint-Cloud*, p. 16. — Mention de *Saint-Cloud*, p. 16

Depuis 1977, Geoffrey James réalise des photographies de jardins historiques, en France, en Italie et en Angleterre. L'album intitulé *French Gardens* réunit, sous la citation de Gustave Flaubert, dix œuvres de 1981. De Fontainebleau ou de Marly-le-Roi, de Saint-Cloud ou de Sceaux, ces images documentent le présent et commémorent le passé. À l'instar d'Eugène Atget, James choisit de photographier ce qui reste de la magnificence et de la poésie des lieux, abandonnés cette fois à la civilisation contemporaine. Ces vues panoramiques étalent devant nous des perspectives multiples qui convient l'œil à des parcours dans des espaces infinis, scandés d'ombre et de lumière. Avec un respect incommensurable pour son sujet, James accorde sa vision photographique à l'ordonnance classique de ces ensembles architecturaux. Ces paysages, construits par l'homme, sont enregistrés par l'objectif de son appareil-photo Panoram Kodak 1920 — qui offre un angle de vue à 120° — et restitués en des compositions qui correspondent à leur équilibre et à leur logique. James capte ainsi, avec une minutie archivistique, l'esprit et la lettre des jardins français. Et il cite Flaubert :

> « Enfin ils descendirent dans le parterre.
>
> C'est un vaste rectangle, laissant voir d'un seul coup d'œil ses larges allées jaunes, ses carrés de gazon, ses rubans de buis, ses ifs en pyramide, ses verdures basses et ses étroites plates-bandes, où des fleurs clairsemées font des taches sur la terre grise. Au bout du jardin, un parc se déploie, traversé dans toute son étendue par un long canal.
>
> Les résidences royales ont en elles une mélancolie particulière, qui tient sans doute à leurs dimensions trop considérables pour le petit nombre de leurs hôtes, au silence qu'on est surpris d'y trouver après tant de fanfares, à leur luxe immobile prouvant par sa vieillesse la fugacité des dynasties, l'éternelle misère de tout ; — et cette exhalaison des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie, se fait sentir même aux têtes naïves[1]. »

S.G.M.

NOTE

1. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier, 1984, p. 325. (Geoffrey James cite ce texte en anglais dans l'album.)

WALKER EVANS

Saint-Louis, Missouri, États-Unis, 3 novembre 1903 -
New Haven, Connecticut, États-Unis, 10 avril 1975.

246

Bedroom, Shrimp Fisherman's House, Biloxi, Mississippi, 1944

Épreuve argentique (chloro-bromure)
23,1 x 18,1 cm
A 78 88 PH 1
Achat : 2 mars 1978
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

La Photographie de 1900 à 1950, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1978. [Exposition itinérante au Québec : Institut des arts au Saguenay, Jonquière, 8-30 sept. 1978 ; Musée d'Histoire et de Traditions populaires, Gaspé, 2-27 oct. 1978 ; Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, 8-31 déc. 1978 ; Galerie d'art de Matane, Matane, 18 janv.-11 févr. 1979 ; Galerie le Tournassin, Amqui, 4-14 mars 1979 ; Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 15 avril-15 mai 1979 ; Musée Beaulne, Coaticook, 1er-30 juin 1979 ; Bibliothèque municipale de Brossard, Brossard, 15 juill.-15 août 1979 ; Musée François-Pilote, La Pocatière, 1er-30 sept. 1979 ; Mouvement socio-culturel La Tuque, La Tuque, 15 oct.-15 nov. 1979 ; Musée maritime Bernier, l'Islet-sur-Mer, 1er-31 déc. 1979 ; Bibliothèque centrale d'Alma, Alma, 15 janv.-15 fév. 1980 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'Amiante, Thetford Mines, 1er-31 mars 1980 ; Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, 15 avril-15 mai 1980 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles, 15 oct.-15 nov. 1980 ; Centre d'exposition Mont-Laurier, Mont-Laurier, 1er-30 juin 1980 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic, 15 juill.15 août 1980 ; Musée de la mer, Havre-Aubert, Îles-de-la-Madeleine, 1er-30 sept. 1980].

Photographies de Walker Evans, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 9 avril-3 mai 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1978 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — La photographie de 1900 à 1950. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1978. — 36 p. — Œuvre reproduite p. 29

1971 Museum of Modern Art. — Walker Evans. — [With an introduction by John Szarkowski]. — New York : MOMA, 1971. — 189 p. — Œuvre reproduite p. [157]

À la suite d'Eugène Atget, en Europe, et de Paul Strand, en Amérique, qui se consacrèrent à une photographie directe, en rupture avec la tradition pictorialiste de l'image cherchant à imiter la peinture, Walker Evans est le photographe de sa génération qui a imposé, durant les années 30 aux États-Unis, l'idée d'une approche descriptive, visant à documenter de façon objective les réalités quotidiennes, urbaines et rurales. L'œuvre intitulée *Bedroom, Shrimp Fisherman's House, Biloxi, Mississippi* (1944), dans la lignée du travail effectué dans le cadre du projet de la Farm Security Administration au cours de la décennie précédente, est caractéristique de ce qu'il nomme le « style documentaire[1] », ici d'une austérité et d'une rigueur qui ne laissent entrevoir aucune intention d'effets artistiques étrangers au médium. L'image photographique doit laisser transparaître, dans sa netteté, la réalité que le photographe choisit de représenter. Le sujet signalé de façon explicite dans le titre relève d'un réalisme social, sans artifices. Evans décrit l'environnement intime du pêcheur avec la conscience de ce que cet intérieur recèle. Ces objets photographiés dans leur vraisemblable banalité, où transparaît une subtile matérialité, présentent des qualités à la fois anecdotiques et symboliques. Dans une composition frontale, d'une définition presque cartésienne, la lumière effleure les motifs et dessine les détails. Sans nostalgie, Evans dit « s'intéresser aux choses qu'il voit s'échapper de l'histoire[2] », et cette œuvre de la collection est un exemple de la « transcendance » du sujet à laquelle il a aspiré tout au long de sa production.

S.G.M.

NOTES

1. Voir Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », dans *Art in America*, March-April 1971, p. 87.

2. *Ibid.* Notre traduction. La version originale anglaise se lit ainsi : « To be interested in what you see that is passing out of history... ».

LISETTE MODEL

Vienne, Autriche, 10 novembre 1901 -
New York, New York, États-Unis, 30 mai 1983.

(247) **Lower East Side, New York**, vers 1940

Épreuve argentique, 27/75
Tirage de 1977
49 x 39 cm
A 79 186 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

Photographies de Lisette Model, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 28 oct.-25 nov. 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Thomas, Ann. — Lisette Model. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1990. — 362. — Œuvre reproduite p. 226. — Mention de l'œuvre p. 167

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 34

1980 Bunnell, Peter C. — « Lisette Model = an aperture monograph. Preface by Berenice Abbott ». — The Print Collector's Newsletter. — Vol. XI, nº 3 (July/Aug. 1980). — P. 108-109. — Œuvre reproduite

1979 Lisette Model. — Préface de Berenice Abbott. — New York : Aperture, 1979. — 109 p. — Œuvre reproduite p. [63]

1977 Camera. — Vol. 56, nº 12 (déc. 1977). — Lucerne : Camera, 1977. — P. 3-43. — Œuvre reproduite p. 36

Professeure influente, dès ses débuts comme enseignante à la New School for Social Research à New York durant les années 50, où elle révèle d'ailleurs à son élève Diane Arbus la voie de sa « vocation », Lisette Model est reconnue, depuis son arrivée aux États-Unis en 1938, comme la photographe des émotions — les siennes et celles des personnages, vagabonds ou mondains, qu'elle a fixés sur pellicule. Une approche intuitive lui dicte le choix de ses sujets, tel le nain appuyé sur un garde-fou dans l'œuvre intitulée *Lower East Side, New York*, non datée, mais vraisemblablement réalisée au tout début des années 40[1] lorsqu'elle entreprend de photographier les habitants de ce quartier. D'aspect monumental, cet homme, au regard tout intérieur, envahit l'espace de la photographie de son immobilité statuaire. Sa présence, au centre d'une composition judicieusement équilibrée, est incontournable parce que jumelée à une expressivité retenue, mais combien prégnante. Model déclare : « J'ai l'impression que tous les gens que je photographie ont de fortes personnalités[2]. » Et c'est ce qui semble faire la force de ses « portraits d'Amérique », à la fois directs et réalistes, formels et subjectifs : Model braque courageusement son appareil sur les différences sociales, sans complaisance ni mépris, mais plutôt avec l'œil ouvert sur ce qui est humain en chacun et chacune.

S.G.M.

NOTES

1. Cette photographie est datée « entre 1939 et octobre 1942 » dans Ann Thomas, *Lisette Model*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1990, p. 226.
2. Cité dans Ann Thomas, *op. cit.*, p. 85.

SAM TATA

Né à Shanghai, Chine, le 30 septembre 1911.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1956.

248 **Bathing Boy, Bombay**, 1948

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 5 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvres reproduites p. 53

1987 Tata, Sam. — « Land of my fathers ». — Descant. — Vol. 18, nº 3 (Fall 1987). — P. [48-80]. — Œuvre reproduite p. [77]

249 **Coolie Woman, Monsoon, Bombay**, 1948

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 6 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

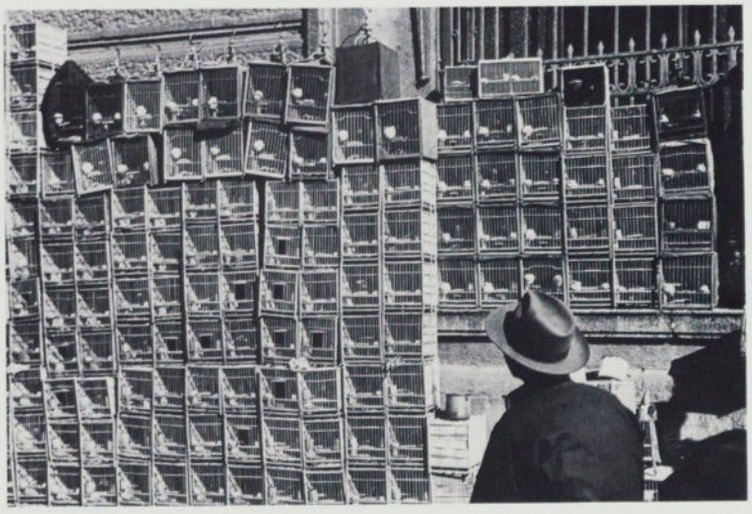
EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvre reproduite p. 54

1987 Tata, Sam. — « Land of my fathers ». — Descant. — Vol. 18, nº 3 (Fall 1987). — P. [48-80]. — Œuvre reproduite p. [75]



SAM TATA

Né à Shanghai, Chine, le 30 septembre 1911.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1956.

250 **Bird Fancier, Shanghai**, 1949

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 2 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvre reproduite p. 47

1968 Other places = Sous d'autres cieux. — Ottawa : Office national du film du Canada, 1968. — [117] p. — Œuvre reproduite p. [103]

1950 Tata, Sam. — « With a camera on Shanghai ». — The Illustrated Weekly of India. — Vol. LXXI, nº 53 (Dec. 31, 1950)

251 **Kashmiri Woman and Child, Srinagar**, 1955

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,9 cm
A 89 7 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvre reproduite p. 57

Dumont, Jean. — « Sam Tata : 50 ans de photos ». — La Presse. — (2 juill. 1988). — P. J-6

Duncan, Ann. — « Inside the private world of Sam Tata : best of his photographs are now on display at Saidye Bronfman Centre ». — The Gazette. — (July 2, 1988). — P. B-7

1987 Tata, Sam. — « Land of my fathers ». — Descant. — Vol. 18, nº 3 (Fall 1987). — P. [48-80]. — Œuvre reproduite sous le titre « Mother and Child, Srinagar », p. [62]

SAM TATA

Né à Shanghai, Chine, le 30 septembre 1911.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1956.

252 **Royal Visit, Montreal**, 1959

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,8 x 35,5 cm
A 89 10 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [10]

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvre reproduite p. 69

253 **Theatre, Tokyo**, 1973

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 8 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

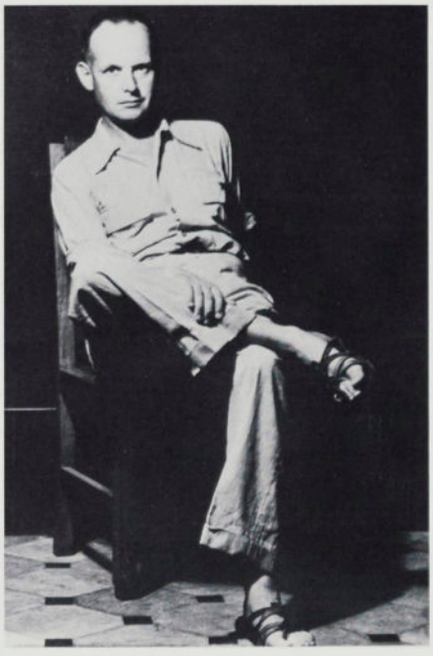
BIBLIOGRAPHIE

1989 Tata, Sam. — « Theatre, Tokyo ». — Vie des Arts. — Vol. XXXIII, nº 134 (mars/printemps 1989). — Reproduit sous le titre « Cinéma, Tokyo », 1973 ; collection du Musée canadien de la photographie contemporaine. — P. 2

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvre reproduite p. couverture et p. 62

Dumont, Jean. — « Sam Tata : 50 ans de photos ». — La Presse. — (2 juill. 1988). — P. J-6. — Œuvre reproduite

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 34 p. — Œuvre reproduite p. 22



SAM TATA

Né à Shanghai, Chine, le 30 septembre 1911.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1956.

254 **Henri Cartier-Bresson, Bombay**, 1948

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,8 cm
A 89 11 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

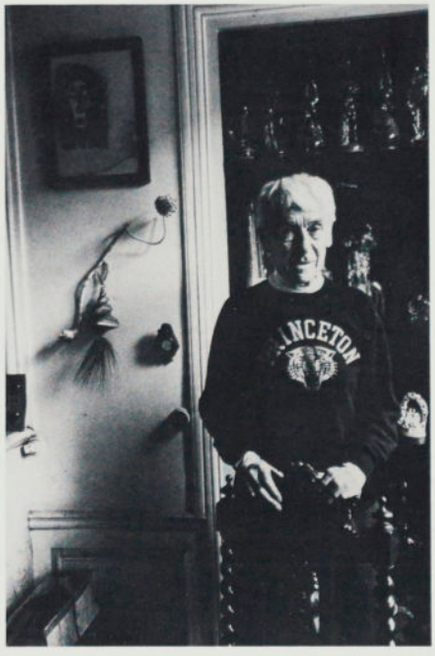
EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvre reproduite p. 74

Duncan, Ann. — « Inside the private world of Sam Tata : best of his photographs are now on display at Saidye Bronfman Centre ». — The Gazette. — (July 2, 1988). — P. B-7. — Œuvre reproduite



255 **Jacques-Henri Lartigue, Photographer, Paris**, 1976

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,2 x 25,1 cm
A 89 16 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

Sam Tata : "Postscript to a Retrospective", Galerie Art 45, Montréal (QC), 25 juin-21 juill. 1988.

SAM TATA

Né à Shanghai, Chine, le 30 septembre 1911.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1956.

256 **Photographer Bill Brandt, London**, 1978

Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,9 cm
A 89 12 PH 1
Achat : 16 décembre 1988
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvre reproduite p. [10]

1988 Dessureault, Pierre. — L'époque Tata. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988. — 99 p. — Œuvre reproduite p. 84

1981 Gérin-Lajoie, Denise. — « Entretien avec Sam Tata ». — Le Magazine OVO. — Vol. II, nº 42 (1981). — P. 2-3, 42. — Œuvre reproduite p. 42

« **L**'œil du souvenir intégral[1] » est l'expression employée par Sam Tata lorsqu'il parle de son appareil-photo qui l'accompagne depuis 1937. Jeune homme de 25 ans, il réalise déjà des photographies de son Shanghai natal et entreprend un travail en studio qui lui apprend les conventions du métier. La relation amicale de Tata avec Henri Cartier-Bresson, suite à leur rencontre en 1948, marque profondément sa photographie. Délaissant complètement la tradition académique, Tata parcourt alors les rues de Bombay, au pays de ses ancêtres, en compagnie de son maître et complice, et photographie les êtres et les choses qui l'impressionnent : *Bathing Boy, Bombay* (Jeune baigneur) et *Coolie Woman, Monsoon, Bombay* (Femme coolie pendant la mousson), toutes deux de 1948, sont des exemples éloquents de saisie d'instants fugitifs. L'année suivante, Tata produit les premières photographies d'une série qui allait devenir pour lui l'une des plus significatives de sa carrière. Sous son regard incisif et percutant, la révolution à Shanghai revêt la couleur des événements quotidiens qui s'y déroulent. *Bird Fancier, Shanghai* (Amateur d'oiseaux) est, parmi tant d'autres, l'observation personnelle d'un fait anodin qui se transforme en poésie visuelle. Le documentaire se nourrit ici du rapport sensible et intuitif de l'artiste avec l'événement photographié. Être pénétré du sujet pour pouvoir l'enregistrer par l'appareil-photo de manière subjective : telle est, sans détours, la façon de Tata.

Au cours d'un séjour en Inde, en 1955, Tata, qui habite alors Hong-kong, réalise *Kashmiri Woman and Child, Srinagar* (Femme et enfant de Srinagar, Cachemire). Un tel document photographique est l'œuvre d'un artiste immensément attentif à l'humanité des êtres et qui sait en témoigner ici à travers la particularité d'un geste maternel. Plus tard, en 1959, déjà installé à Montréal depuis

trois ans, Tata photographie la visite de la famille royale. De *Royal Visit, Montreal* se dégage cette même intensité expressive, mais cette fois dans le foisonnement des regards et des gestes. Il suffit de s'arrêter sur l'univers ceinturé des deux dames âgées pour se convaincre de l'approche spontanée et ingénue qui singularise les reportages de Tata.

Une vision précise et subtile, généreuse surtout, traverse également une œuvre telle que *Theatre, Tokyo* (1973). Ici, les personnages, représentés ou simplement illustrés sur un panneau publicitaire, se juxtaposent en un jeu saisissant entre la réalité banalisée et la fiction tragi-comique.

Parallèlement à son travail de reporter photographe qu'il accomplit avec la vision d'un humaniste, Tata affectionne particulièrement le portrait, et ce, depuis ses débuts en photographie. Libéré des contraintes pictorialistes des premières années lorsqu'il photographiait en studio, Tata réalise le portrait *Henri Cartier-Bresson, Bombay* (1948) dans un style qui laisse présager son approche ultérieure, où le sujet sera photographié dans son environnement familier, à la lumière naturelle, avec les objets qui identifient son univers personnel. Les portraits des photographes *Jacques-Henri Lartigue* (1976), à Paris, et *Bill Brandt* (1978), à Londres, sont des témoignages convaincants des possibilités expressives, tout en nuances, qu'offre une communication intime entre le photographe et son modèle. La simplicité et le naturel étonnants de ces deux maîtres de la photographie rendent compte de la remarquable capacité de Tata d'être miroir devant ses sujets et aussi d'être lui-même « un peu présent[2] » sur ses photographies.

Ces quelques images choisies de la collection permanente du Musée ne peuvent évidemment rendre compte de toute la dimension de l'œuvre de Tata. Elles marquent tout au plus des productions isolées d'un photographe dont la démarche, depuis maintenant plus de 50 ans, est empreinte d'une conscience pénétrante des rapports de l'homme avec l'homme et de l'homme avec le monde.

S.G.M.

NOTES

1. Sam Tata, « Land of My Fathers », in *Descant 58*, vol. 18, nº 3, Fall 1987, p. 48. Notre traduction. La version originale anglaise : « ... a camera, the eye of total recall ».

2. Extrait de « Sam Tata : International Photographer », *Debonair*, mai 1985. Cité dans Pierre Dessureault, *L'époque Tata*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988, p. 72.

GISÈLE FREUND

Née à Berlin, Allemagne, le 19 décembre 1912.
Vit et travaille à Paris, France.

(257) **Jean Cocteau, Paris**, 1939

Épreuve couleur
Tirage des années 1970
38,1 x 28,9 cm
A 79 184 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1985 Dupont, Pepita. — « L'œil des maîtres ». — Paris Match. — N° 1897 (4 oct. 1985). — P. 74-79. — Œuvre reproduite

Freund, Gisèle. — Itinéraire. — Paris : Albin Michel, 1985. — 223 p. — Œuvre reproduite p. [116]

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 24. — Mention de l'œuvre p. 7

Sociologue et historienne de l'art, journaliste et reporter photographe, Gisèle Freund immigre en France en 1933 à cause de son activisme antinazi et s'intéresse depuis lors au rôle de la photographie dans la société. Au moment où elle entreprend une série de portraits en couleurs du monde littéraire et artistique de l'avant-guerre, elle a déjà publié une thèse de doctorat intitulée « La Photographie en France au dix-neuvième siècle » (Paris, 1936). Mais, grâce à l'introduction en France, en 1938, des films en couleurs pour amateurs, elle découvre « la magie de la couleur[1] » et devient ainsi la pionnière de son utilisation créatrice dans ce pays. « Ce fut pour moi, dit-elle, une révélation. Quelle chose magnifique de pouvoir enregistrer toutes les nuances subtiles et changeantes des couleurs (...) il ne s'agit plus de voir en ombres et lumières, mais en tonalités[2]. » D'autres photographes avant Freund avaient fixé sur pellicule leur compréhension de l'image que Cocteau projetait de lui-même dans des mises en scène surréelles : le *Cocteau* de Man Ray (1925), ceux de Berenice Abbott ou de George Platt Lynes (1930), ou encore celui de George Hoyningen-Huene[3] (1932) sont habités par les accessoires (cadres, têtes inanimées) qui accompagnent habituellement le poète. Le *Cocteau* de Freund n'échappe pas à une telle orchestration : « ... il apparaissait devant moi, le regard tourné vers un monde invisible, sur le fond surréaliste qu'il avait créé dans sa maison[4] ». Cette fois, une main, comme de plâtre peint, surgit dans l'espace clos, sans profondeur, à la rencontre d'une main autre, effilée et de chair blanche : « Ce visage de l'écriture étant somme toute mon vrai visage. L'autre une ombre qui s'efface. » (Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*[5])

S.G.M.

NOTES

1. L'expression de Gisèle Freund est tirée de ses *Mémoires de l'œil*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 18.

2. Voir le catalogue de l'exposition *Au pays des visages. Trente ans d'art et de littérature à travers la caméra de Gisèle Freund*, Paris, ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1968. Cité dans Jean-Luc Daval, *La Photographie. Histoire d'un art*, Paris, Éditions d'art Albert Skira, 1982, p. 203.

3. Pour l'illustration des œuvres de Man Ray et de Berenice Abbott, voir Volker Kahmen, *La photographie est-elle un art?*, Paris, Éditions du Chêne, 1974, p. 159 et 119. Pour celle de George Platt Lynes, voir Renate et L. Fritz Gruber, *The Imaginary Photo Museum*, New York, Harmony Books, 1982, ill. 320. Pour celle de George Hoyningen-Huene, voir Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 177.

4. Gisèle Freund, *Itinéraires*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 117.

5. Épigraphe du livre de Gisèle Freund, *Mémoires de l'œil*, *op. cit.*

ARNOLD NEWMAN

Né à New York, New York, États-Unis, le 3 mars 1918.
Vit et travaille à New York.

(258) **Marcel Duchamp**, 1966

Épreuve argentique
Tirage postérieur
35,8 x 27,3 cm
A 79 187 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1986 Ollman, Arthur. — Arnold Newman : five decades. — London; New York; San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1986. — 124 p. — Œuvre reproduite p. [56]. — Mention de l'œuvre p. VII

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 35. — Mention de l'œuvre p. 7

1974 Newhall, Beaumont; Sobieszek, Robert. — One mind's eye : the portraits and other photographs of Arnold Newman. — Boston : New York Graphic Society, 1974. — 219 p. — Œuvre reproduite p. 69

Le nom d'Arnold Newman est intimement lié à la pratique photographique du « portrait environnemental » qu'il contribue à définir et à instaurer aux États-Unis. Depuis le début des années 40, Newman réalise en effet les portraits des plus grands artistes de son époque, de Mondrian à Picasso, de Dali à Ernst, de Cocteau à Stravinski, ainsi que des plus grands hommes d'État, en introduisant dans l'image des éléments de leur environnement pouvant signifier la spécificité de leur engagement. *Marcel Duchamp* (1966), qui représente l'artiste au regard ardent enveloppé par une masse noire à peine tachetée de saillies de lumière, suggère en quelque sorte la force impénétrable de la pensée de Duchamp. Ainsi circonscrite par les contours d'un fauteuil massif, la figure de Duchamp ne semble pas non plus s'échapper de l'emprise de ce noir dans lequel elle se fond. Un graphisme serpentin, presque maniéré, dessine la forme ascendante de laquelle émergent en rappel les traits profilés de Duchamp. Réduisant à l'essentiel les éléments anecdotiques de la composition, Newman en accentue la structure formelle comme métaphore de l'épuration conceptuelle à laquelle Duchamp a aspiré.

S.G.M.

ROBERT MAPPLETHORPE

New York, New York, États-Unis, 4 novembre 1946 - 9 mars 1989.

259 **Auto Portrait**, 1983

Epreuve argentique, 5/10
50,3 x 40,3 cm
A 84 70 PH 1
Achat : 29 mai 1984
Source : John A. Schweitzer, Montréal (QC)

BIBLIOGRAPHIE

1983 Institute of Contemporary Arts. — Robert Mapplethorpe 1970-1983. — Londres : ICA, 1983. — 63 p. — Œuvre reproduite p. couverture

Chez Robert Mapplethorpe, l'autoportrait partage les mêmes qualités de rigueur formelle et d'ambiguïté que la photographie de nus, la nature morte ou le portrait, trois genres qu'il privilégie de façon constante du début des années 70 à sa mort, en 1989. *Auto Portrait* (1983) est un exemple de la préoccupation maintes fois renouvelée de l'artiste de se représenter lui-même dans sa photographie. La mise en scène joue toujours un rôle de premier ordre en ce qu'elle lui permet d'intervenir directement sur ce que l'appareil-photo enregistre. Mapplethorpe ne cherche pas à arrêter le mouvement transitoire, à saisir l'instant fugitif ou à documenter les facettes éphémères du réel. Il organise à dessein des scénarios, précise les poses, détaille les accessoires, compose les décors et photographie en virtuose ses découpages visuels. Le jeu auquel il se livre en se photographiant lui-même — c'est-à-dire en fixant son regard sur l'objectif braqué sur lui et en déclenchant lui-même l'obturateur — est précisément ce jeu qui lui permet de se transformer en objet pour le spectateur. Dans le théâtre inventé de son identité, le personnage séduit et agresse à la fois, dans la distance émotive qui le sépare de celui ou de celle qui le regarde.

S.G.M.

GABOR SZILASI

Né à Budapest, Hongrie, le 3 février 1928.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1957.

260

Madame Alexis (Marie) Tremblay, Île-aux-Coudres, Québec, 1970

Épreuve argentique
Tirage de 1980
35,3 x 27,8 cm
A 80 102 PH 1
Achat : 19 décembre 1980
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), et présentée en collaboration avec la Société de la Place des Arts de Montréal, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, 13 janv.-9 mars 1986.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

Gabor Szilasi : photographies récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-13 avril 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 41

1980 Abbott, Louise. — « Gabor Szilasi ». — Artscanada. — Vol. XXXVII, nº 3 (Dec. 1980/Jan. 1981). — P. 45

T(oupin), G(illes). — « Gabor Szilasi, de l'homme de la cité aux architectures de l'Abitibi ». — La Presse. — (8 mars 1980). — P. D-22

Tweedie, Katherine. — « L'objectif humain de Gabor Szilasi ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 100 (automne 1980). — P. 29-31

Viau, René. — « Gabor Szilasi : l'homme et son milieu ». — Le Devoir. — (18 mars 1980). — P. 12

1979 Marchand, Sandra. — « Gabor Szilasi : photographies récentes ». — Ateliers. — Vol. 8, nos 1 et 2 (déc. 1979-mars 1980). — P. 14-15

1971 James, Geoffrey. — « Gabor Szilasi photographs Charlevoix county ». — Vie des Arts. — Nº 62 (printemps 1971). — P. 46-49

GABOR SZILASI

Né à Budapest, Hongrie, le 3 février 1928.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1957.

261

Intérieur chez M. et Mme Houde, Lotbinière, 1977

Épreuve couleur
35,5 x 27,7 cm
A 79 174 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Gabor Szilasi : photographies récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-13 avril 1980.

Aspects de la photographie québécoise contemporaine, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Galerie d'art du Collège de Joliette, Joliette (QC), 17-28 sept. 1979; Collège André-Grasset, Montréal (QC), 9-19 oct. 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 29 oct.-9 nov. 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 19-30 nov. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 10-21 déc. 1979; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 25 févr.-7 mars 1980; École polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 17-28 mars 1980; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 7-18 avril 1980; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 19-30 mai 1980; Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 15 oct.-15 nov. 1980; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 15 janv.-15 févr. 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 avril-15 mai 1981; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 15 juill.-15 août 1981; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 1er-30 sept. 1981; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 15 oct.-15 nov. 1981; Centre d'art de Lévis, Lévis (QC), 10 janv.-15 févr. 1982; Namur, Belgique (dans le cadre de la première session du Comité permanent Wallonie-Québec), 14-25 juin 1982; Société générale de banque, Anderlecht, Belgique, 27 août-7 sept. 1982; Quinzaine québécoise, Charleroi, Belgique, 11-27 sept. 1982].

Tendances actuelles au Québec : la photographie, la sculpture et la vidéo, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 déc. 1978-14 janv. 1979.

BIBLIOGRAPHIE

1980 Abbott, Louise. — « Gabor Szilasi ». — Artscanada. — Vol. XXXVII, nº 3 (Dec. 1980/Jan. 1981). — P. 45

T(oupin), G(illes). — « Gabor Szilasi, de l'homme de la cité aux architectures de l'Abitibi ». — La Presse. — (8 mars 1980). — P. D-22

Tweedie, Katherine. — « L'objectif humain de Gabor Szilasi ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 100 (automne 1980). — P. 29-31

Viau, René. — « Gabor Szilasi : l'homme et son milieu ». — Le Devoir. — (18 mars 1980). — P. 12

1979 Marchand, Sandra. — « Gabor Szilasi : photographies récentes ». — Ateliers. — Vol. 8, nos 1 et 2 (déc. 1979-mars 1980). — P. 14-15

Marchand, Sandra. — « La photographie ». — Ateliers. — Vol. 7, nos 3-4 (avril/mai 1979). — P. 10-12. — Repris dans *Aspects de la photographie québécoise contemporaine*, sous le titre "Tendances actuelles au Québec : la photographie", ministère des Affaires culturelles, Québec, 1979; repris également dans *Tendances actuelles au Québec*, ministère des Affaires culturelles, Québec, 1980

GABOR SZILASI

Né à Budapest, Hongrie, le 3 février 1928.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1957.

(262) **Marie-Rose et André Houde, Lotbinière**, 1978

Portrait : épreuve argentique
22,3 x 22,2 cm
Intérieur : épreuve couleur
22,2 x 28,7 cm
A 80 106 PH 2
Achat : 11 décembre 1980
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), et présentée en collaboration avec la Société de la Place des Arts de Montréal, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, 13 janv.-9 mars 1986.

Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [itinéraire : Rencontres internationales de la photographie, Arles, France, 8 juill.-21 août 1982; Délégation générale du Québec, Paris, France, 15 oct.-30 nov. 1982; Université libre de Bruxelles, Bruxelles, Belgique 11-16 févr. 1983; Musée de la photographie, Charleroi, Belgique, 4-26 mars 1983; Écomusée des Deux-Rives, Valleyfield (QC), 7 sept.-7 oct. 1983; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 25 oct.-16 nov. 1983; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 19 mars-29 avril 1984; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 4 mai-3 juin 1984; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 9 sept.-7 oct. 1984].

Photographies de la collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 juin-14 sept. 1981.

Gabor Szilasi : photographies récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-13 avril 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1980 Abbott, Louise. — « Gabor Szilasi ». — Artscanada. — Vol. XXXVII, nº 3 (Dec. 1980/Jan. 1981). — P. 45

T(oupin), G(illes). — « Gabor Szilasi, de l'homme de la cité aux architectures de l'Abitibi ». — La Presse. — (8 mars 1980). — P. D-22

Tweedie, Katherine. — « L'objectif humain de Gabor Szilasi ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 100 (automne 1980). — P. 29-31

Viau, René. — « Gabor Szilasi : l'homme et son milieu ». — Le Devoir. — (18 mars 1980). — P. 12

1979 Marchand, Sandra. — « Gabor Szilasi : photographies récentes ». — Ateliers. — Vol. 8, nºs 1 et 2 (déc. 1979-mars 1980). — P. 14-15

GABOR SZILASI

Né à Budapest, Hongrie, le 3 février 1928.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1957.

263

Andor Pasztor, Montréal, 1977

Portrait : épreuve argentique
Intérieur : épreuve couleur
Tirage de 1979
28,7 x 22,3 cm (chacune)
A 80 104 PH 2
Achat : 11 décembre 1980
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Propos d'art contemporain-Figures d'accumulation, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1990 [itinéraire : Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 17 oct.-11 nov. 1990; Villa Gillet, Lyon, France, 3-20 déc. 1990; Galerie d'art du Centre culturel de Drummondville, Drummondville (QC), 27 janv.-24 févr. 1991; Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 11 avril-26 mai 1991; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-6 oct. 1991; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 21 oct.-1er déc. 1991]. Antérieurement dans le cadre du programme Exposer dans l'Île du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, 1989 [itinéraire : Galerie d'art Stewart Hall, Pointe-Claire (QC), 10 déc. 1989-7 janv. 1990; Maison de la Culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal (QC), 14 janv.-11 févr. 1990; Centre communautaire et culturel Henri-Lemieux, LaSalle (QC), 21 févr.-11 mars 1990; Centre culturel de Dorval, Dorval (QC), 21 mars-11 avril 1990; Maison de la Culture La Petite Patrie, Montréal (QC), 5 juin-10 août 1990; Maison de la Culture Marie-Uguay, Montréal (QC), 6 sept.-7 oct. 1990].

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), et présentée en collaboration avec la Société de la Place des Arts de Montréal, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, 13 janv.-9 mars 1986.

Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [itinéraire : Rencontres internationales de la photographie, Arles, France, 8 juill.-21 août 1982; Délégation générale du Québec, Paris, France, 15 oct.-30 nov. 1982; Université libre de Bruxelles, Bruxelles, Belgique 11-16 févr. 1983; Musée de la photographie, Charleroi, Belgique, 4-26 mars 1983; Écomusée des Deux-Rives, Valleyfield (QC), 7 sept.-7 oct. 1983; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 25 oct.-16 nov. 1983; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 19 mars-29 avril 1984; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 4 mai-3 juin 1984; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 9 sept.-7 oct. 1984].

Photographies de la collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 juin-14 sept. 1981.

Gabor Szilasi : photographies récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 févr.-13 avril 1980.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Tremblay, Régis. — «"Figures d'accumulation" à la Maison Hamel-Bruneau : dans le labyrinthe ludique de l'art contemporain». — Le Soleil. — (20 avril 1991). — P. D-9

1989 Musée d'art contemporain de Montréal. — Propos d'art contemporain-Figures d'accumulation. — Montréal : MACM, 1989. — [4] p. — Texte de Michel Huard. — Dépliant

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 34 p. — Œuvre reproduite p. 18

1980 Abbott, Louise. — «Gabor Szilasi». — Artscanada. — Vol. XXXVII, nº 3 (Dec. 1980/Jan. 1981). — P. 45

T(oupin), G(illes). — «Gabor Szilasi, de l'homme de la Cité aux architectures de l'Abitibi». — La Presse. — (8 mars 1980). —P. D-22

Tweedie, Katherine. — «L'objectif humain de Gabor Szilasi». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 100 (automne 1980). — P. 29-31. — Œuvre reproduite

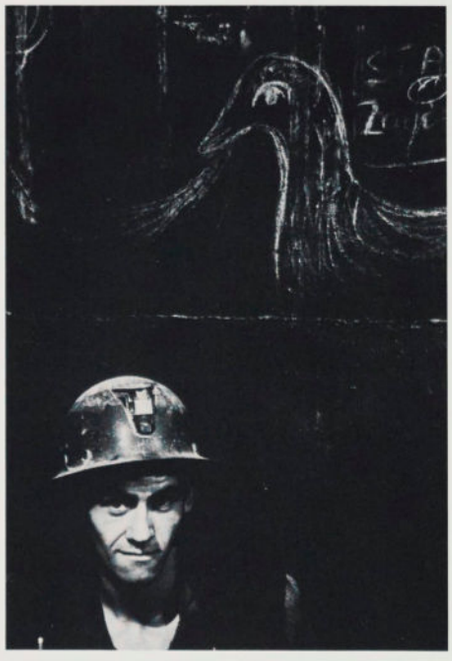
1980 Viau, René. — « Gabor Szilasi : l'homme et son milieu ». — Le Devoir. — (18 mars 1980). — P. 12

1979 Marchand, Sandra. — « Gabor Szilasi : photographies récentes ». — Ateliers. — Vol. 8, nos 1 et 2 (déc. 1979-mars 1980). — P. 14-15

Bradley, Jessica. — « Canadian perspectives ». — Vanguard. — Vol. 8, no 4 (May 1979). — P. 12-15. — Œuvre reproduite partiellement

Les photographies de Gabor Szilasi attestent les réalités sociales d'une époque. Elles disent l'existence des êtres et de leur milieu, de l'architecture urbaine et de l'habitat rural. Dès 1970, Szilasi réalise une série de portraits, de photographies d'intérieur et d'architecture, de paysages aussi, dans la région de Charlevoix, qui allaient ouvrir la voie à la pratique photographique du documentaire au Québec pour la décennie. *Madame Alexis (Marie) Tremblay, Île-aux-Coudres, Québec*, de cette même année, figure parmi les portraits les plus subjectifs de cette série. Déjà, Szilasi fixe sur pellicule le personnage dans son rapport intime avec l'environnement et introduit des éléments qui confèrent une dimension symbolique à la représentation : le miroir, reflet du temps présent, la photographie sur le meuble, mémoire du temps passé, le tablier de dentelle et les napperons, d'un temps révolu, la pose statuaire de madame Tremblay, toute de dignité, et sa représentation en photographie, trace d'une jeunesse illusoire. *Intérieur chez M. et Mme Houde, Lotbinière* (1977) dévoile aussi, à travers les apparences, les préoccupations profondes des gens ordinaires. Cette fois en couleurs, la photographie décrit de façon précise leur intérieur, tel qu'il a été soigneusement organisé dans son coloris et son décor, aux accents caractéristiques d'une autre époque, religieuse et artisanale. La série *Portraits-intérieurs*, produite de 1977 à 1979, participe également de la volonté de Szilasi de documenter la relation de l'homme avec son environnement familier. Tirées de la série, les œuvres intitulées *Marie-Rose et André Houde, Lotbinière* (1978) et *Andor Pasztor, Montréal* (1977) se composent chacune d'une juxtaposition de deux photographies, l'une en noir et blanc, l'autre en couleurs. Ce mode de rapprochement entre le portrait et l'image d'un intérieur personnalisé aiguise notre perception de l'identité du personnage et des valeurs culturelles qu'exprime son environnement. L'une et l'autre photographies nous renseignent sur les particularités qui définissent un mode de vie tandis que, de leur confrontation, naît un va-et-vient d'indices complémentaires. Le portrait de l'individu rejoint ici le portrait social dans la façon dont le milieu ambiant décrit l'homme et le conditionne tout à la fois.

S.G.M.



PIERRE GAUDARD

Né à Marvelise, France, en 1927.
Vit et travaille à Montréal (Québec), depuis 1952.

8 épreuves argentiques tirées de la série :

Les Ouvriers, 1969-1971

Tirage de 1980
A 81 10 PH 20
Achat : 5 février 1981
Source : l'artiste

264 **Mine d'or Sigma, Val-d'Or**, 1969

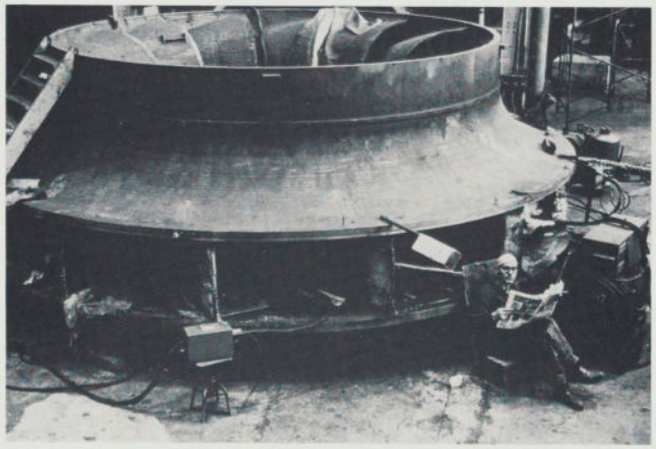
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (10)

265 **Canadian Steel Fondrier, Montréal**, 1969

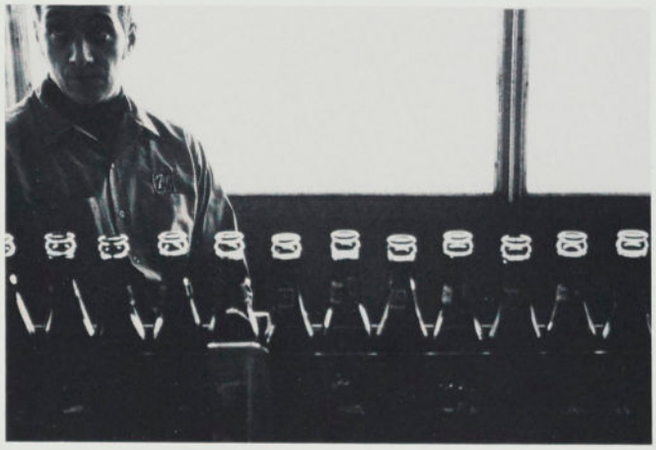
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (18)

266 **Usine C.N.R., Pte Saint-Charles**, 1969
27,8 x 35,4 cm
A 81 10 PH 20 (7)

267 **British Rubber Co., Montréal**, 1970
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (19)

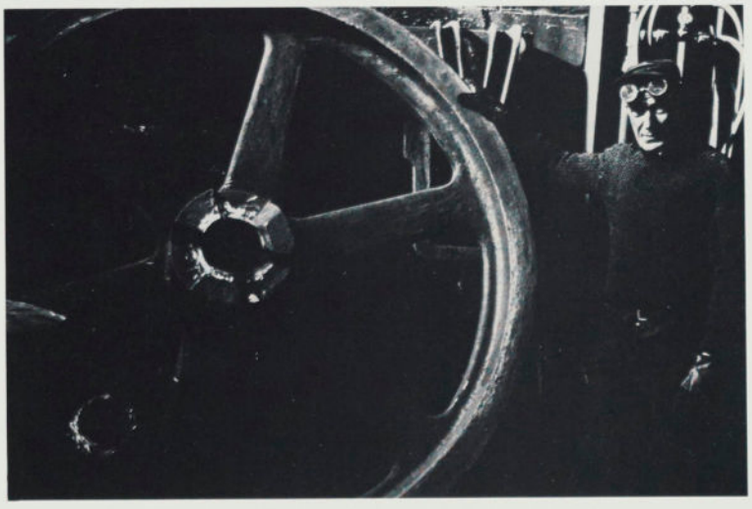


268 **Dominion Engineering, Montréal**, 1970
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (4)



269 **7 UP, Montréal**, 1970
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (8)

270 **Eagle Toys, Montréal**, 1971
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (9)



271 **Sans titre**, 1971
27,6 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (20)

EXPOSITIONS

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC) 12 janv.-5 févr. 1984], présentation de *Sans titre*.

Photographies de la collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 juin-14 sept. 1981, présentation de *Dominion Engineering, Montréal*; *7 UP, Montréal*; *Canadian Steel Fondrier, Montréal*.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Dessureault, Pierre. — « Le documentaire : entre l'expression et l'affirmation ». — Actes du colloque : Marques et Contrastes, la photographie actuelle. — Québec : Sagamie, [1987 ?]. — P. 66-82

1982 Dessureault, Pierre. — « Documentaire/commentaire ». — Michel Campeau : Week-end au "paradis terrestre"!; Pierre Gaudard : en France : œuvres récentes de deux photographes québécois. — Ottawa : Office national du film du Canada, 1982. — P. [2-4]. — Feuillet éducatif

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite : *Sans titre,* p. 27

1979 Dessureault, Pierre. — La photographie : un documentaire québécois des années 70. — Ottawa : Office national du film du Canada, 1979. — Dépliant des Expositions Flammarion de la Place des Arts, Montréal

1972 Bourgeois, Jean; Schiele, Bernard. — « L'image de l'ouvrier entre au musée ». — Le Magazine OVO. — N° 9 (sept./oct. [1972]). — P. 6-7

Gaudard, Pierre. — Les ouvriers. — [Ottawa : Office national du film du Canada, 1972]. — 116 p. — (Image, n° 10). — Œuvres reproduites : *Dominion Engineering, Montréal,* p. 61; *Usine C.N.R., Pte-Saint-Charles,* p. 51; *7 UP, Montréal,* p. 25; *Eagle Toys, Montréal,* p. 35; *Mine d'or Sigma, Val-d'Or,* p. 13; *Canadian Steel Fondrier, Montréal,* p. 52; *British Rubber Co, Montréal,* p. 105; *Sans titre,* p. 67

Lévesque, Robert. — « Grâce à Pierre Gaudard, photographe : les ouvriers du Québec entrent au musée ». — Québec-Presse. — (20 août 1972). — P. 25

Toupin, Gilles. — « A letter from Gilles Toupin ». — Artscanada. — Vol. XXIX, nos 172/173 (Oct./Nov. 1972). — P. 72-78

Réalisée de 1969 à 1971, la série *Les Ouvriers* de Pierre Gaudard constitue une œuvre d'envergure dans la photographie documentaire au Québec. Pendant deux ans, Gaudard photographie des ouvriers dans leur lieu de travail et dans leur milieu familial, non pour « défendre la cause » d'une certaine classe sociale, mais plutôt pour « témoigner de son époque » : « Je ne veux que présenter au plus grand nombre de gens possible un portrait de la société dans laquelle eux et moi vivons[1] », affirme-t-il en 1977. Ce portrait de la société est néanmoins étroitement circonscrit, car les images de Gaudard rendent compte, en fait, de groupes spécifiques au sein de la vie sociale : ce sont des ouvriers dans leur labeur et dans leurs conditions d'existence qui sont ici photographiés. Plus tard, en 1975, ce seront les individus incarcérés de la série *Les Prisons*. Dans l'introduction de la publication *Image*, produite par l'Office national du film en 1972 et consacrée à la série *Les Ouvriers*, Gérald Godin écrit : « C'est l'exposition des anonymes. Ce n'est pas la ride de l'un qui compte. Ni la barbe de l'autre. Ni l'anecdote frappante. Ni le détail étonnant. Pierre Gaudard ne s'est attaché à rien de ce genre. Il a montré des hommes dans leur totalité[2].» En ce sens, *Les Ouvriers* compose un constat sociologique d'une réalité québécoise, mais qui atteint l'universel.

S.G.M.

NOTES

1. Pierre Gaudard, « Les Prisons », dans *Pierre Gaudard - Gabor Szilasi - David Heath,* Ottawa, Office national du film, 1977.

2. Gérald Godin, dans Pierre Gaudard, *Les Ouvriers*, Ottawa, Office national du film, 1972 (*Image*, n° 10, p. 5).

CLAIRE BEAUGRAND-CHAMPAGNE

Née à Montréal (Québec), le 24 avril 1948.
Vit et travaille à Montréal.

272 **Fête italienne**, 1974

Épreuve argentique
Tirage de 1979
27,9 x 35,5 cm
A 79 134 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

Avec Claire Beaugrand-Champagne, le reportage photographique s'affirme dans sa dimension essentielle de communication. Ce que la photographie transmet de l'émotion jouée devant l'appareil est ce qui prime chez elle. L'artiste réalise, dès le début des années 70, des images qui vont contribuer à fixer le genre documentaire dans les annales de la photographie au Québec. *Fête italienne* (1974) en est un exemple. Captée sur le vif d'une fête religieuse, cette scène publique nous est rendue dans l'intimité du regard, à la fois interrogatif et perplexe, de la jeune fille. Tournée vers l'objectif, elle envahit l'espace de la photographie de sa présence pénétrante. Ici comme ailleurs dans les essais photographiques de Beaugrand-Champagne, c'est la relation franche et directe avec le sujet qui dicte l'approche. Même si l'artiste ne cherche nullement à créer un effet dramatique, ces photographies ne manquent pas de susciter des réponses émotionnelles chez celui ou celle qui les regarde. Elles dévoilent en noir et blanc ce qui se tisse d'humain au cœur de l'événement. D'ailleurs, Beaugrand-Champagne a toujours tenu à participer étroitement aux événements ou situations qu'elle s'est donné pour projet de photographier. Toujours, elle choisit de circonscrire le sujet : le village de Disraeli en 1972[1], les personnes âgées en 1973-1974, la vie à la ferme au Québec en 1977-1978 ou dans les camps de réfugiés en Thaïlande et en Malaisie en 1980 ; le tremblement de terre qui a touché le sud de l'Italie, également en 1980 ; l'intégration de deux familles de réfugiés vietnamiens au Québec en 1980-1981 ; l'entraînement des recrues à la base militaire de Saint-Jean en 1984. Tous ces projets véhiculent la portée sociale d'une photographie documentaire, conçue au-delà de ses seules caractéristiques descriptives.

S.G.M.

NOTE

1. Projet réalisé en collaboration avec les photographes Michel Campeau, Roger Charbonneau et Cedric Pearson.

NORMAND GRÉGOIRE

Né à Montréal (Québec), en 1944.
Vit et travaille à Montréal.

273 **Claudette**, 1978

Épreuve argentique
28 x 35,5 cm
A 79 87 PH 1
Achat : 27 février 1979
Source : l'artiste

EXPOSITIONS

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, 13 janv.-9 mars 1986.

Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1982 [itinéraire : Rencontres internationales de la photographie, Arles, France, 8 juill.-21 août 1982; Délégation générale du Québec, Paris, France, 15 oct.-30 nov. 1982; Université libre de Bruxelles, Bruxelles, Belgique, 11-16 févr. 1983; Musée de la photographie, Charleroi, Belgique, 4-26 mars 1983; Écomusée des Deux-Rives, Valleyfield (QC), 7 sept.-7 oct. 1983; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 25 oct.-16 nov. 1983; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 19 mars-29 avril 1984; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, (QC), 4 mai-3 juin 1984; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 9 sept.-7 oct. 1984].

Tendances actuelles au Québec : la photographie, Musée d'art contemporain, Montréal, 14 déc. 1978-14 janv. 1979.

Aspects de la photographie québécoise contemporaine, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Galerie d'art du Collège de Joliette, Joliette (QC), 17-28 sept. 1979; Collège André-Grasset, Montréal, 9-19 oct. 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 29 oct.-9 nov. 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 19-30 nov. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 10-21 déc. 1979; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 25 févr.-7 mars 1980; École polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 17-28 mars 1980; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 7-18 avril 1980; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 19-30 mai 1980; Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 15 oct.-15 nov. 1980; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 15 janv.-15 févr. 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 avril-15 mai 1981; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 15 juill.-15 août 1981; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 1er-30 sept. 1981; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 15 oct.-15 nov. 1981; Centre d'art de Lévis, Lévis (QC), 10 janv.-15 févr. 1982; Namur, Belgique (dans le cadre de la première session du Comité permanent Wallonie-Québec), 14-25 juin 1982; Société générale de banque, Anderlecht, Belgique, 27 août-7 sept. 1982; Quinzaine québécoise, Charleroi, Belgique, 11-27 sept. 1982].

BIBLIOGRAPHIE

1986 Daigneault, Gilles. — « Sur les cimaises ». — Le Devoir. — (25 janv. 1986). — P. 34. — Œuvre reproduite

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 34 p.

1980 Grant Marchand, Sandra. — « La photographie ». — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — P. 80-82. —Œuvre reproduite p. 100

Tweedie, Katherine. — « Normand Grégoire ». — Vie des Arts. — Vol. XXV, nº 99 (été 1980). — P. 75. — Œuvre reproduite

1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Aspects de la photographie québécoise contemporaine. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — [4] p. — Œuvre reproduite. — Dépliant

Normand Grégoire a réalisé une série de portraits intitulée *Sans fard* qui illustre, par la révélation intime des physionomies, la portée expressive du genre. Le personnage de *Claudette* (1978), à l'instar des autres personnages de la série, est photographié de manière frontale, en plan rapproché, dans un espace qui élimine à dessein toute référence à un contexte spécifique. L'austérité de la mise en scène, dans laquelle le modèle semble contraint à l'immobilité des traits et du regard, sert de stratégie pour mieux permettre à l'appareil-photo de faire intrusion dans ce domaine du privé. Piégée par l'objectif, Claudette n'est plus le sujet autonome qui se distingue par ses particularités. Elle devient sujet, tel qu'il se présente obligatoirement à Grégoire, dans la fixité de l'instant de confrontation. Objet du regard du photographe, elle troque momentanément son identité contre celle dévolue au personnage qu'elle joue. Dans la vérité du rôle qu'elle assume — puisqu'elle s'y prête —, Claudette fait éclater la carapace des apparences, et seules les traces du temps sur son visage laissent deviner l'inéluctable de sa condition humaine.

S.G.M.

WILLIAM KLEIN

Né à New York, New York, États-Unis, le 19 avril 1928.
Vit et travaille à Paris, France.

(274) **Stickball Dance, New York**, 1955

Épreuve argentique
Tirage de 1980
40,6 x 50,6 cm
A 80 77 PH 1
Achat : 13 novembre 1980
Source : Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.)

EXPOSITIONS

Le Geste oublié, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 mai-30 août 1987 [itinéraire : Services des arts et de la culture de la ville de Saint-Eustache, Saint-Eustache (QC), 1er juin-3 juill. 1988; Galerie d'art du Centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-9 oct. 1988; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 20 oct.-15 nov. 1988; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 13 janv.-19 mars 1989; Galerie du Vieux-Couvent, Carleton (QC), 2-22 avril 1989; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 3-28 mai 1989; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 18 juill.-27 août 1989; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 8 sept.-22 oct. 1989].

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — Le geste oublié. — [Conception et réalisation de l'exposition : Pierre Landry]. — Montréal : MACM, 1987. — 34 p. — Œuvre reproduite p. 19

1985 Caujolle, Christian. — William Klein. — Paris : Centre national de la photographie, 1985. — [10] p. — 62 feuillets de planches. — Œuvre reproduite feuillet de planche 4

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 31

1981 Heilpern, John. — William Klein : Photographs. — New York : Aperture, 1981. — 190 p. — Œuvre reproduite p. [58-59]

1956 Klein, William. — Life is good and good for you in New York. — Paris : Seuil, 1956. — 181 p., [10] p. — Œuvre reproduite p. [156]

En 1954 et 1955, William Klein réalise un « journal » photographique sur sa ville natale, New York, après un séjour de quelques années en Europe où il s'est davantage consacré à la peinture géométrique abstraite, au design graphique et à des expérimentations en photographie abstraite. *Stickball Dance, New York* (1955) est un exemple du mode photographique audacieux et innovateur qui caractérise la mosaïque de ses images publiées en 1956 dans le livre *Life is Good and Good for You in New York*, et qui propose alors une contrepartie à l'esthétique traditionnelle de la photographie formelle. Comme Robert Frank, Klein n'est pas du genre journaliste reporter : il serait, lui aussi, un visionnaire des réalités quotidiennes qui tissent la vie urbaine. Pour « peindre » ces réalités, il ne recourt à aucun artifice autre que l'intervention directe du photographe au creux du désordre, là où se jouent la mouvance des émotions et le désenchantement. Avec cette œuvre de la collection, Klein participe de l'action même des enfants de la rue et, avec l'acuité de celui qui ose transgresser les conventions du médium, il calque la fluidité du moment et des gestes, sans compromis pour ce qui ne relèverait pas de son seul regard autobiographique. Il en résulte une image d'apparence accidentelle, embrouillée et aux personnages distordus, en contradiction avec les normes de la pureté formelle. Klein introduit ainsi dans la photographie contemporaine des années 50 une nouvelle façon de fragmenter le réel en un langage visuel résolument original, aux accents incongrus et aux pouvoirs étonnamment expressionnistes et poétiques.

S.G.M.

ROBERT FRANK

Né à Zurich, Suisse, le 9 novembre 1924.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis, depuis 1947.

(275) **Trolley, New Orleans**, 1956

Épreuve argentique
Tirage de 1977
51,4 x 66,7 cm
A 79 183 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

Photographies de Robert Frank, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 5 oct. 29 oct 1977.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Frizot, Michel. — « Ce que je vois de ce que je sais ». — Art Press. — Numéro spécial sur la photographie [1990]. — P. 15-20. — Œuvre reproduite

1989 Greenough, Sarah et Al. — On the art of fixing a shadow. — Washington : National Gallery of Art, 1989. — 510 p. — Œuvre reproduite p. 357

1987 Silberman, Robert. — « Outside Report : Robert Frank ». — Art in America. — Vol. 75, nº 2 (Feb. 1987). — P. 131-138. — Œuvre reproduite p. 135

1986 Trend, David. — « Black and white photography ». — Afterimage. — Vol. 13, nº 10 (May 1986). — P. 10-12. — Œuvre reproduite

1985 Lussier, Réal. — « Robert Frank ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 114. — Œuvre reproduite p. [115]

1984 Rœgiers, Patrick. — « Robert Frank : l'observateur solidaire ». — Révolution. — Nº 202 (13-19 janv., 1984). — P. 28-31. — Œuvre reproduite p. 31

1983 Duret-Robert, François. — « Une marche à créer : la photographie contemporaine ». — Connaissance des arts. — Nº 373 (mars 1983). — P. 89-96. — Œuvre reproduite p. 93

Frank, Robert. — Robert Frank. — Paris : Centre National de la Photographie, 1983. — [8] p. — 63 p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche 34

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 23

1981 Papageorge, Tod. — Walker Evans and Robert Frank : an essay of influence. — New Haven : Yale University Art Gallery, 1981. — 62 p. — Œuvre reproduite p. 41. — Mentions de l'œuvre p. 5, 6, 8

1980 Brumfield, John. — « 'The Americans' and the Americans ». — Afterimage. — Vol. 8, nos 1 et 2 (Summer 1980). — P. 8-15. — Œuvre reproduite p. 13

1980 Kozloff, Max. — « Photography report form the region of decayed smiles ». — Art in America. — Vol. 68, n° 4 (Apr. 1980). — P. 23-31. — Œuvre reproduite p. 29

1978 Frank, Robert. — The Americans. — New York : Aperture, 1978. — [179] p. — [Introduction par Jack Kérouac]. — Œuvre reproduite p. [47]

1976 Robert Frank. — New York : Aperture, 1976. — 95 p. — Œuvre reproduite p. 95

1973 La photographie documentaire : Life la photographie. — [S.l] : Time Life International, vers 1973. — 241 p. — Œuvre reproduite p. 167

T*rolley, New Orleans* (1956) est tirée du célèbre livre de Robert Frank, intitulé *The Americans* et publié pour la première fois en France en 1958 avant de paraître aux États-Unis l'année suivante. L'objectif que s'est fixé ce photographe émigré de Suisse en 1947 est, selon ses propres mots, de « montrer une coupe transversale de la population américaine (...) simplement et sans confusion[1] ». Pendant deux ans, en 1955 et 1956, Frank entreprend un périple à travers son pays d'adoption et y voit « ce quelque chose de caché et de menaçant » qui choque l'Amérique des illusions tenaces des années 50 et la bouleverse par la suite dans l'éclatement social des certitudes, durant les années 60. Ce que *Trolley, New Orleans* confirme, par sa juxtaposition aux photographies qui composent *The Americans*, c'est la subjectivité inhérente à la critique sociale de Frank. Un point de vue personnel est mis à nu, dans une forme « non préméditée », « non composée à l'avance », ce qui n'exclut pas par ailleurs la cohérence interne des images, comme en fait foi cet exemple de la collection. Le motif défini par la vue latérale du tramway amplifie la compartimentation et l'isolement des individus, singularisés dans leurs expressions « d'espoir » et « de tristesse ». Si « la vie pour un photographe ne peut pas être une question d'indifférence » et si « la critique peut émerger de l'amour », alors Frank fait chanceler les fondements des recherches souvent strictement formalistes, sous-jacentes à nombre de pratiques réalistes du reportage photographique de l'après-guerre.

S.G.M.

NOTE

1. Notre traduction. La citation et celles qui suivent sont de Robert Frank, « A Statement », in *U.S. Camera Annual*, 1958, p. 115. Cité dans *Photographers on Photography, a Critical Anthology*, edited by Nathan Lyons, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966, p. 66-67.

DIANE ARBUS

New York, New York, États-Unis, 14 mars 1925 - 26 juillet 1971.

276

A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, N.Y.C., 1966

Épreuve argentique, 40/50
Tirage postérieur par Neil Selkirk
50,3 x 40,6 cm
A 79 180 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

[Photographies de Diane Arbus, Robert Bourdeau, Manuel A. Bravo...], Yajima/Galerie, Montréal (QC), 26 nov.-20 déc. 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Rœgiers, Patrick. — « Diane Arbus ou la panoplie des déviations sexuelles ». — Art Press. — N° 146 (avril 1990). — P. 30-32. — Œuvre reproduite

Thomas, Ann. — Lisette Model. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1990. — 362 p. — Œuvre reproduite p. [153]

1989 Greenough, Sarah et Al. — On the art of fixing a shadow. — Washington : National Gallery of Art, 1989. — 510 p. — Œuvre reproduite p. 437

1985 Lussier, Réal. — « Diane Arbus ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 40. — Œuvre reproduite p. [41]

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 13

1981 Gruber, L. Fritz ; Gruber, Renate. — The imaginary photo museum, with 457 photographs from 1836 to the present. — New York : Harmony Books, 1981. — 270 p. — Œuvre reproduite p. [71]

1978 Szarkowski, John. — Mirrors and windows : American photography since 1960. — New York : The Museum of Modern Art, 1978. — 152 p. — Œuvre reproduite p. 110

1973 Godlin, Amy. — « Diane Arbus : playing with conventions ». — Art in America. — Vol. 61, n° 2 (Mar./Apr. 1973). — P. [72]-75

1972 Diane Arbus. — Diane Arbus. — Paris : Éditions du Chêne, 1972. — [177] p. — Œuvre reproduite p. [21]

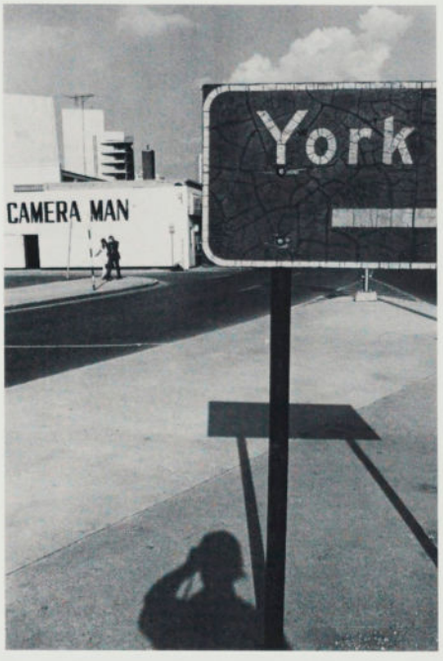
La photographie de Diane Arbus a bouleversé les règles et les habitudes visuelles de toute une génération de photographes. Étudiante de Lisette Model vers 1957, dont elle retient essentiellement qu'il faut utiliser le spécifique pour atteindre à l'universel[1], Arbus produit depuis lors, jusqu'à sa mort prématurée en 1971, des images pénétrantes d'êtres aux prises avec une société dont ils semblent évacués. La réalité à laquelle elle nous confronte n'est ni inventée, ni banale, ni exagérée. *A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, N.Y.C.* (1966) représente un jeune homme en bigoudis photographié chez lui sur la 20e Rue Ouest à New York. En tant que portrait et document, cette photographie emploie intentionnellement les mécanismes et conventions du médium pouvant le mieux rendre le sujet dans sa réalité quotidienne : la prise de vue frontale en plan rapproché, le cadrage serré, les effets d'un éclairage rigoureusement étudié et, enfin, la netteté de l'image et la précision des détails. Mais là où la pratique d'Arbus déroge à la tradition du portrait et du documentaire, c'est dans l'objectif qu'elle se fixe et qu'elle exprime en ces termes laconiques : « Je crois vraiment qu'il y a des choses que personne ne verrait si je ne les avais pas photographiées[2] ». Pointant de son appareil-photo les individus marginalisés (les laissés-pour-compte de la société), Arbus dévoile consciemment le revers d'un monde standardisé, retranché derrière la sclérose des mentalités. Ceux et celles qu'elle met en scène dans leur singularité sont en effet ceux-là et celles-là mêmes que nous ne voyons pas, normalement. Avec une remarquable acuité, Arbus nous livre irrémédiablement ce qui pourrait troubler le silence de notre conformisme. En cela, sa photographie transgresse l'ordre des normes, esthétiques et sociales.

S.G.M.

NOTES

1. Lisette Model « finally made it clear to me that the more specific you are, the more general it'll be », affirme Diane Arbus dans *Diane Arbus*, New York, Museum of Modern Art/Aperture, 1972, p. 2. Également cité en français dans Ann Thomas, *Lisette Model*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1990, p. 148. (« C'est mon professeur qui m'a finalement appris que plus vous êtes spécifique, plus vous exprimez le général. »)

2. Diane Arbus, citée dans Patrick Rœgiers, *Diane Arbus ou le rêve du naufrage*, Paris, Éditions du Chêne, 1985, p. 37.



LEE FRIEDLANDER

Né à Aberdeen, Washington, États-Unis, en 1934.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(277) **Winnipeg, Canada**, 1974

Épreuve argentique
35 x 27,8 cm
A 79 185 PH 1
Achat : 17 décembre 1979
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC) 27 janv.-21 avril 1985.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

Photographies de Lee Friedlander, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 9 mars-3 avril 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Grant Marchand, Sandra. — « Lee Friedlander ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 116. — Œuvre reproduite p. [117]

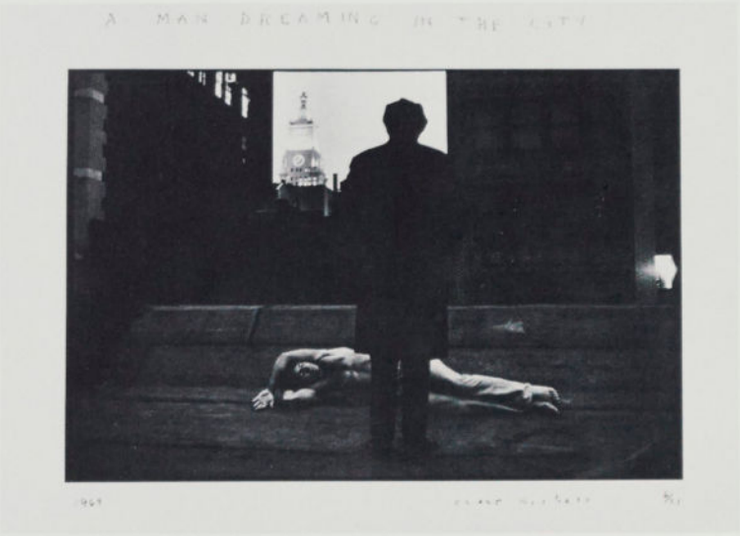
1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 25

1976 Bogardi, Georges. — « Dark vision ». — The Montreal Star. — (March 30, 1976). — P. D-12. — Œuvre reproduite

Toupin, Gilles. — « Lee Friedlander ou Ulysse en Amérique ». — La Presse. — (20 mars 1976). — P. D-20. — Œuvre reproduite

Depuis le début des années 60, Lee Friedlander explore le médium photographique en rejetant néanmoins ses conventions : le sujet semble choisi au hasard, fragmentaire et décomposé, la manière photographique paraît insolite dans ses cadrages, ses angles et ses confusions visuelles, l'appropriation subjective du réel est à peine suggérée dans une apparente neutralité de vision. *Winnipeg, Canada* (1974) rend compte de l'approche renouvelée de la photographie qui s'est manifestée sous des aspects multiples aux États-Unis durant les années 60 autour de photographes tels que Diane Arbus, Garry Winogrand ou Ralph Gibson. *Winnipeg, Canada* : photographie de rue, qui contrecarre la thématique urbaine d'un environnement habité et accentue les seuls jeux linéaires parcourant son espace et tranchant son chaos; photographie de la spontanéité, qui camoufle la rigueur de l'ensemble et l'exactitude des détails; photographie de l'expressivité ténue, qui grave sur la surface l'ombre du photographe et l'inscription de son rôle (« camera man »); photographie enfin, qui transforme l'enregistrement de l'appareil-photo en un lieu imagé et imaginaire.

S.G.M.



DUANE MICHALS

Né à McKeesport, Pennsylvanie, États-Unis, le 18 février 1932.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

278

A Man Dreaming in the City, 1969

Épreuve argentique
20,4 x 25,2 cm
A 80 48 PH 1
Achat : 31 janvier 1980
Source : Galerie Art 45, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Le Geste oublié, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 24 mai-30 août 1987 [itinéraire : Services des arts et de la culture de la ville de Saint-Eustache, Saint-Eustache (QC), 1er juin-3 juill. 1988; Galerie d'art du Centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-9 oct. 1988; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 20 oct.-15 nov. 1988; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 13 janv.-19 mars 1989; Galerie du Vieux-Couvent, Carleton (QC), 2-22 avril 1989; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 3-28 mai 1989; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 18 juill.-27 août 1989; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 8 sept.-22 oct. 1989].

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

BIBLIOGRAPHIE

1987 Musée d'art contemporain de Montréal. — Le geste oublié. — [Conception et réalisation de l'exposition : Pierre Landry]. — Montréal : MACM, 1987. — 34 p. — Œuvre reproduite p. 20

1984 Museum of Modern Art Oxford. — Duane Michals : photographs/sequences/texts, 1958-1984. — Oxford : le Musée, 1984. — [29] p., [75] p. de planches. — Œuvre reproduite p. de planche [20]. — Mention de l'œuvre p. [6]

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 33

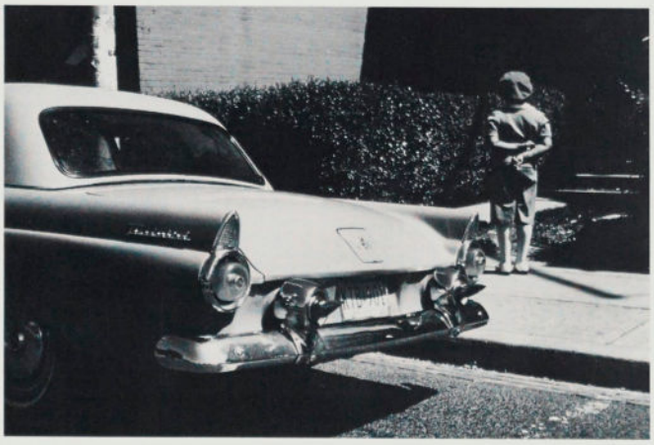
1976 Michals, Duane. — Real dreams : photostories. — Danbury, N. H. : Addison House, vers 1976. — [127] p. — Œuvre reproduite p. titre

Par son œuvre de photographie et d'écriture, Duane Michals cherche à « exprimer ce qui est invisible[1] ». Depuis ses essais des années 60 sur la séquence narrative, il utilise la photographie pour témoigner d'une réalité qui se situe au-delà des seules apparences. *A Man Dreaming in the City* (1969) est une construction visuelle qui emprunte, aux configurations d'une scène inventée, les signes d'un récit irrée1[2]. La mise en scène est précise et éloquente, les deux acteurs se profilant en croix sur un arrière-plan urbain de lumière et de pénombre, alors même que le scénario, suggéré par l'inscription au-dessus de l'image, est indéfini et volontairement laissé à l'interprétation. Les thèmes inhérents aux réflexions philosophiques qui traversent toute l'œuvre de Michals sont déjà exprimés dans la mise en présence et la confrontation au sein de l'image des éléments représentés : le rapport père-fils, la sexualité, le temps, le mysticisme et la mort. Une atmosphère onirique baigne ainsi cette scène aux réminiscences d'une stylistique surréaliste (on pense en particulier à René Magritte que Michals a connu et admiré). À l'instar des surréalistes qui ont puisé dans l'inconscient les sources de leur art, Michals révèle, par l'imagination et le rêve, le pouvoir narratif des images fabriquées, dans leurs capacités inépuisables d'émouvoir et de troubler. Que ce soit dans la séquence qu'il explore (à partir de 1966) ou dans l'image unique, dans l'ajout de textes manuscrits (surtout à partir de 1975) ou même de peinture (à partir de 1979), l'objectif de Michals abandonne la réalité illusoire des apparences pour se rapprocher de « cette partie de la réalité qui n'est pas photographiable... mes rêves, mes déceptions, mes peurs et mes anxiétés, mes désirs[3] ».

S.G.M.

NOTES

1. L'expression est de Duane Michals.
2. Duane Michals a également réalisé en 1969 une œuvre complémentaire intitulée « A Woman Dreaming in the City ». Reproduite dans *Duane Michals : photographs/sequences/texts, 1958-1984*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1984, p. 29.
3. Duane Michals, cité dans Claire Gravel, « Duane Michals : l'échec photographique », *Le Devoir*, samedi 23 septembre 1989, p. C-6.



ROBERT WALKER

Né à Montréal (Québec), le 8 juin 1945.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

279

Toronto, 1978

Épreuve Cibachrome
40,4 x 50,4 cm
A 79 93 PH 1
Achat : 27 février 1979
Source : Galerie Mira Godard, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal (QC), 13 janv.-9 mars 1986, exposée sous le titre *Toronto, 1978 (Blue Thunderbird)*.

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal ((QC), 27 janv.-21 avril 1985, exposée sous le titre *Toronto, 1978 (Blue Thunderbird)*.

Aspects de la photographie québécoise contemporaine, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1979 [itinéraire : Galerie d'art du Collège de Joliette, Joliette (QC), 17-28 sept. 1979; Collège André-Grasset, Montréal (QC), 9-19 oct. 1979; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 29 oct.-9 nov. 1979; Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal (QC), 19-30 nov. 1979; Cégep de Maisonneuve, Montréal (QC), 10-21 déc. 1979; Collège Marie-Victorin, Montréal-Nord (QC), 25 févr.-7 mars 1980; École polyvalente Père-Marquette, Montréal (QC), 17-28 mars 1980; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 7-18 avril 1980; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 19-30 mai 1980; Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 15 oct.-15 nov. 1980; Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 15 janv.-15 févr. 1981; Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 avril-15 mai 1981; Galerie l'Imagier, Aylmer (QC), 15 juill.-15 août 1981; Musée Beaulne, Coaticook (QC), 1er-30 sept. 1981; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 15 oct.-15 nov. 1981; Centre d'art de Lévis, Lévis (QC), 10 janv.-15 févr. 1982; Namur, Belgique (dans le cadre de la première session du Comité permanent Wallonie-Québec), 14-25 juin 1982; Société générale de banque, Anderlecht, Belgique, 27 août-7 sept. 1982; Quinzaine québécoise, Charleroi, Belgique, 11-27 sept. 1982], exposée sous le titre *Blue Thunderbird*.

Tendances actuelles au Québec : la photographie, la sculpture et la vidéo, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 déc. 1978-14 janv. 1979, exposée sous le titre *Blue Thunderbird*.

BIBLIOGRAPHIE

1985 Grant Marchand, Sandra. — « Robert Walker ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 304. — Œuvre reproduite p. [305]

1980 Bérard, Serge. — « Robert Walker ». — Parachute. — N° 19 (été 1980). — P. 56-57

Grant Marchand, Sandra. — « La photographie ». — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — P. 80-82. — Œuvre reproduite p. 100

Viau, René. — « Photographies de Robert Walker ». — Le Devoir. — (21 avril 1980). — P. 14

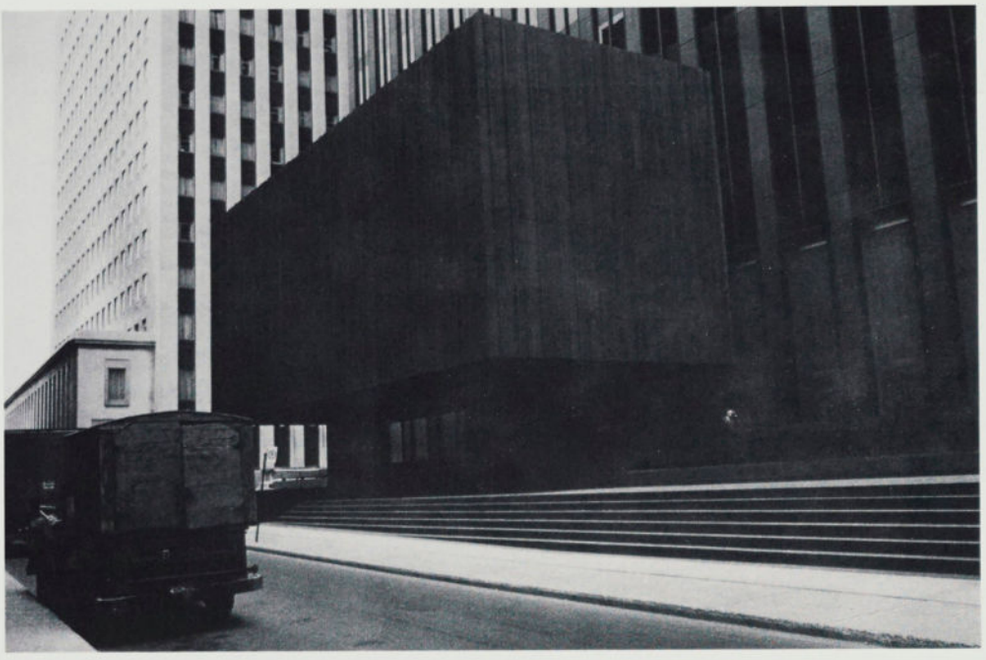
1979 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Aspects de la photographie québécoise contemporaine. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — [4] p. — Œuvre reproduite

1978 Viau, René. — « Tendances actuelles : 2ème et dernier volet ». — Le Devoir. — (30 déc. 1978). — P. 16

Walker, Robert. — [« Toronto »]. — ArtForum. — Vol. XVII, n° 2 (Oct. 1978). — Photographie Cibachrome. — P. 93

Robert Walker privilégie depuis le milieu des années 70 une pratique photographique principalement axée sur le potentiel expressif de la couleur. L'œuvre intitulée laconiquement *Toronto* (1978) est parmi les premières photographies de rue que Walker réalise et dont il poursuit l'expérimentation, d'abord à New York jusqu'en 1986 et ultérieurement à Montréal. Une image telle que celle-là exploite les dimensions formelles qui sont propres à l'utilisation de la couleur en photographie. La même prise de vue en noir et blanc ne saurait rendre l'atmosphère quasi surréelle de la scène qui tire parti des correspondances franches ou subtiles entre les rouges et les verts, les bleus et les blancs. Ces tonalités, que le regard du photographe surprend, deviennent la substance même de l'image, saturée par l'utilisation du procédé Cibachrome, dans un jeu d'échanges visuels entre les formes représentées. Les éléments anecdotiques comme tels n'intéressent pas particulièrement Walker qui, du reste, photographie la banalité sans vraiment la rechercher. Le personnage vu de dos, la voiture fragmentée, le mur de brique découpé abruptement par l'ombre et le poteau tronçonné sont des éléments qui construisent l'image par l'organisation de leur coloris. C'est cette tension sous-jacente entre les formes et les couleurs qui convie Walker à la prise de vue. Dans la lignée des photographes américains de la couleur, tels William Eggleston et Jœl Meyerowitz, Walker élargit la tradition du « nouveau paysage social », solidement ancrée dans un style hérité d'un Robert Frank, d'un William Klein, d'un Lee Friedlander ou d'un Garry Winogrand.

S.G.M.



CHARLES GAGNON

Né à Montréal (Québec), le 21 mai 1934.
Vit et travaille à Montréal.

280

Voûte avec camion et homme se tenant la tête, Montréal, 1973

Épreuve argentique
Tirage de 1976
27,6 x 35,5 cm
A 80 93 PH 1
Achat : 11 décembre 1980
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 13 janv.-9 mars 1986.

Destination : Europe, Optica, Montréal (QC), 13 juill.-13 août 1976 [itinéraire : Barcelone, Espagne, 8-31 janv. 1978 ; Londres, Royaume-Uni, 2 mars-2 avril 1977 ; Milan, Italie, 18 sept.-7 oct. 1978].

Photographies de Charles Gagnon, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 13 janv.-8 févr. 1976.

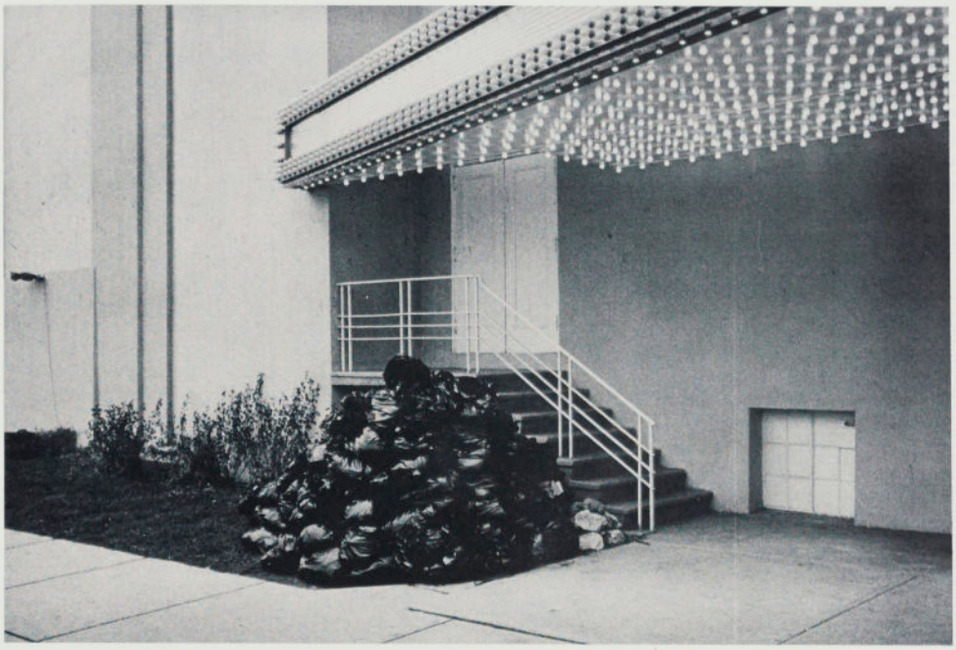
BIBLIOGRAPHIE

1979 Banff Centre. — The Banff purchase : an exhibition of photography in Canada. — Toronto : John Willey and Sons Canada Limited, 1979. — 112 p. — Œuvre reproduite p. [87]

1978 Fry, Philip. — Charles Gagnon. — Montréal : Musée des beaux-arts, 1978. — 239 p. — Œuvre reproduite p. 218. — Mention de l'œuvre p. 106

Gervais, Raymond. — « Naître/n'être : double you ». — Parachute. — N° 13 (hiver 1978). — P. 53-55

1977 Fry, Philip. — « Charles Gagnon : faire et prendre ». — Parachute. — N° 8 (automne 1977). — P. 8-12



CHARLES GAGNON

Né à Montréal (Québec), le 21 mai 1934.
Vit et travaille à Montréal.

281

Marquise de théâtre et sacs à ordures, 1973

Épreuve argentique
Tirage de 1976
27,5 x 35,5 cm
A 80 60 PH 1
Achat : 13 novembre 1980
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Photographies tirées de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 13 janv.-9 mars 1986.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981 ; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982 ; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982 ; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982 ; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982 ; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982 ; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982 ; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982 ; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983 ; Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983 ; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983 ; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983 ; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

Destination : Europe, Optica, Montréal (QC), 13 juill.-13 août 1976 [itinéraire : Barcelone, Espagne, 8-31 janv. 1978 ; Londres, Royaume-Uni, 2 mars-2 avril 1977 ; Milan, Italie, 18 sept.-7 oct. 1978].

Photographies de Charles Gagnon, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 13 janv.-8 févr. 1976.

BIBLIOGRAPHIE

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. [26]

1980 Fisher-Taylor, Gail. — « Photography : the Banff purchase ». — Artmagazine. — Vol. 11, nº 47 (Feb./Mar. 1980). — P. 25-30. — Œuvre reproduite

1979 Banff Centre. — The Banff purchase : an exhibition of photography in Canada. — Toronto : John Wiley and Sons Canada Limited, 1979. — 112 p. — Œuvre reproduite p. [87]

Tousley, Nancy. — « Banff purchase ». — Vanguard. — Vol. 8, nº 8 (Oct. 1979). — P. 27-29. — Œuvre reproduite

1978 Fry, Philip. — Charles Gagnon. — Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1978. — 239 p. — Œuvre reproduite p. 215. — Mention de l'œuvre p. 104

Gervais, Raymond. — « Naître/n'être : double you ». — Parachute. — Nº 13 (hiver 1978). — P. 53-55

Toupin, Gilles. — « Charles Gagnon et la super-objectivité de l'art ». — La Presse. — (21 oct. 1978). — P. D-22. — Œuvre reproduite

1976 Cousineau, Penny. — « Two photographic exhibitions ». — Parachute. — Nº 4 (automne 1976). — P. 6-9. — Œuvre reproduite

Selon Charles Gagnon, la photographie « sous-entend un enregistrement brut des faits[1] » et, tout autant que la production picturale ou cinématographique, elle reflète l'interrogation de l'individu devant le monde. Les deux œuvres, *Marquise de théâtre et sacs à ordures* et *Voûte avec camion et homme se tenant la tête, Montréal* (1973), partagent des références communes quant à leur contenu : la description d'un espace public marqué par l'intervention humaine, mais toutefois presque désert, la présence d'éléments architecturaux suspendus qui s'imposent de leur masse, obscurcie ou scintillante, la répétition de motifs linéaires accentués en une opposition dynamique, les escaliers, les pavés, les portes fermées... Au-delà de ces comparaisons, ces mises en scène « trouvées » offrent des possibilités d'interprétation des rapports, parfois incongrus, entre les éléments : la similitude entre les formes pyramidales des pierres et des sacs à ordures ou entre les masses cubiques de la voûte et du camion s'accompagne de la tension qui résulte de leur rapprochement. L'élément insolite surgit également dans l'œuvre : cette marquise illuminée, ces portes closes, cette ouverture bouchée, cet homme lilliputien qui émerge de l'ombre, ce camion ancien dans la cité contemporaine. Le temps s'est arrêté dans le déclenchement de l'obturateur, l'espace s'est fixé sur la pellicule, et seule l'ambiguïté des confrontations qui en résultent suggère les significations sous-jacentes à l'image.

S.G.M.

NOTE

1. Charles Gagnon, «Charles Gagnon et la super-objectivité de l'art», une interview par Gilles Toupin, *La Presse*, Montréal, samedi 21 oct. 1978, p. D-22.

LYNNE COHEN

Né à Racine, Wisconsin, États-Unis, le 3 juillet 1944.
Vit et travaille à Ottawa (Ontario).

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

Épreuve argentique
19,1 x 24,2 cm
A 80 68 PH 1
Achat : 13 novembre 1980
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Les Choix de l'œil : la photographie depuis 1940, exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1981 [itinéraire : Musée François-Pilote, La Pocatière (QC), 1er-30 sept. 1981; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 nov. 1981-3 janv. 1982; Centre national d'exposition de Fredericton, Fredericton (N.-B.), 15 janv.-15 févr. 1982; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1er-31 mars 1982; Maison Dumulon, Rouyn (QC), 15 avril-15 mai 1982; Musée régional des mines et des arts de Malartic, Malartic (QC), 1er-30 sept. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep Ahuntsic, Montréal (QC), 1er-31 déc. 1982; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 15 janv.-15 févr. 1983; Cégep Edouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1er-31 mars 1983; Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard (QC), 15 avril-15 mai 1983; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 30 mai-28 juin 1983; Musée minéralogique et minier de la région de l'amiante, Thetford Mines (QC), 1er-30 sept. 1983; Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), 12 janv.-5 févr. 1984].

Photographies de la collection permanente, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 juin-14 sept. 1981.

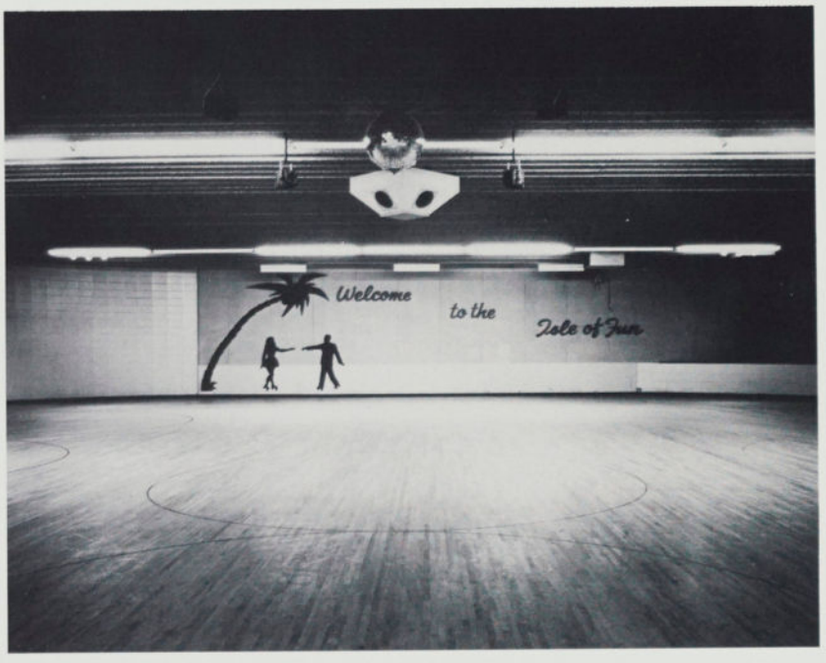
Photographies de Lynne Cohen, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 10 sept.-27 sept. 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Byrne, David; Mellor, David. — Lynne Cohen : occupied territory. — New York : Aperture, 1987. — 111 p. — Œuvre reproduite p. [84]

1985 Lussier, Réal. — « Lynne Cohen ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 74. — Œuvre reproduite p. [75]

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Les choix de l'œil : la photographie depuis 1940. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 52 p. — Œuvre reproduite p. 19



LYNNE COHEN

Né à Racine, Wisconsin, États-Unis, le 3 juillet 1944.
Vit et travaille à Ottawa (Ontario).

283 **Skating Rink - Grand Island, Nebraska**, 1975

Épreuve argentique
20,1 x 25,2 cm
A 80 69 PH 1
Achat : 13 novembre 1980
Source : Yajima/Galerie, Montréal (QC)

EXPOSITION

Photographies de Lynne Cohen, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 10 sept.-27 sept. 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1987 Byrne, David ; Mellor, David. — Lynne Cohen : occupied territory. — New York : Aperture, 1987. — 111 p. — Œuvre reproduite p. 88

1979 Banff Centre. — The Banff purchase : an exhibition of photography in Canada. — Toronto : John Wiley and Sons Canada Limited, 1979. — 112 p. — Œuvre reproduite p. [94]

Depuis 1971, Lynne Cohen photographie des espaces intérieurs, privés ou publics, vraisemblablement évacués. Les décors aseptisés de *Skating Rink - Grand Island, Nebraska* (1975) et de *St. Marina Hall, Toronto, Ontario* (1976) témoignent du naufrage culturel qui menace une société de loisirs. Les objets qui habitent ces bâtiments et leur stricte ordonnance sont à la mesure des aspirations de ceux et celles qui les ont imaginés : les chimères alimentées par l'exotisme des représentations murales investissent l'espace fabriqué des convenances. Dans la distance physique qu'elle maintient entre son appareil-photo et ces artefacts scéniques, Cohen scrute non seulement les corrélations, mais aussi les tensions qui se glissent au cœur des lieux. Sur cette patinoire de bois franc, entourée de carreaux de céramique, surplombée d'appareillage et inondée de lumière crue, on est loin de « l'île du plaisir » évoquée à l'arrière-plan (« Welcome to the Isle of Fun ») ; dans cette salle de banquet, quatre chaises en attente, comme hiérarchisées sur un podium, côtoient un parc d'enfant — noyau familial introduit ici de manière incongrue — et se teintent de la grisaille du banal, sous l'éclat des luminaires et des paysages champêtres qui s'ouvrent sous notre regard.

S.G.M.

MICHEL CAMPEAU

Né à Montréal (Québec), en 1948.
Vit et travaille à Montréal.

5 épreuves argentiques tirées de la série :

Week-end au Paradis terrestre, 1980-1981

Tirage de 1987
Achat : 16 décembre 1987
Source : l'artiste

284 **Fête religieuse portugaise**, 1980

40,3 x 50,4 cm
A 87 117 PH 1

285 **Fête religieuse portugaise**, 1980

40,4 x 50,4 cm
A 87 120 PH 1

286 **Washington Square**, 1981
40,4 x 50,4 cm
A 87 116 PH 1

287 **L'Île Ste-Hélène**, 1981
40,3 x 50,4 cm
A 87 118 PH 1

288 **Défilé de la St-Jean**, 1981

40,4 x 50,4 cm
A 87 122 PH 1

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Treize essais sur la photographie. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990. — 236 p.; 49 p. de planches. — Œuvre reproduite : *Fête religieuse portugaise* (A 87 120 PH 1) p. de planche 10. — Mention de la série *Week-end au Paradis terrestre* p. 48

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvres reproduites : *Fête religieuse portugaise* (A 87 120 PH 1) et *Défilé de la St-Jean* p. [7]

Gravel, Claire. — « Une mémoire courte ». — Le Devoir. — (17 juin 1989). — P. C-9

1984 Daigneault, Gilles . — « L'irrévérencieuse "post-avant-garde" russe ». — Le Devoir. — 31 mars 1984. — P. 28

Office national du film du Canada. — Michel Campeau : week-end au "Paradis terrestre"! — [Ottawa] : ONF, février 1984. — [2] p. — Fiche technique d'exposition. — Œuvre reproduite : *Défilé de la St-Jean* (sous le titre *Fête nationale, Montréal, Québec*)

1982 Baele, Nancy. — « Photos show observer's eye ». — The Citizen. — (Apr. 29, 1982). — P. 55

Baillargeon, Richard. — « La photo, un art du document ? ». — Photo Selection. — Vol. 2, nº 3 (juill./août 1982). — P. 38-39

Dessureault, Pierre. — « Documentaire/commentaire ». — Michel Campeau : week-end au "Paradis terrestre"!; Pierre Gaudard : en France : œuvres récentes de deux photographes québécois. — Ottawa : Office national du film du Canada, 1982. — P. [2-4]. — Feuillet éducatif

1982 Joubert, Suzanne. — « La photo : un élément positif ». — Le Droit. — (1er mai 1982). — P. 29

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 34 p. — Œuvre reproduite : *Fête religieuse portugaise* (A 87 120 PH 1) p. 14. — Mention de la série p. 6

Sabbath, Lawrence. — « Artist 'borrowed' ideas for forge own strong style ». — The Gazette. — (Feb. 13, 1982)

Tweedie, Katherine. — « Constructed interviews with three Quebec photographers ». — Artscanada. — Vol. XXXIX, nos 248/249 (Nov. 1982). — P. 59-63. — Œuvres reproduites : *Fête religieuse portugaise* (A 87 117 PH 1 et A 87 120 PH 1)

Week-end au Paradis terrestre est une séquence de quelque 54 photographies choisies par Michel Campeau à partir de sa production s'échelonnant de 1972 à 1981. Elle constitue une sorte de regard critique du photographe sur ses propres observations et attitudes. D'emblée, cet ensemble de photographies révèle des événements publics à caractère social, religieux, culturel, commercial et sportif. Cependant Campeau n'y voit que le prétexte pour traduire sa relation essentiellement subjective avec le monde. « La photographie est une forme d'écriture spécifique, dit-il; aussi je me considère comme un écrivain visuel qui poursuit une réflexion sur son rapport avec la société[1]. » Les cinq photographies que nous présentons ici, extraites de la série *Week-end au Paradis terrestre*, témoignent non seulement de la conscience aiguë qu'il a des réalités d'ordre social et culturel, mais aussi de ses réactions devant les événements qui les traduisent : les rôles traditionnels de l'homme et de la femme, l'inscription des rites religieux dans la vie sociale, la hiérarchisation au sein de la structure familiale et le besoin d'évasion, collectif ou individuel, sont quelques-uns des aspects qui suscitent le commentaire de Campeau. Au-delà du documentaire descriptif, ses photographies sont l'expression d'un point de vue. À travers elles, Campeau expose sa façon de percevoir et de concevoir. Il ajoute : « *Week-end au Paradis terrestre* est tout compte fait un commentaire autophotographique (autobiographique) par lequel je tente d'assumer le regard que je porte sur la vie qui m'entoure et qui m'anime[2]. » La cohérence de l'ensemble se situe, en somme, non seulement sur le plan des références culturelles que chacune des images partage, mais encore sur le plan de l'approche intuitive de Campeau qui commande chez lui une prise de vue directe et spontanée, en accord avec la mouvance désordonnée des événements.

S.G.M.

NOTES

1. Michel Campeau, « Du documentaire au commentaire », dans *À propos des photographies de Week-end au 'Paradis terrestre'!*, Texte de la présentation faite à la conférence nationale de Fredericton, Nouveau-Brunswick, les 16 et 17 janv. 1982, sur la photographie documentaire.
2. *Ibid.*

SERGE CLÉMENT

Né à Valleyfield (Québec), le 20 mai 1950.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

6 épreuves argentiques tirées de la série :

Notes urbaines - suite européenne, 1984-1986

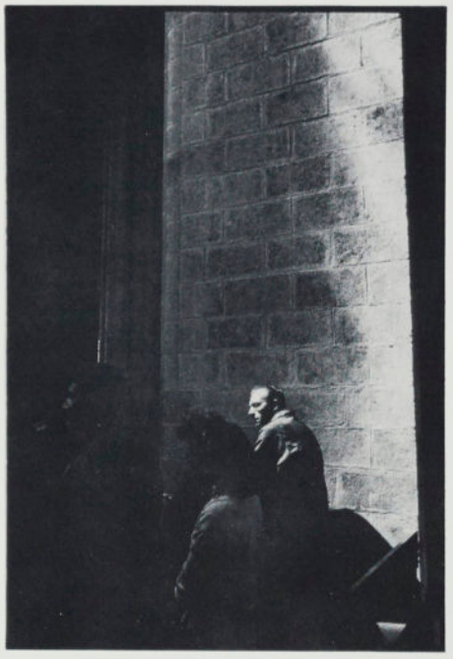
Tirage de 1986-1987
Achat : 18 décembre 1987
Source : l'artiste

289 **Paris, France**, 1985

40,4 x 50,5 cm
A 87 108 PH 1

290 **Venise, Italie**, 1984

40,4 x 50,4 cm
A 87 107 PH 1



291 **Florence, Italie**, 1984
40,3 x 50,5 cm
A 87 110 PH 1

292 **Mont-Saint-Michel, France**, 1986
50,5 x 40,3 cm
A 87 114 PH 1

293 **Pointe du Raz, France (Bretagne)**, 1986
50,5 x 40,3 cm
A 87 104 PH 1

294 **Paris, France**, 1986
40,3 x 50,5 cm
A 87 105 PH 1

EXPOSITION

L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p. — Œuvres reproduites : *Paris, France*, 1985 et *Paris, France*, 1986 p. [6]

1986 Jongué, Serge. — « L'ailleurs photographique ». — Photo Sélection. — Vol. 6, nº 1 (mars/avril 1986). — P. 38-41

Serge Clément écrivait en 1985 à propos de ses premières *Notes urbaines* de Montréal : « Un journal, une chronique, un carnet de route [...] quelque chose comme cela...» *Notes urbaines - suite européenne*, réalisées entre 1984 et 1986, poursuivent le même parcours que ces « notes furtives, évocatrices...». Les six photographies extraites de cette dernière série, qui réunit environ 25 images, représentent un découpage, parmi d'autres, dans les liens visuels qui tissent l'ensemble. Car la notion de séquence est devenue partie intégrante de l'approche intuitive et de plus en plus intimiste de Clément, qui construit patiemment l'ordonnance des clichés au gré des signes qui se dévoilent à leur surface. Clément travaille la capacité d'évocation des lieux, habités de l'histoire et des êtres qui s'y glissent. Ici, les paysages urbains sont ceux du transitoire et de la permanence, de l'illusoire et du réel tragique. Des êtres de chair côtoient, impuissants, des ombres figurées ; des inscriptions en silhouette, menaçantes et inaltérables, imprègnent les murs ; un pilier et son ombre semblent scinder un personnage solitaire ; « l'impasse des pensées » s'affiche sur un mur dénudé ; le dessin d'une figurine étrange émerge, dans un halo, d'un mur blessé de graffiti ; les pierres de ruines s'empilent... Toujours dans cet assemblage, la matérialité des murs et la fragilité de l'homme, la vie cachée des parois et le voile opprimant sur les êtres. « Un journal, une chronique, un carnet de route », *Notes urbaines - suite européenne* sont « quelque chose comme cela », mais elles sont surtout, au regard du spectateur qui s'y plonge au fil des images, « quelque chose » qui ne se nomme pas instantanément...

S.G.M.

La vidéo.

Poétiser

la matière

et la troquer

contre l'histoire

Depuis un peu plus de dix ans, le Musée d'art contemporain de Montréal collectionne l'art vidéographique. Si la chose pouvait sembler héroïque à l'époque, l'affirmation et la maturité de cette forme d'art ont fait en sorte que l'achat d'œuvres vidéographiques est maintenant une habitude acquise. En effet, l'abondante production québécoise et internationale présente l'avantage de se vendre à des prix très accessibles, autant pour les institutions muséologiques, qui peuvent ainsi diversifier l'éventail de leur collection, que pour les particuliers, qui représentent d'ailleurs un marché à développer.

Par contre, l'art vidéographique n'a pas gagné tous les combats, loin de là. Alors qu'il existe depuis au moins 30 ans, il fait toujours face à un problème majeur d'interprétation : les historiens de l'art semblent en effet trop souvent dépourvus d'outils théoriques qui leur permettraient de présenter à un public néophyte des analyses adéquates et accessibles. Une des raisons de ce problème tient au fait que, devant un objet d'étude contemporain, les historiens de l'art sont amenés par leur formation théorique à adopter une méthode empreinte d'objectivité, fondée sur le discours historique.

Or, pour la vidéographie, cette approche tombe court dans la mesure où une période de 30 ans ne donne pas le recul nécessaire pour avoir une vision d'ensemble. Mais cela n'explique pas tout, puisque l'ensemble de la production artistique contemporaine nécessite constamment une grande diversité d'approches théoriques. Non, il y a une seconde explication à ce phénomène indéniable. Il s'agit, à notre avis, d'une situation inhérente au médium, liée à sa nature impalpable et directement dépendante d'un développement technologique en constante mutation. Ce dernier fait de la

vidéographie une des matières les plus polymorphes et les plus complexes qui soient. Puisqu'il ne peut se reposer sur ses acquis, l'analyste doit constamment créer, s'aventurer, travailler en toute humilité et risquer les contradictions.

Par ailleurs, une des tendances dominantes de cet art depuis sa naissance — les œuvres présentées dans la présente exposition le confirmant — a été de critiquer et de commenter la télévision et son contenu. Une bonne connaissance de l'histoire et des théories des médias de communication semble donc un a priori essentiel à toute analyse fouillée de la vidéo. Ajoutons enfin que la technique vidéographique peut paraître mystérieuse, presque magique aux yeux de celui ou celle qui n'en a jamais fait l'expérience. Autrement dit, l'historien de l'art serait-il confronté à une matière résultant d'un processus créatif qui ne doit rien — ou si peu — à l'art, à un type de production qui aurait réussi à forcer le champ de l'art par sa fonction plutôt que par sa nature même ? La vidéographie représente en effet un cas à part puisque ni le cinéma ni la photographie n'obligent à faire appel à un tel nombre de données théoriques connexes à l'art, même si le premier se rapproche de la vidéo à ce point de vue.

En d'autres termes, pour survivre comme forme d'art, la vidéographie doit obligatoirement jouer un rôle critique, se donner une mission spécifique qui fait appel à une technique sophistiquée sans pour autant la rendre indispensable. S'ils ont été fascinés pendant une certaine période par des développements technologiques où l'informatique jouait un rôle important, les artistes ont rapidement compris combien ces préoccupations étaient creuses et, avec les années 80, ils ont définitivement opté pour une rationalisation et une économie de moyens, notamment des effets spéciaux.

Par «économie», il faut entendre ici une organisation rationnelle des moyens techniques qui confère à chaque élément sa fonction propre et, s'il n'en a pas, cela doit à la limite relever d'une stratégie spécifique.

Si la forme vidéographique possède peu de points communs avec l'art traditionnel, il nous semble également que les artistes qui se tournent vers ce médium ont le plus souvent des préoccupations sociales manifestes. On se souviendra par ailleurs qu'une grande sensibilité aux problèmes sociaux avait marqué les débuts de cet art dans les années 60, du moins au Québec. Des artistes comme Pierre Falardeau et Julien Poulin, ainsi que d'autres avant eux, avaient utilisé la vidéo afin de diffuser leurs idées politiques et d'éveiller la conscience sociale du public. L'évolution de leur travail, qui est passé du documentaire — plus proche du cinéma — à la vidéo d'art pour être ensuite récupéré par le système des arts visuels, illustre en fait le glissement de la vidéographie en général vers le champ de

l'art. Pour s'en convaincre, il suffit de retenir que Falardeau et Poulin eux-mêmes étaient les premiers surpris de leur succès comme artistes. Plus précisément, ils s'étonnaient que le Musée d'art contemporain de Montréal leur consacre une exposition. Depuis quelques années, le premier poursuit d'ailleurs une carrière de cinéaste, tandis que le second a repris son métier de comédien.

Sans vouloir insister davantage sur cette hypothèse, remarquons cependant que les bandes vidéographiques choisies pour cet événement exceptionnel qu'est *La Collection : tableau inaugural* ne possèdent pas toutes une vocation sociale. Mais nous devons reconnaître que peu d'entre elles échappent à ce mandat, même si ce n'était pas là un critère incontournable de la sélection. De fait, les œuvres vidéographiques réunies dans le cadre de cette exposition ont toutes été réalisées entre 1974 et 1989. Aucun souci d'équilibre entre les différentes périodes n'a motivé notre choix, sinon celui de présenter, à l'intérieur d'une grille horaire accessible, un aperçu des meilleurs vidéogrammes possibles, compte tenu du nombre limité d'œuvres disponibles. Autant le dire sans ambages, il s'agit ici d'un choix totalement subjectif, motivé par des souvenirs, par les échos d'une expérience passée et par le désir intense de la revivre et de la faire partager. Il s'agit donc d'un regroupement spontané et de prime abord parfaitement éclectique. Mais il n'est pas si éclectique que cela puisque, en fait, deux sujets majeurs se dégagent clairement de l'ensemble des œuvres : celui de la *télévision commerciale* et celui du *féminisme*. En effet, les quelque 26 vidéogrammes de cette exposition s'articulent tous autour de ces deux thèmes directeurs, dont ils présentent autant d'approches différentes et de variations plus ou moins complexes. Tous adoptent cependant un regard critique et un total refus de la complaisance, même si la forme comme telle est à l'occasion séduisante et agréable. À titre d'exemple, mentionnons simplement le travail de Dara Birnbaum qui, malgré un rythme endiablé, des images répétitives et des effets spéciaux spectaculaires, ne perd à aucun moment de vue l'objectif premier de tout ce grand déploiement, à savoir une déstabilisation du système qui permette de faire éclater au grand jour son pouvoir de manipulation de l'imaginaire collectif.

Implicitement, l'œuvre de Birnbaum porte également les couleurs du féminisme à cause de ses héros entre autres, qui sont souvent des femmes. L'artiste fait ainsi la démonstration que les deux axes critiques ne sont absolument pas incompatibles. Au fil des présentations, nous les verrons d'ailleurs s'entrelacer constamment.

Sans vouloir passer en revue de façon détaillée toutes les œuvres, mentionnons-en cependant quelques-unes, dont le propos principal est de dénoncer des injustices faites aux femmes ou de démontrer leur capacité à tenir des rôles habituellement dévolus aux hommes. Les travaux de Dara Birnbaum, de Kate Craig, de Gathie Falk, de Tanya Mars et d'Ewa Turska répondent en effet à une

mission sociale : améliorer la condition des femmes. Pour atteindre son objectif, chacune de ces artistes utilise le discours vidéographique sur un mode qui lui est propre. Certaines optent pour une approche théâtrale, d'autres pour une voie narrative, d'autres enfin choisissent de simplement suggérer leur message, sans jamais le préciser vraiment. Remarquons par ailleurs que ce type de revendications en faveur des femmes est toujours, ou presque toujours, tenu par des femmes.

Outre leur exploration du féminisme en tant que cause sociale, plusieurs artistes s'en prennent à la télévision commerciale. Ils critiquent la pauvreté de son contenu, l'état de passivité dans lequel elle confine le spectateur, le manque de contact avec la réalité et une telle exploitation de la violence qu'elle finit par développer chez ceux qui la regardent une navrante insensibilité aux événements importants, un sentiment de banalisation globale; pire, on accuse la télévision de manipuler l'opinion publique par la diffusion de données biaisées. General Idea, Klaus Vom Bruch, Eric Metcalfe et Hank Bull, Elisabeth Chitty, Randy et Berenicci, Tom Sherman, illustrent tous à leur manière l'importance cruciale de cette problématique.

D'autres artistes se consacrent également à la quête d'une spiritualité renouvelée. Par l'acte créateur, ils entendent pousser plus loin leur propre découverte de forces supérieures ou souhaitent faire valoir les fonctions bénéfiques d'un système de pensée donné. Ulrike Rosenbach, Nan Hoover, Joan Jonas, Daniel Reeves, Dan Graham et François Girard comptent parmi ceux-là. D'autres encore adoptent un discours directement lié au politique. C'est le cas de Jean-Pierre Boyer, qui prétend que le médium vidéographique ne peut pas nier sa fonction critique et se doit de discuter les idéologies capitalistes ou socialistes. Daniel Dion et Philippe Poloni, deux artistes qui ont fait équipe ensemble pendant plusieurs années, contestent pour leur part le système de l'art, qu'ils accusent d'élitisme. Dans l'œuvre de Paul Landon, une critique du même ordre apparaît lorsqu'il passe d'un discours sur la consommation des produits de la terre à celle de l'art. Les images qu'il présente nous définissent l'œuvre d'art comme un objet de passage — comme un simple médium.

Or, même s'il est empreint d'une volonté artistique indéniable, cet objet de passage ne peut survivre seul à l'interprétation. Il doit recevoir le regard actif du spectateur. Nous disons bien *actif* puisque, selon l'hypothèse partagée par plusieurs artistes figurant dans cette exposition, l'interprétation d'une même œuvre peut changer selon l'influence de plusieurs facteurs psychologiques, perceptuels ou autres. Tom Dean, Michèle Waquant, Marcel Odenbach et Suzy Lake abordent directement ce sujet. Michael Morris et Vincent Trasov, qui forment un duo d'artistes très particulier, critiquent les comportements individuels stéréotypés. Leur vidéo met ici en place une stratégie qui exploite l'humour et le grotesque.

Il va sans dire que les œuvres de cette exposition ne peuvent être confinées à une simple catégorisation. Généralement complexes, elles traitent simultanément plusieurs thématiques qui peuvent être — pourquoi pas — totalement contradictoires. Cette puissance de l'œuvre vidéographique, due à la nature même d'un support qui fait intervenir tant de données nouvelles par rapport à l'œuvre d'art traditionnelle, oblige le spectateur à en expérimenter lui-même le déroulement dans le temps et à développer une interprétation stratifiée. Aussi faut-il qu'il soit disponible, qu'il se prête au jeu, bref qu'il ait le temps.

Cette dernière remarque, a priori anodine, explique à notre avis la crise que traverse l'art vidéographique, crise qui est loin d'être résolue. Au cours des quelque quinze dernières années, la vidéographie d'art a tenté de s'infiltrer dans le système commercial de la télévision. À défaut d'y réussir, elle a revendiqué avec raison une place dans les musées d'art. Or, rien n'est acquis non plus de ce côté. Cette situation précaire est due, selon nous, à la grande concentration physique et intellectuelle que ce médium exige, surtout lorsque l'artiste demeure insensible au contexte de présentation de l'œuvre et au public à qui il s'adresse. Dès 1982, par exemple, Tom Sherman avait lui-même pressenti ce problème lorsqu'il a opté pour la présentation, au Musée, de plusieurs de ses vidéogrammes dans un espace simulant celui, beaucoup plus intime, du salon familial. Avec la complicité de l'artiste, le catalogue de l'exposition poussait le mimétisme jusqu'à se présenter comme *TV Hebdo*, le guide des émissions télévisuelles. Aidé par le Musée, Tom Sherman avait également réussi à infiltrer la télévision payante, avec la présentation en deux temps de ses œuvres complètes : un succès exceptionnel, la réalisation éphémère du rêve de tout artiste de la vidéographie. Depuis, la vidéographie d'art n'a cessé de se transformer afin d'atteindre cet objectif pourtant pratiquement irréalisable.

Dans le processus, la durée des œuvres a généralement été ramenée à des proportions plus modestes. La forme s'est simplifiée, l'artiste se laissant moins emporter par sa fascination pour les développements effrénés de la technologie et des effets spéciaux. Le contenu critique est souvent rendu plus accessible par le biais d'un discours social plutôt qu'un contenu axé exclusivement sur la forme et dont la vidéomusique nous fournit un excellent exemple. Plus proche de la réalité, la vidéographie tente maintenant de participer de près à l'élaboration de cette réalité même. On sollicite la participation du spectateur à l'œuvre par une stratégie qui tient compte de l'identification individuelle et collective.

Ces transformations graduelles, mais fondamentales, de la vidéo nous permettent d'entrevoir pour elle un avenir positif. Or, en même temps, cet avenir nous semble promettre de nier, à plus ou moins long terme, l'exploitation pure de ce médium. La tendance actuelle de plusieurs artistes de la

vidéographie consiste en effet à associer leur médium à la sculpture, à la peinture ou à l'installation. L'imperméabilité de la télévision, payante ou pas, aux aspirations de cet art explique cette percée. Mentionnons de plus qu'il est maintenant courant de voir la vidéographie employée au théâtre et en danse; même en musique contemporaine, il se trouve des chefs d'orchestre pour rêver d'un spectacle total, où la vidéo occuperait une place de choix.

Est-ce à dire que, dans sa forme pure, la vidéographie aurait failli à ses aspirations d'art subversif ? Comme ses buts se situaient davantage dans le champ des stratégies de communication, on peut dire qu'elle ne les a pas atteints, du moins à quelques exceptions près. Ce qui ne signifie pas qu'elle ait failli pour autant à sa mission critique.

Bien au contraire, nous croyons que la critique est une fonction primordiale de l'art et, à ce titre, la vidéographie est un médium des plus efficaces puisqu'il présente immédiatement un caractère véridique et permet de se concentrer sur les origines des travers sociaux. L'esthétique même de la vidéographie, qui se transforme au gré du développement technologique et au gré des moyens de l'artiste, ne pose pas non plus de problème dans la mesure où elle séduit, ravit, enchante et atteint le spectateur dans ses états psychologiques. Le véritable cul-de-sac de la vidéographie, le facteur qui la rend si difficile à accepter aux yeux des spectateurs relève davantage de la spécificité temporelle du médium. Si la simultanéité de la vidéographie a été une découverte stimulante pour les créateurs, il faut dire qu'ils se sont laissés emporter par des excès opposés.

Quoi qu'il en soit, nous croyons que la vidéographie a aujourd'hui atteint une maturité qui la rendra de plus en plus intéressante à suivre à l'avenir. Liée à la sculpture et plus récemment à la peinture, elle perce la matière, la rend tout aussi impalpable que son propre support électronique. Par cette trouée, elle poétise davantage l'œuvre puisqu'elle la situe d'emblée dans une polarisation des données. La sculpture disparaît pour céder la place à la lumière, à quelque chose d'immatériel. Également surprenant, le récent travestissement de la vidéographie en peinture... Ou peut-être est-ce la peinture qui troque tout simplement sa toile contre une surface en constante oscillation. Après s'être attaqués pendant des années à la télévision, les artistes de la vidéographie ont rendu les armes. Si rien ne peut changer le système qui sous-tend la télévision commerciale, ils auront au moins eu le mérite d'avoir développé le regard critique d'un certain nombre de personnes.

Par le biais d'une association harmonieuse avec la sculpture et la peinture, les artistes de la vidéographie écartent d'emblée tout doute pouvant encore subsister quant à la nature artistique du médium

comme tel. Ils séduisent mieux leurs spectateurs, règlent le problème de la durée d'interaction entre ceux-ci et l'œuvre, et conservent la stratification du discours qu'ils veulent tenir.

Ajoutons pour conclure que, puisque la vidéographie n'échappe guère à toute discussion sur le médium télévisuel et ce, de par la spécificité évidente de son médium, le fait de l'intégrer davantage à une tradition historique lui confère de nouveaux pouvoirs subversifs. Par leur jeu illusionniste, ces pouvoirs réussiront peut-être à transformer autant la perception générale des œuvres que le discours si prévisible qu'on tient sur elles.

Manon Blanchette

PIERRE FALARDEAU
JULIEN POULIN

Nés à Montréal (Québec), en 1946.
Vivent et travaillent à Montréal.

295 **Pea Soup**, 1978

Vidéogramme noir et blanc, son
94 min
Production : Les Films Pea Soup Inc., Montréal (QC)
A 79 95 VID 1
Achat : 27 février 1979
Source : Pea Soup Films (Julien Poulin)

PRÉSENTATIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Pierre Falardeau, Julien Poulin, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 juin-17 juill. 1983.

Vidéo du Québec, présentation organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC) [exposition itinérante au Québec : Musée d'art contemporain, Montréal, 4 mars-4 avril 1982; Centre d'exposition Drummond, Drummondville, 15 avril-15 mai 1982; Galerie d'art de Matane, Matane, 1er-30 sept. 1982; Langage Plus, Alma, 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep de Valleyfield, Valleyfield, 24 nov.-15 déc. 1982; Collège de Joliette, Joliette, 15 janv.-15 févr. 1983].

Canada Video, XXXIXe Exposition biennale internationale d'art, Venise, Italie, 1980, 1er juin-28 sept. 1980.

Tendances actuelles au Québec : la photographie, la sculpture et la vidéo, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 déc. 1978-14 janv. 1979.

Montréal Tapes : Video as a Community or Political Tool, The Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 1er-23 avril 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1988 Coulombe, Michel; Jean, Marcel. — Dictionnaire du cinéma québécois. — Montréal : Boréal, 1988. — 530 p. — Mentions de l'œuvre p. 163, 471

1986 Baert, Renée. — «La vidéo au Canada : en quête d'une identité». — Vidéo. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 42-54. — Mention de l'œuvre p. 51. — Repris dans : From Sea to Shining Sea, Toronto : The Power Plant, 1987, p. 170-179

1985 Blouin, René. — «Pierre Falardeau; Julien Poulin». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 318. — Extrait photographique de l'œuvre

1983 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Pierre Falardeau, Julien Poulin. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1983. — 52 p. — Mention de l'œuvre p. 13

Tourangeau, Jean. — «In video is Canada invisible?». — Vanguard. — Vol. 12, no 7 (Sept. 1983). — P. 26-30

1982 Bellavance, Guy. — «Falardeau-Poulin, Francine Langlois, Jacques Méthé, Louis Saia». — Parachute. — No 27 (été=Summer 1982). — P. 40-41

Duchaine, Andrée. — Vidéo du Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 47 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 25. — Mention de l'œuvre p. 25

1980 Canada video : Colin Campbell, Pierre Falardeau/Julien Poulin, General Idea, Tom Sherman, Lisa Steel. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980. — 111 p. — Mentions de l'œuvre p. 36, 38

Coutts-Smith, Kenneth. — «Pea Soup». — Fuse. — (May 1980). — P. 220-224. — Extrait photographique de l'œuvre

Ferguson, Bruce. — «Not their ambition». — Fuse. — Vol. IV, no VI (Nov. 1980). — P. 310

Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1980. — 168 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 155. — Mentions de l'œuvre p. 146, 148

1978 Bissonnette, Alain. — «"Pea Soup": une histoire à finir avec Falardeau et Poulin». — Cinéma Québec. — No 58, vol. 6, no 8 (sept./oct. 1978). — P. 12-14

Viau, René. — «Tendances actuelles : 2ème et dernier volet». — Le Devoir. — (30 déc. 1978). — P. 16

1976 Pontbriand, Chantal. — «Pierre Falardeau sur le film et la vidéo au Québec». — Parachute. — No 3 (avril/mai/juin 1976). — P. 32-34

Respectivement anthropologue et comédien, Pierre Falardeau et Julien Poulin partagent une même idéologie, depuis le début de leur collaboration dans les années 70, lorsqu'ils réalisent ensemble *Les Canadiens sont là*. Leur art veut dénoncer les injustices du colonialisme et illustrer les différents modes d'identification à une classe sociale. Dans *Pea Soup* qu'ils terminent en 1978, les images se succèdent, évoquant des thématiques politiques provocantes : celle, entre autres, de Canadiens français dénonçant leur position d'infériorité sur le plan culturel ou financier. Plus précisément, par une technique ressemblant au collage, Poulin et Falardeau réussissent à faire voir «les contradictions qui existent entre la réalité des colonisés et l'imaginaire que leur proposent les médias[1]».

Pour ces deux artistes, l'art est toujours politique et se doit d'être subversif. N'ayant donc pas choisi la voie la plus facile, ils optent pour un traitement humoristique du contenu. Leur objectif n'est pas uniquement d'accuser l'autre, mais également de bien faire voir la responsabilité qui incombe à celui qui prend conscience de sa position d'infériorité. Ils se sont ainsi donné comme mandat d'éveiller le plus large public possible aux dangers du colonialisme culturel. Pour arriver à leurs fins, ils montrent comment nous sommes inconsciemment sous l'influence des produits culturels étrangers. L'image du garçon grassouillet qui mange du poulet *fast food* illustre très bien la nécessité d'une prise en charge individuelle.

Si Pierre Falardeau et Julien Poulin ne font plus équipe ensemble depuis quelques années, chacun ayant choisi de poursuivre autrement ses objectifs sociaux, leur travail commun aura fait histoire en vidéographie politique, les années 70 ayant été au Québec une période de réflexion nationaliste très intense.

M.B.

NOTE

1. «"Pea Soup" : une histoire à finir avec Falardeau et Poulin», par Alain Bissonnette dans *Cinéma Québec*, sept.-oct. 1978.

DARA BIRNBAUM

Née à New York, New York, États-Unis, en 1946.
Vit et travaille à New York.

(296) **Kiss the Girls: Make Them Cry**, 1979

Vidéogramme couleur, son
7 min
Production : l'artiste
A 83 83 VID 1
Achat : 26 septembre 1983
Source : l'artiste

PRÉSENTATION

Vidéo : Dara Birnbaum, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 5-26 mai 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Centre Georges Pompidou. — Passages de l'image. — Paris : CGP, 1990. — 204 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 127

1989 The Museum of Contemporary Art. — A forest of signs : art in the crisis of representation. — Los Angeles : MCA, 1989. — 176 p. — Mention de l'œuvre p. 27

1987 Birnbaum, Dara. — Rough edits : popular image video. Works 1977-1980. — Halifax : The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1987. — 130 p. — Extraits photographiques de l'œuvre p. 36-38, 60-61

1986 Boyle, Deirdre. — Video classics : a guide to video art and documentary tapes. — Phœnix : Oryx Press, 1986. — 160 p. — Mentions de l'œuvre p. 32, 33

Ross, David. — «Truth or consequences : american television and video art». — Video culture : a critical investigation. — Rochester : Visual Studies Workshop Press, 1986. — P. 167-178

1985 Blouin, René. — «Dara Birnbaum». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 313

1985 Klein, Norman. — «The audience culture». — Theories of Contemporary Art. — Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1985. — P. 265-270. — Extrait photographique de l'œuvre p. [264]

Reidy, Robin. — «Pop-pop video : Dara Birnbaum alters familiar images with advanced technology». — American Film. — (Jan./Feb. 1985). — P. 61-62

1984 Hoberman, J. — «After avant-garde film». — Art after modernism : rethinking representation. — New York : The New Museum of Contemporary Art; Boston : David R. Godine, 1984. — 461 p. — Sous la direction de Brian Wallis. — Extraits photograpique de l'œuvre p. 73

Lichtenstein, Therese. — «Collage expanded». — Arts Magazine. — Vol. 59, nº 4 (Dec. 1984). — P. 34-35

Stahr, Yvonne. — «Dara Birnbaum : an interview». — Art Papers. — Vol. 8, nº 2 (Mar./Apr. 1984). — P. 2-3

1983 Musée d'art contemporain. — Vidéo : Dara Birnbaum. — Montréal : MAC, 1983. — [2] p. — Feuillet d'exposition

1982 Birnbaum, Dara. — «Video/video-television : notion on and offerings to». — '60 '80 : attitudes, concepts, images. Catalogue Supplement. — Amsterdam : Stedelijk Museum, 1982. — P. 34-37

Buchloh, Benjamin H. — «Allegorical procedures : appropriation and montage in contemporary art». — Artforum. — Vol. XXI, nº 1 (Sept. 1982). — P. 43-56. — Extraits photographiques séquentiels de l'œuvre p. 54

Documenta 7. — Kassel : P. Diericks, [1982]. — 447 p. — Extraits photographiques de l'œuvre p. 301

1980 Hoberman, J. — «3 women». — The Village Voice. — Vol. XXV, nº 18 (May 5, 1980). — P. 42

Rice, Shelly. — Deconstruction/reconstruction : the transformation of photographic information into metaphor. — New York : The New Museum, 1980. — [43] p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 24. — Mentions de l'œuvre p. 23-24

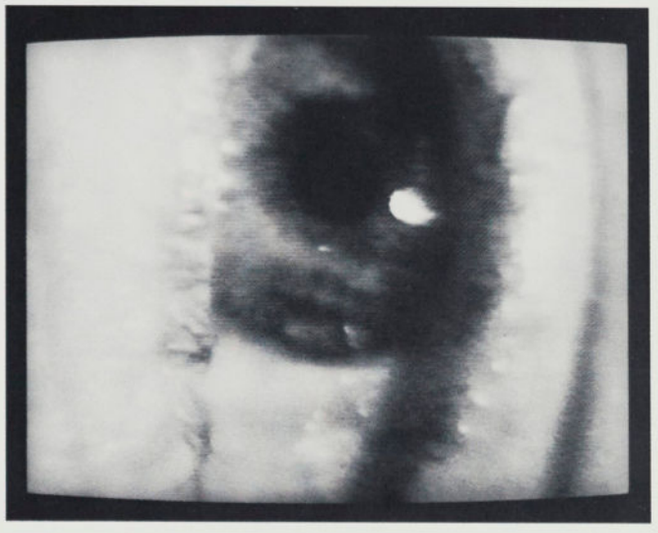
Après des études en architecture et en peinture, Dara Birnbaum oriente son activité vers la vidéographie et l'installation vidéo, deux formes d'art qu'elle privilégie. Dès ses premières œuvres, elle s'affirme comme une artiste dont le travail vidéographique allie le sérieux d'un esprit critique à la séduction du médium. Précédant les très populaires vidéoclips des années 80 et 90, Birnbaum transcende sa propre passion pour la musique rythmée en lui assignant un objectif très particulier : séduire le spectateur tout en l'éveillant aux stratégies des médias de masse.

Dans *Kiss the Girls : Make Them Cry*, réalisée en 1979, Birnbaum met en place une structure étudiée, sophistiquée, qui a pour fonction de dévoiler le sens de la représentation de la femme à la télévision. «Hollywood Squares», une émission mettant en scène des vedettes d'Hollywood, est ici citée en exemple et déconstruite. La répétition inlassable des mêmes gestes vide les images de leur sens premier, lié au contexte, pour ne laisser paraître que le signe lui-même, mis à nu, voire ridiculisé. L'image de la femme produit un effet choc : à travers les diverses personnalités choisies, elle ressemble davantage à une sotte qu'à un être pourvu d'intelligence.

Les stratégies formelles utilisées par Birnbaum pour atteindre ses objectifs sont multiples et reliées notamment à la spécificité de la vidéographie même. Mentionnons entre autres la répétition comme principale technique servant à exacerber les sens et à mettre à nu l'identité projetée. Ajoutons à cela une manipulation ingénieuse du son qui crée un décalage temporel dont le rôle est de déconstruire l'identité transmise par l'image médiatique. Enfin, grâce au déplacement de certaines parties d'image dans l'espace, les personnalités sont isolées du contexte de l'émission. Il est à noter ici que ces stratégies reposent sur des manipulations techniques très sophistiquées. Birnbaum est d'ailleurs la première artiste, après Nam June Paik, à utiliser autant d'effets spéciaux. Cette caractéristique de son travail ira en s'accentuant dans les œuvres ultérieures.

Au delà de la séduction par les effets spéciaux et la musique, Birnbaum s'approprie, déconstruit et reconstruit des extraits d'émissions télévisées de nature commerciale pour exposer au grand jour les représentations culturelles qu'elles véhiculent et les effets insidieux qu'elles peuvent avoir.

M. B.



KATE CRAIG

Née à Victoria (Colombie-Britannique), en 1947.
Vit et travaille à Vancouver (Colombie-Britannique).

297 **Delicate Issue**, 1979

Vidéogramme couleur, son
12 min
Production : l'artiste
A 84 35 VID 1
Achat : 27 février 1984
Source : Western Front Society, Vancouver (C.-B.)

PRÉSENTATIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Western Front Video, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 sept.-11 nov. 1984, [présentation organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec la Western Front Society, Vancouver (C.-B.)].

BIBLIOGRAPHIE

1988 4e Festival international de films et vidéos de femmes de Montréal. — Cinéma femmes vidéo. — Montréal : le Festival, 1988. — 88 p. — Mention de l'œuvre p. 65

1987 Ross, Christine. — «Troisième Festival international de films et vidéos de femmes». — Parachute. — N° 48 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1987). — P. 56-57

1986 Baert, Renée. — «La vidéo au Canada : en quête d'une identité». — Vidéo. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 42-54. — Mention de l'œuvre p. 48. — Repris dans : *From Sea to Shining Sea*, Toronto, The Power Plant, 1987, p. 170-179

Knights, Karen. — «Video works : Western Front Video». — Video Guide. — Vol. 8, n° 1 [1986]. — P. 4-5

1986 Lower, Mary. — «"We interrupt you for this message" : a review of "a retrospective of Canadian feminist production" workshop given by Renée Baert at Women In Focus, Vancouver, B.C.». — Video Guide. — Vol. 8, n° 3 (Sept. 1986). — P. 6-7. — Extrait photographique de l'œuvre

1985 Blouin, René. — «Kate Craig». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 316. — Extrait photographique de l'œuvre

1984 Musée d'art contemporain de Montréal; Art Gallery of Hamilton. — Western Front Video. — Québec : ministère des Affaires culturelles; Vancouver : Western Front Society, 1984. — 59 p. — Textes de René Blouin et de Peggy Gale

1980 Craig, Kate. — «Delicate issue». — Video Guide. — Vol. 2, n° 4/5 [1980]. — P. 3

Dragu, Margaret. — «Delicate issue : a video tape by Kate Craig». — Fuse. — Vol. 4, n° 2 (Jan. 1980). — P. 12

DOCUMENT NON DATÉ

Western Front Society. — «Kate Craig». — Western Front Video : catalogue. — Vancouver : WFS, [s.d.]. — Feuillet [13]. — Extrait photographique de l'œuvre

Kate Craig, qui a participé en 1973 à la fondation de la *Western Front Society*, à Vancouver, est également performeuse et sculpteure. On se souviendra particulièrement de son œuvre pluridisciplinaire, intitulée *Spots Before Your Eyes*, où l'artiste utilisait la représentation d'une peau de léopard, motif qui deviendra récurrent dans ses performances ultérieures. Avec *Delicate Issue*, réalisée en 1979, Kate Craig opte cependant pour une exploration systématique de son propre corps. Or, loin de dévoiler l'identité de l'artiste, la caméra rend l'image quasi abstraite. Si le privé nous est révélé, il l'est avec un tel excès qu'il en perd tout son impact. Explorant ainsi les pôles du privé et du public, Kate Craig aborde à sa manière le problème de la pornographie, donc celui de l'exploitation du corps de la femme à des fins commerciales. Son discours et ses préoccupations prennent une teneur nettement féministe. Grâce à la spécificité de l'art vidéographique, à savoir la possibilité de montrer de très gros plans et d'enregistrer en simultané le son réel, Kate Craig élabore également une réflexion sur certaines questions éthiques. La bande sonore évoque d'ailleurs explicitement cette question puisque la voix de la narratrice interroge directement le spectateur et lui demande à plusieurs reprises de préciser ses limites, lui donnant ainsi le choix de poursuivre ou de mettre fin au visionnement. La notion d'éthique et son caractère subjectif nous sont donc livrés comme fondements d'une réflexion qui débouche sur une prise de conscience de la responsabilité de chacun face à des questions d'ordre collectif.

M.B.

GATHIE FALK

Née à Alexander (Manitoba), en 1928.
Vit et travaille à Vancouver (Colombie-Britannique).

(298) **Red Angel**, 1977

Vidéogramme couleur, son
9 min
Production : Western Front Society, Vancouver (C.-B.)
A 84 46 VID 1
Achat : 27 février 1984
Source : Western Front Society

PRÉSENTATION

Western Front Video, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 sept.-11 nov. 1984, [présentation organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec la Western Front Society, Vancouver (C.-B.)].

BIBLIOGRAPHIE

1984 Musée d'art contemporain de Montréal; Art Gallery of Hamilton. — Western Front Video. — Québec : ministère des Affaires culturelles; Vancouver : Western Front Society, 1984. — 59 p. — Textes de René Blouin et de Peggy Gale. — Extrait photographique de l'œuvre p. 31. — Mention de l'œuvre p. 11

Association des centres nationaux d'artistes à but non-lucratif. — Parallelogramme rétrospective=Parallelogramme retrospective 1976-1977. — Montréal; [Toronto] : ANNPAC, 1977. — 281 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 191

DOCUMENT NON DATÉ

Western Front Society. — «Gathie Falk». — Western Front Video : catalogue. — Vancouver : WFS, [s.d.]. — Feuillet [19]. — Extrait photographique de l'œuvre

Remarquablement polyvalente, Gathie Falk réalise des œuvres en performance, peinture, art graphique, céramique, installation, sculpture et vidéographie.

Red Angel, réalisée en 1977, se présente sous la forme d'un documentaire où la caméra aurait pour seul rôle de capter fidèlement l'action qui se déroule devant l'objectif. Volontairement maniée en amateur, la caméra fait appel à des mouvements très limités, laissant le champ libre à la représentation de l'objet de l'œuvre plutôt qu'à la forme vidéographique comme telle.

Gathie Falk aborde ici tout particulièrement les images traditionnelles de la femme. Elle oppose ainsi l'image idéalisée de la femme-ange qui se marie en blanc à celle de la femme qui se consacre aux tâches ménagères.

La mise en scène de *Red Angel*, théâtrale et volontairement fausse, a pour but de jouer sur la notion de divertissement en art. L'utilisation de chansonnettes tient le même rôle. Une fantaisie mystérieuse pousse le spectateur à chercher à l'œuvre un sens qui se révèle avec force à travers l'opposition formelle entre les deux femmes, opposition qui se traduit par la technique de juxtaposition des images, seul travail sur le médium que se permet ici l'artiste.

Gathie Falk met en scène des gestes prosaïques, tirés du quotidien, mais l'anachronisme de la scène confère à ces gestes une aura de mystère et les baigne dans une atmosphère surréaliste. D'une part, l'artiste emprunte la forme documentaire pour représenter des actions dépourvues de logique — un ange s'asseoit sur le buffet, des perroquets s'agrippent à des pommes posées sur des tourne-disques — et, d'autre part, des actions d'une banalité déconcertante — une femme fait la lessive. La synthèse des deux univers concourt à l'expression féministe du message de Falk, qui prend ainsi position politiquement et s'attaque à des archétypes de taille.

M.B.

TANYA MARS

Née à Monroe, Michigan, États-Unis, en 1948.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

299 **Pure Virtue**, 1985

Vidéogramme couleur, son
15 min
Production : l'artiste
A 88 50 VID 1
Achat : 30 mars 1988
Source : Le Vidéographe Inc., Montréal (QC)

BIBLIOGRAPHIE

1989 Sélection vidéo = video selection. — Montréal : Vidéographe, 1989. — 88 p. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 48

Town, Elke. — «Three sisters : performance artist Tanya Mars explores the origin of the female species». — Canadian Art. — Vol. 6, nº 2 (Summer/June 1989). — P. 64-67

1988 Carrière, Daniel. — «La vidéo via l'espace féminin». — Le Devoir. — (21 avril 1988). — P. 14

Dagenais, Francine. — «A medium of contemporary memory : Canadian art video Festival at the Videographe». — Cinéma Canada. — (June 1988). — P. 23-24

Sunderburg, Erika. — «Towards a representation of "human"». — Video Guide. — Vol. 9, nº 4, Issue 43 (1988). — P. 14-15. — Extrait photographique de l'œuvre

1987 Augaitis, Diana; Pakasaar, Helga. — Video theatrics. — Banff : Walter Phillips Gallery, 1987. — [4] p. — Extrait photographique de l'œuvre

Beaudet, Pascale. — «24 femmes/seconde : Festival international de films et vidéos de femmes». — Spirale. — Nº 72 (sept. 1987). — P. 19

Généreux, Linda. — «Collage : performing miracles». — Canadian Art. — Vol. 4, nº 2 (Summer 1987). — P. 16

Généreux, Linda. — «Tanya Mars». — Vanguard. — Vol. 16, nº 4 (Sept./Oct. 1987). — P. 36

1987 Lacey, Liam. — «Theatrics have lead role in video art exhibit». — The Globe and Mail. — (Aug. 14, 1987). — P. D-11. — Extrait photographique de l'œuvre

Rich, Ruby. — «Only human : sex, gender and other misrepresentations». — American Film Institute Video Festival. — Los Angeles : American Film Institute Festival, 1987. — 96 p. — Mention de l'œuvre p. 44

Ross, Christine. — «Troisième Festival international de films et de vidéos de femmes». — Parachute. — Nº 48 (sept./oct./nov.=Sept./Oct./Nov. 1987. — P. 56-75

3e Festival international de films et vidéos de femmes de Montréal. — Montréal : le Festival, 1987. — P. 46. — Extrait photographique de l'œuvre. — Mention de l'œuvre

Tuer, Dot. — «Video in drag : transsexing the feminine = Lorsque la vidéo se travestit : la transgression du féminin». — Parallélogramme. — Vol. 12, nº 3 (Feb./Mar. 1987=févr./mars 1987). — P. 24-29, 37-42

1986 Kibbins, Gary. — «Elizabethan». — Fuse. — Vol. IX, nº 6 (May/June 1986). — P. 14-17. — Extrait photographique de l'œuvre

Performeuse très théâtrale, Tanya Mars réalise également des vidéogrammes. Toujours à teneur féministe, son propos traite de thèmes tels que la sexualité, le pouvoir et le rôle de la femme.

Pure Virtue — l'œuvre vidéographique — est tirée d'une trilogie de performances dont les deux autres volets s'intitulent *Pure Sin* et *Pure Nonsense*. Chaque fois, Tanya Mars revêt une identité différente, que ce soit celle d'Élisabeth Ire, de Mae West ou d'Alice au pays des merveilles. Arborant déguisements et maquillages empruntés au théâtre, l'artiste tient un discours cru, direct, teinté d'humour, d'ironie et de sarcasme.

Dans le vidéogramme *Pure Virtue* (1985), Mars aborde le sujet de la virginité en utilisant des objets dont la signification est ambiguë, l'œuf et les raisins par exemple. Nous voyons le personnage d'Élisabeth Ire évoluer tantôt dans des lieux publics — la rue et le supermarché — tantôt dans des lieux intimes, comme la chambre à coucher. Ses gestes sont soit caricaturaux, soit volontairement faux, ce qui constitue une critique parodique de la forme théâtrale, trop souvent empesée. En ce qui concerne la forme vidéographique, *Pure Virtue* se veut simple, sans artifices ni effets spéciaux. La structure par tableaux rythme le déroulement du scénario sans y insuffler la logique d'un déroulement chronologique.

Dans toutes ses œuvres, Tanya Mars tient un discours politique dans la mesure où elle dénonce l'inégalité des sexes et les abus de pouvoir dont la femme est l'objet.

M.B.

EWA TURSKA

Née à Varsovie, Pologne, en 1945.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(300) **Madame Salomé**, 1985

Vidéogramme couleur, son
25 min
Production : l'artiste et Le Vidéographe Inc., Montréal (QC)
A 87 41 VID 1
Achat : 17 juillet 1987
Source : Le Vidéographe Inc.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Sélection vidéo = video selection. — Montréal : Vidéographe, 1989. — 88 p. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 75

1988 Carrière, Daniel. — «La vidéo via l'espace féminin». — Le Devoir. — (21 avril 1988). — P. 14

1987 Miller, Earl. — «Reviews : Montreal/Toronto video exchange». — Canadian Art. — Vol. 4, nº 1 (Spring/Mar. 1987). — P. 95-96

1986 2e Festival international de films et vidéos de femmes, Montréal 1986. — Montréal : le Festival, 1986. — 68 p. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 60

Le Vidéographe. — A-Z répertoire 1971-1976. — Montréal : Vidéographe, 1986. — 93 p. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 39

Madame Salomé, vidéogramme réalisé en 1985 par Ewa Turska, oppose subtilement le monde imaginaire au monde réel. Une comédienne, qui étudie le rôle de *Madame Salomé*, finit par si bien entrer dans la peau de son personnage qu'elle se trouve elle-même confrontée au désir de liberté de Salomé.

Pour illustrer ce propos, Ewa Turska a judicieusement choisi de désynchroniser les images et la bande sonore narrative, ce qui a pour effet de créer une constante ambiguïté, un réel tiraillement de l'esprit qui s'arrête tantôt à la narration, tantôt aux images.

Par ailleurs, outre un contenu féministe et documentaire qui nous informe de ce que vivent réellement les comédiens en période intense de travail, cette œuvre dégage une force relevant de la forme vidéographique employée. Transformées au moyen d'effets spéciaux, les images citent la photographie couleur et se plaisent à mettre en scène la lumière. Le rythme lent de certains passages nie en quelque sorte le médium vidéographique au profit de la photographie, en soi un médium inanimé.

Ajoutons que *Madame Salomé* propose un questionnement sur l'identité de la femme, identité que la femme elle-même a parfois tendance à laisser se perdre dans le quotidien. Par l'entremise de *Madame Salomé*, Ewa Turska semble chuchoter la question suivante : tout comme la comédienne éprouve un désir intense de liberté, les femmes ne devraient-elles pas s'interroger sur leur existence ?

M.B.

GENERAL IDEA

AA Bronson (Michael Tims), né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1946.
Felix Partz (Ron Gabe), né à Winnipeg (Manitoba), en 1945.
Jorge Zontal (Jorge Saia), né à Parme, Italie, en 1944.
Vivent et travaillent à Toronto (Ontario).

(301) **Shut the Fuck Up**, 1985

Vidéogramme couleur, son
14 min
Production : General Idea
A 90 3 VID 1
Achat : 21 juin 1990
Source : V Tape, Toronto (Ont.)

PRÉSENTATION

The Arts for Television, présentation organisée par The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, et le Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. Présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), du 18 janv. au 2 avril 1989.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Carrière, Daniel. — «The arts for television au MAC : le mythe de la "fenêtre sur le monde"». — Le Devoir. — (14 janv. 1989). — P. C-1, C-2

Lepage, Jocelyne. — «La télévision au Musée d'art contemporain». — La Presse. — (2 févr. 1989). — P. D-11

Musée d'art contemporain de Montréal. — The arts for television. — Montréal : MACM, 1989. — [2] p. — Dépliant

1988 Berkson, Bill. — «San Francisco : General Idea, Artspace». — Artforum. — Vol. XXVI, nº 8 (Apr. 1988). — P. 153-154

Porges, Maria F. — «The colors of mourning». — Artweek. — Vol. 19, nº 6 (Feb. 13, 1988). — P. 7

1987 Adams, Brooks. — «General Idea at 49th Parallel and International with Monument». — Art in America. — Vol. 75, nº 2 (Feb. 1987). — P. 148-149

1987 Documenta 8. — Kassel : Weber & Wedemeyer, 1987. — Tome 2. — 352 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 316

Huffman, Kathy Rae; Mignot, Dorine. — The arts for television. — Amsterdam : Stedelijk Museum; Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 1987. — 104 p. — Extraits photographiques de l'œuvre p. 94

The Museum of Contemporary Art; Stedelijk Museum. — The arts for television. — Amsterdam : SM; Los Angeles : MCA, [1987]. — [10] p. — Feuillet éducatif

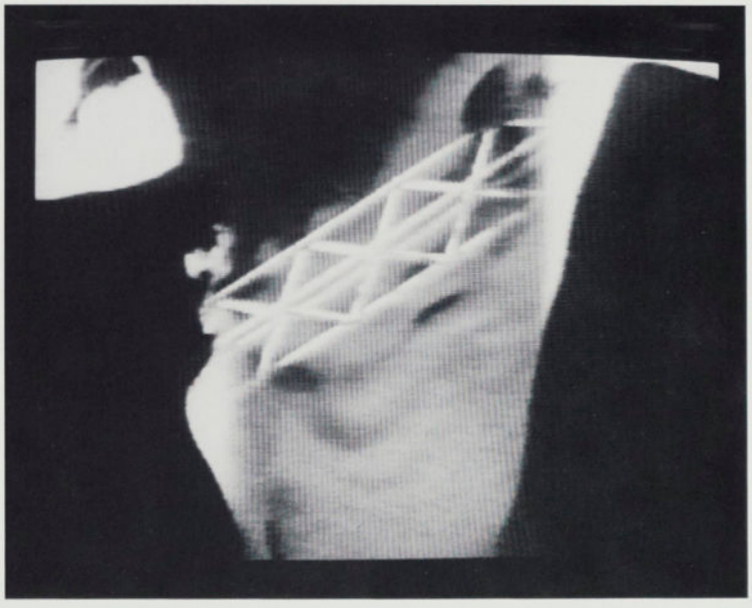
Formé en 1968 par AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal, General Idea est un groupe multidisciplinaire. Il réalise tant des œuvres environnementales, telles que *Miss General Idea Pageant* et *Miss General Idea Pavilion*, que des peintures, des objets visuels, des performances et des vidéogrammes. De plus, General Idea a fondé la revue torontoise *File*, qui proposait une réponse humoristique aux revues d'art traditionnelles.

Shut the Fuck Up, réalisée en 1985, met en scène les artistes de General Idea eux-mêmes, critiquant de différentes façons le traitement réservé par les médias aux artistes et à leur travail. En repiquant des images de la télévision, General Idea identifie et ridiculise une certaine critique, qui ressasse constamment les mêmes préjugés envers l'art. Il dénonce ainsi l'immense pouvoir des médias, que ce soit la télévision, les journaux ou même l'histoire de l'art.

Dans une structure dynamique, la critique que General Idea adresse aux médias succède à la citation de l'approche critiquée. Le langage, cru et direct, outrepasse les normes habituelles et fait contrepoint par l'excès à la présence de l'art dans les médias, à qui General Idea reproche tout particulièrement de diffuser une image bourgeoise de l'art, de faire croire à l'hermétisme des propos véhiculés par l'art et enfin de manquer tout simplement de sens critique.

De plus, dans *Shut the Fuck Up*, General Idea nous présente des images de quelques-unes de ses réalisations : *Mondo Cane Kama Sutra*, un groupe de chiens copulant — œuvre qui sert souvent de logo au groupe — et *XXX bleu*, une performance réalisée en 1984. General Idea réaffirme ainsi sa vocation critique à travers un système qui valorise le vedettariat.

M.B.



KLAUS VOM BRUCH

Né à Cologne, République fédérale d'Allemagne, en 1952.
Vit et travaille à Cologne.

(302) **Kobold's Gesänge**, 1986

Vidéogramme couleur, son
5 min 10 s
A 88 68 VID 1
Achat : 21 juin 1988
Source : Electronic Arts Intermix, New York, N.Y., États-Unis

PRÉSENTATION

Blickpunkte, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 13 sept. 1989-14 janv. 1990.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Le Grand, Jean-Pierre. — «Klaus Vom Bruch». — Blickpunkte I. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — P. 57

1987 Riley, Bob. — «Comic horror : the presence of television in video art». — The arts for television. — Los Angeles : The Museum of Contemporary Art; Amsterdam : Stedelijk Museum, 1987. — P. 84-98. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 98

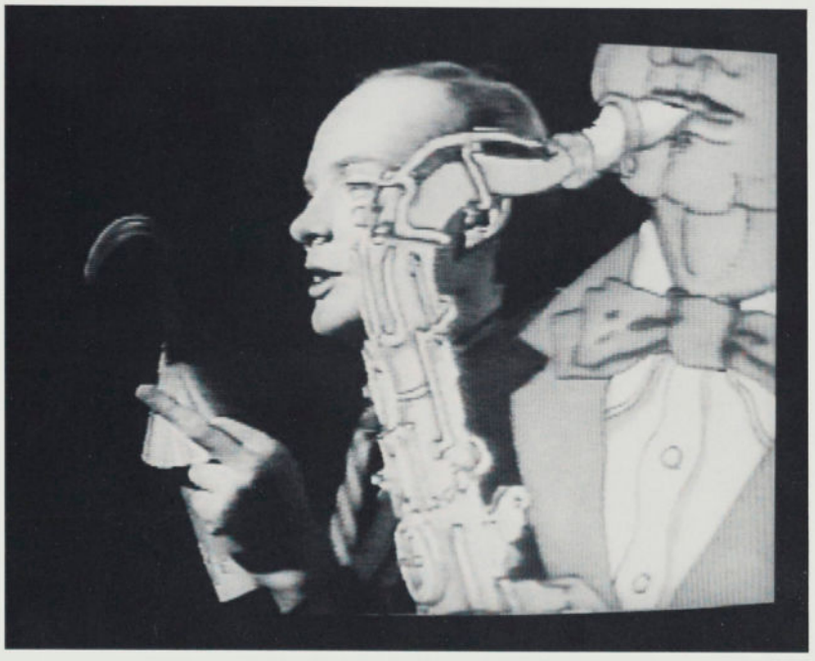
Contrairement à plusieurs artistes de la vidéo qui ont d'abord fait de la peinture ou de la sculpture, Klaus Vom Bruch s'adonne à la vidéographie et à la performance depuis le début de sa carrière.

Toutes ses œuvres dévoilent des préoccupations à l'égard des systèmes de communications publiques et privées. Communications publiques, s'il met en cause les pouvoirs politiques qui manipulent l'information d'un pays à l'autre, et privées s'il s'agit de transmettre des sentiments, des émotions, d'un individu à l'autre au moyen de signes. Dans ce dernier cas, Klaus Vom Bruch ne craint pas de mettre en scène des images de son père et de son frère pour qu'elles traduisent dans le silence des rapports qui doivent pourtant beaucoup au hasard. Vom Bruch s'interroge ainsi sur le langage, verbal ou non verbal.

Kobold's Gesänge (1986) est une œuvre particulière qui met en évidence la dimension spirituelle également présente dans le travail de Vom Bruch. Un torse se gonfle et se dégonfle sous l'effet de la respiration. Une musique répétitive fait entendre le son d'une voix déclamant des phrases incantatoires. Un peu comme une présence énergétique, la représentation d'une structure métallique tournoie au centre de la poitrine. Par cette œuvre, Klaus Vom Bruch met en scène le corps non pas dans sa matérialité — c'est d'ailleurs pourquoi il est représenté en mouvement continuel —, mais plutôt dans sa spiritualité, dans ce qui l'anime de l'intérieur. Des forces immatérielles le font se mouvoir. Bien que sexué par sa structure, il demeure anonyme.

Même lorsque Vom Bruch s'intéresse aux radars ou aux émetteurs, il étudie le flux énergétique qui passe d'un lieu à un autre. Ici, c'est le corps, et non l'instrument, qui reçoit et réagit.

M.B.



HANK BULL
ERIC METCALFE

H. Bull, né à Calgary (Alberta), en 1949.
E. Metcalfe, né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1940.
Vivent et travaillent à Vancouver.

303 **Sax Island**, 1984

Vidéogramme couleur, son
11 min 30 s
Production : les artistes
A 84 48 VID 1
Achat : 27 février 1984
Source : Western Front Society, Vancouver (C.-B.)

PRÉSENTATIONS

Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985.

Western Front Video, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 sept.-11 nov. 1984, [présentation organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec la Western Front Society, Vancouver (C.-B.)].

BIBLIOGRAPHIE

1986 Baert, Renée. — «La vidéo au Canada : en quête d'une identité». — Vidéo. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 42-54. — Mention de l'œuvre p. 48. — Repris dans : From Sea to Shining Sea, Toronto : The Power Plant, 1987, p. 170-179

Knights, Karen. — «Video works : Western Front Video». — Video Guide. — Vol. 8, nº 1 [1986]. — P. 4-5. — Extrait photographique de l'œuvre

1985 Blouin, René. — «Hank Bull, Eric Metcalfe». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — P. 314. — Extrait photographique de l'œuvre

1984 Bull, Hank; Metcalfe, Eric. — «Crime time comix : sax island». — Video Guide. — Vol. 6, nº 1 (1984). — P. [14]. — Extraits photographiques de l'œuvre

Musée d'art contemporain de Montréal; Art Gallery of Hamilton. — Western Front Video. — Québec : ministère des Affaires culturelles; Vancouver : Western Front Society, 1984. — 59 p. — Textes de René Blouin et de Peggy Gale. — Mentions de l'œuvre p. 12, 39

Reveaux, Anthony. — «Viewed from the north». — Artweek. — Vol. 15, nº 26 (July 14, 1984). — P. 6. — Extrait photographique de l'œuvre

De par sa polyvalence, la vidéographie peut revêtir des formes multiples. Ainsi *Sax Island*, réalisée en 1984, juxtapose deux univers diamétralement opposés : le réel et des dessins à l'aquarelle. Il émane de cette synthèse une beauté toute particulière, car le réel et l'imaginaire jouent chacun de leur nature intrinsèque pour évoquer une atmosphère artificielle et fantaisiste.

Si le thème est léger tout en demeurant critique à l'égard de la télévision, qui présente souvent des émissions sans profondeur ni réflexion, la forme employée est originale et a certainement inspiré une nouvelle esthétique axée sur une stratégie d'opposition.

Comme dans un dessin animé, le rythme de l'œuvre est scandé par une musique très descriptive. Les gestes des personnages ainsi que leurs dialogues ne cherchent pas à se rapprocher d'une logique quelconque. Toute la narration se développe en tableaux. Au delà du contenu, la forme se veut séduisante et efficace dans son jeu de simulation du médium télévisuel. La caricature a ici pour fonction de distraire, tout en faisant réfléchir sur le ridicule et l'absence de contenu de la télévision commerciale.

M.B.

ELIZABETH CHITTY

Née à Saint Catharines (Ontario), en 1953.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(304) **Telling Tales**, 1979

Vidéogramme couleur, son
26 min 30 s
Production : Western Front Society, Vancouver (C.-B.)
A 84 39 VID 1
Achat : 27 février 1984
Source : Western Front Society

PRÉSENTATION

Western Front Video, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 sept.-11 nov. 1984, [présentation organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec la Western Front Society, Vancouver (C.-B.)].

BIBLIOGRAPHIE

1984 Musée d'art contemporain de Montréal; Art Gallery of Hamilton. — Western Front Video. — Québec : ministère des Affaires culturelles; Vancouver : Western Front Society, 1984. — 59 p. — Textes de René Blouin et de Peggy Gale

1982 Art Gallery of Ontario. — Artists with their work : Elizabeth Chitty. — Toronto : AGO, 1982-1983. — [2] p. — Feuillet

1981 Gale, Peggy. — «History lesson». — Performance text(e)s & documents : actes du colloque Performance et multidisciplinarité : postmodernisme. — Montréal : Parachute, 1981. — P. 93-100

1980 Centre Georges Pompidou. — 11e Biennale de Paris. — Paris : CGP, 1980. — 319 p. — Mention de l'œuvre p. 237

Gravel, Claire. — «Performance/le post-modernisme : Joan La Barbara et Elizabeth Chitty». — Le Devoir. — (1er nov. 1980). — P. 26

1979 «15 Dance Lab : [calendrier]». — Parallelogramme. — Vol. 4, no 5 (May/June 1979). — P. 13. — Extrait photographique de l'œuvre

1979 Ellison, Jane. — «Elizabeth Chitty : "telling tales"». — Video Guide. — (June 1979). — P. 6

«Vancouver Art Gallery : [calendrier]». — Video Guide. — (Sept./Oct. 1979). — P. [2]

DOCUMENT NON DATÉ

Western Front Society. — «Elizabeth Chitty». — Western Front Video : catalogue. — Vancouver : WFS, [s.d.]. — Feuillet [9]. — Extrait photographique de l'œuvre

Elisabeth Chitty réalise des œuvres qui font appel non seulement à la performance et à la vidéographie, mais aussi au théâtre, à la musique et à la danse. Associée à la Western Front Society, un groupe d'artistes qui a joué un rôle important dans la naissance de l'art vidéographique au Canada, elle s'en distingue cependant par sa recherche davantage axée sur l'identité. Provocantes de par leur contenu qui semble dû au hasard et par leurs allusions à la sexualité, les bandes vidéographiques ainsi que les performances font appel à une structure lente, marquée par une succession de tableaux parfois dépourvus de liens logiques entre eux.

Telling Tales (1979), par exemple, est une œuvre type du travail complexe de Chitty. Se mettant elle-même en scène, elle troque son identité contre celle d'une chanteuse américaine sexy, d'un détective ou d'une employée de bureau remuant ses papiers. Presque à tout moment, la caméra vidéo enregistre en simultané. Citant ainsi le médium vidéographique à travers ses propriétés spécifiques, *Telling Tales* se veut la traduction visuelle de préoccupations relevant de cette forme d'art unique qu'est la vidéographie. Décrite à maintes reprises au cours de l'œuvre, elle vient s'opposer à la notion de distraction véhiculée par la télévision commerciale.

On remarquera par ailleurs que la stratégie de l'artiste est volontairement provocante par les propos tenus et par les images clichés employées. Or, cela a pour but de dévoiler la manière dont l'information parvient à notre conscience. Dans les médias de masse par exemple, l'information n'est régie par aucune logique interne, si ce n'est le désir de plaire au public le plus large possible. Pour arriver à leur objectif relié aux cotes d'écoute, les médias de masse concevront une programmation qui donnera à chacun et chacune une parcelle, et une parcelle seulement, de ce qu'ils veulent voir ou entendre. Reprenant ce modèle qu'elle caricature à travers une présence narrative de premier ordre, Elisabeth Chitty dénonce, entre autres, la pauvreté du médium télévision. D'ailleurs, nous ne connaîtrons jamais le sens de tout cela, puisque la porte se refermera avant que nous n'ayons eu le temps de tirer nos propres conclusions. Suspendu entre l'univers privé du couple installé devant la télévision sans la regarder et l'univers public de la performance qui cite le tour de chant théâtral de Chitty, le spectateur est livré à lui-même. Il a ainsi la chance de dépasser les préjugés et les stéréotypes.

M.B.

RANDY AND BERENICCI

Vivent et travaillent à Toronto (Ontario).

(305) Unbashed Heroics, 1982

Vidéogramme couleur, son
20 min
Production : Western Front Society, Vancouver (C.-B.)
A 84 42 VID 1
Achat : 27 février 1984
Source : Western Front Society

PRÉSENTATION

Western Front Video, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 sept.-11 nov. 1984 [présentation organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et la Western Front Society, Vancouver (C.-B.)].

BIBLIOGRAPHIE

1986 Knights, Karen. — «Rune-Randy & Berenicci». — Video Guide. — Vol. 8, nº 2 (1986). — P. 10-11

Knights, Karen. — «Video works : Western Front Video». — Video Guide. — Vol. 8, nº 1 [1986]. — P. 4-5. — Extrait photographique de l'œuvre

1984 Musée d'art contemporain de Montréal; Art Gallery of Hamilton. — Western Front Video. — Québec : ministère des Affaires culturelles; Vancouver : Western Front Society, 1984. — 59 p. — Textes de René Blouin et de Peggy Gale. — Extrait photographique de l'œuvre p. 34. — Mentions de l'œuvre p. 12, 52

1982 Henry, Karen. — «Unbashed heroics, Randy & Berenicci». — Video Guide. — Vol. 4, nº 5 (1981-1982). — P. 3. — Extrait photographique de l'œuvre

Stanley, Don. — «Randy and Berenicci». — Vanguard. — Vol. 11, nº 7 (Sept. 1982). — P. 31-32

DOCUMENT NON DATÉ

Western Front Society. — «Randy and Berenicci». — Western Front Video : catalogue. — Vancouver : WFS , [s.d.]. — Feuillet [38]. — Extrait photographique de l'œuvre

Artistes multidisciplinaires, Randy et Berenicci réalisent ensemble depuis 1970 des installations vidéographiques, des performances et des vidéogrammes.

Unbashed Heroics (1982) est d'ailleurs tirée d'une performance du même titre, dont elle garde certaines caractéristiques. Notons, entre autres, la théâtralité des personnages — les artistes eux-mêmes — et l'organisation en tableaux. Ajoutons à cela que les artistes comptent sur la polarisation des genres pour éveiller la conscience des spectateurs.

Randy et Berenicci abordent en effet le thème du héros et, par conséquent, tout le phénomène de valorisation des actions meurtrières accomplies par ce dernier. En juxtaposant les images d'un combat de coqs — pratique d'ailleurs reconnue pour sa cruauté — à celles du héros stéréotypé, ils campent ce dernier contre une trame critique. Au sérieux du thème, ils opposent le ridicule, celui qui émane de ce qui est rigide et faux, à savoir des tableaux mettant en scène des protagonistes habillés de costumes plus folkloriques qu'historiques.

La composition du vidéogramme tout entier est d'ailleurs fondée sur l'anachronisme. Dès l'entrée en matière, lorsqu'une femme amorce un discours très intellectuel et sérieux sur le langage, une sonnerie retentit sans cesse, interrompant son propos, ou lui donnant le signal de le reprendre. Le hasard, qui semble aussi naître du jeu, devient le symbole de la manipulation de l'information par les médias et de l'effet d'entraînement qu'ils ont sur la conscience collective. Cela donne naissance à un masochisme ambiant tout à fait inconscient puisque la société demeure la cible première de ces héros médiatiques.

Formellement structurée par des collages, la vidéo *Unbashed Heroics* offre une multiplicité de genres. De l'image document, nous passons à la mise en scène romantique et fausse, de style roman «savon». Critique acide du contenu commercial des chaînes de télévision, elle remet en question la superficialité des propos — ici amoureux — qu'elle confronte à l'urgence du problème de la manipulation des masses.

Les sources visuelles que privilégient Randy et Berenicci pour cette vidéo sont multiples. Elles vont de la citation d'un tableau de Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, à des photographies historiques décrivant des ruines de l'après-guerre. Quoi qu'il en soit, *Unbashed Heroics* met tout en œuvre pour dénoncer le danger apocalyptique et ses responsables : nous-mêmes.

M.B.

TOM SHERMAN

Né à Manistee, Michigan, États-Unis, en 1947.
Vit et travaille à Ottawa (Ontario) et à Liverpool (Nouvelle-Écosse).

306 **Transvideo**, 1981
Vidéogramme couleur, son
26 min
Production : l'artiste
A 90 39 VID 1
Achat : 12 décembre 1990
Source : V Tape, Toronto (Ont.)

PRÉSENTATION

Un aspect différent de la télévision, Tom Sherman : vidéogrammes et écrits, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 4 mars-4 avril 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Sherman, Tom. — «Nature by any other name is ...». — Impulse. — Vol. 15, nº 2 (Spring 1989). — P. 22-26

1983 Holmes, Williard. — Cultural engineering : Tom Sherman. — Ottawa : National Gallery of Canada, 1983. — 204 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 186

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Un aspect différent de la télévision, Tom Sherman : vidéogrammes et écrits. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 41 p. — Texte de Manon Blanchette. — Mention de l'œuvre p. 2

1981 Daniel, Barbara. — «Tom Sherman». — Vanguard. — Vol. 10, nº 8 (Oct. 1981). — P. 36-37

À la fois vidéaste, écrivain, éditeur et artiste réalisant des œuvres bidimensionnelles, Tom Sherman s'intéresse au rapport entre l'individu et la machine. Dans tous les cas, ses œuvres revêtent une position critique envers la télévision, ses conséquences et son contenu spécifique, auquel il reproche un manque d'imagination généralisé.

Transvideo, un vidéogramme réalisé en 1981, élabore un discours qui met en relief l'analogie entre l'émission et la réception d'une information, — d'une part, et entre les différents moyens de transport. Cette dernière thématique, qui est utilisée de façon métaphorique, propose une réflexion sur les notions d'émetteur et de récepteur, où le déplacement physique du voyageur est remplacé par le déplacement immatériel d'une information.

Dans *Transvideo*, Sherman construit son propos autour de deux procédés vidéographiques bien distincts. Le premier se veut narratif, explicité par le langage parlé; le second opte pour l'expérience physique, le spectateur étant soumis par le biais de l'image au trajet Toronto-Montréal. Si la première partie de la vidéo commence formellement par l'annonce du sujet traité et la présentation de l'auteur — Sherman lui-même —, la seconde revêt un caractère anonyme à cause d'un texte récité sans ponctuation, sans aucune intonation ni fluctuation de la voix. Cette stratégie fait émerger le concept d'objectivité dont veut nous entretenir l'artiste, car, devant une telle homogénéité, le spectateur ne peut qu'adopter une attitude passive. Critique ouverte de la télévision commerciale, le contenu de Transvideo reflète également cette passion pour la technologie moderne. À sa manière, Tom Sherman préconise une humanisation de la technologie par l'exploitation de sa spécificité et par son assujettissement à des fins artistiques.

M.B.

ULRIKE ROSENBACH

Née à Bad Salzdetfurth, Allemagne, en 1943.
Vit et travaille à Cologne, République fédérale d'Allemagne.

(307) **The Female Fool**, 1985

Vidéogramme couleur, son
17 min 30 s
Production : l'artiste
A 91 10 VID 1
Achat : 21 juin 1990
Source : V Tape, Toronto (Ont.)

BIBLIOGRAPHIE

1989 Lupri, Claudia. — Ulrike Rosenbach : video, performance, installation 1972-1989. — Toronto : Art Gallery of York University, 1989. — 59 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 44. — Mentions de l'œuvre p. 11, 13, 22

Également performeuse, Ulrike Rosenbach réalise des vidéogrammes depuis près de 20 ans. Pionnière de cette forme d'art en Allemagne, elle témoigne par ses recherches personnelles de son intérêt pour les questions féministe et spirituelle. Ces thèmes lui sont suggérés par des expériences quotidiennes et simples.

The Female Fool, une œuvre qui date de 1985, explore tout particulièrement la dimension spirituelle liée au rituel de la mise en scène du corps. Rosenbach, qui se met elle-même en scène comme protagoniste exclusif de toutes ses œuvres, utilise des moyens techniques simples, où la caméra demeure pour ainsi dire immobile. En fait d'artifice, elle ne se permet que la coloration des images, les superpositions en transparence, les effets de «zoom in, zoom out», de médaillon et d'incrustation des images.

Or, dans cette relative simplicité technique, qui vaut également pour la bande sonore, Rosenbach utilise un vocabulaire de symboles très spécialisé. Alliant la peinture et le dessin à l'art de la performance, grâce à l'appareil vidéo, elle enregistre directement chaque geste, chaque déplacement du corps, évoquant par là l'univers du spirituel et du mythe — en fait son propre univers personnel.

Devenue au début des années 80 une adepte du gourou Baghwan Shree Rajneesh, Rosenbach hésitera par la suite à s'identifier comme féministe. Cependant, même dans *The Female Fool*, la représentation du corps de l'artiste ne peut qu'être associée à celle des déesses-femmes. Le dessin dont se sert également la performeuse dans ce vidéo nous le suggère davantage encore. On se souviendra que l'une des préoccupations majeures des artistes féministes au cours des années 70 et 80 était justement de retracer l'histoire des déesses. À travers l'alchimie et la magie comme pratiques artistiques, Rosenbach explore le monde ésotérique et ritualiste.

On pourrait résumer comme suit les raisons qui guident l'artiste vers l'art vidéographique de préférence à tout autre médium : la grande facilité de manipulation du matériau, la possibilité de travailler seule — de s'isoler dans un moment privilégié —, la spontanéité et la simultanéité, caractéristiques inhérentes à la forme même.

Outre le contenu spirituel, Rosenbach charge son œuvre *The Female Fool* d'une mission critique à l'égard de la télévision commerciale.

M. B.

NAN HOOVER

Née à New York, New York, États-Unis, en 1931.
Vit et travaille à Amsterdam, Pays-Bas.

(308) **Intercept the Rays**, 1982

Vidéogramme couleur, son
13 min
Son : Bryan Nicholls
Production : l'artiste
D 82 57 VID 1
Don : 3 décembre 1982
Source : l'artiste

PRÉSENTATION

Nan Hoover : photo, video, performance 1980-1982, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 sept.-14 nov. 1982.

BIBLIOGRAPHIE

1983 Landry, Pierre. — «Nan Hoover». — Vanguard. — Vol. 12, nº 1 (Feb. 1983). — P. 29

1982 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Nan Hoover : photo, video, performance 1980-1982. — Montréal : MAC et Artexte, 1982. — 24 p.

Après avoir commencé sa carrière comme peintre, Nan Hoover est devenue photographe, performeuse et artiste de la vidéo.

On peut d'ailleurs tracer un point commun entre ces disciplines : chacune d'elles est, pour l'artiste, un outil qui permet d'explorer la dimension spirituelle de l'être humain. Voilà pourquoi la présence du corps dans l'œuvre de Nan Hoover est à la fois matériau autobiographique, lorsqu'il est représenté dans sa forme plus figurative, et référence au paysage — un paysage mental plutôt que réel — dans sa forme plus abstraite.

Intercept the Rays, réalisée en 1982, illustre bien cette préoccupation. Remarquons que le corps asexué se déplace lentement, telle une présence évoquée dans l'avenir ou le passé. Le mise en scène du temps dans l'espace se fait par une ingénieuse utilisation de la lumière comme matériau concret. Cette lumière donne effectivement au spectateur l'impression de se trouver en présence de forces surnaturelles. L'artiste décrit ainsi l'espace intérieur de chacun, ce lieu de la mémoire, du souvenir et des acquis de l'esprit.

De plus, en jouant constamment et volontairement sur l'ambiguïté, Nan Hoover s'intéresse particulièrement à la façon dont nous percevons le monde. En soi, la lumière qui fait écran à une vision claire, ne donne jamais une description des objets comme tels. Elle en montre plutôt la face cachée et leur donne un visage de plus en plus monstrueux à mesure qu'elle les conduit vers un degré d'abstraction de plus en plus poussé.

Nan Hoover atteint ainsi un de ses objectifs les plus chers : exprimer la complexité de sa propre identité et révéler des facettes intimes de son univers intérieur.

M.B.

JOAN JONAS

Née à New York, New York, États-Unis, le 13 juillet 1936.
Vit et travaille à New York.

309 **Volcano Saga**, 1989

Vidéogramme couleur, son
28 min 30 s
Production : l'artiste et Alan Kleinberg
Coproduction : Continental Video, Antwerp, N.Y., États-Unis
A 91 5 VID 1
Achat : 27 mars 1991
Source : Galerie Samuel Lallouz, Montréal (QC)

PRÉSENTATION

Joan Jonas, Drawing : Maps and Birds, Galerie Samuel Lallouz, Montréal (QC), 17 nov.-22 déc. 1990.

BIBLIOGRAPHIE

1991 Gagnon, Paulette. — «Nouvelle acquisition : Joan Jonas». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, nº 4 (oct./nov. 1991). — P. 4. — Extrait photographique de l'œuvre

1990 Adams, Brooks. — «Feature». — Contemporanea. — Nº 22 (Nov. 1990). — P. 80-81

Cron, Marie-Michèle. — «Joan Jonas : raconte-moi un dessin». — Voir. — Vol. 5, nº 3 (6/12 déc. 1990). — P. 20

Gravel, Claire. — «Déroutes et plaisir de l'art : Joan Jonas». — Le Devoir. — (1er déc. 1990). — P. C-10

Patten, James. — «Art, soul on ice : Joan Jonas». — Mirror. — Vol. 6, nº 26. — (Dec. 13, 1990). — P. 13

Wooster, Ann-Sargent. — «Joan Jonas». — Arts Magazine. — Vol. 65, nº 3 (Nov. 1990). — P. 105

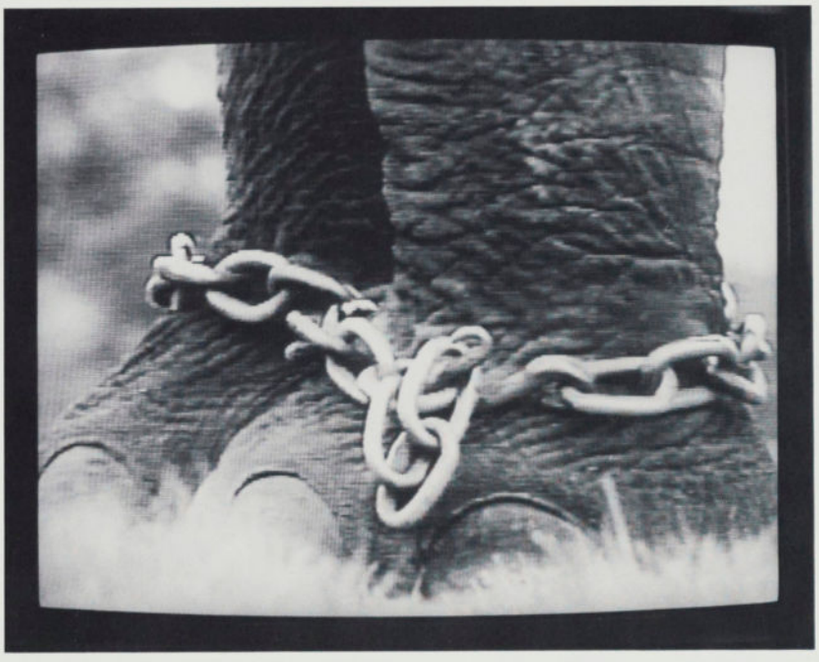
1989 B[urg, vander], S[onja]. — «Joan Jonas : Volcano saga». — World Wide Video Festival 1989. — Den Haag : le Festival, 1989. — P. 38

1988 Hagen, Charles. — «Video art: the fabulous chameleon». — Artnews. — Vol. 88, nº 6 (Summer 1988). — P. 118-123

D'abord connue pour ses performances, au cours desquelles elle utilisait des objets, tels le miroir et la règle à mesurer, Joan Jonas réalise maintenant des installations marquées par la présence du médium photographique et de la vidéo. À travers cette dernière, l'artiste poursuit les mêmes préoccupations : le conte et le mythe en tant que données transmises par la mémoire culturelle et collective. Elle explore la magie des mécanismes narratifs, des symboles et des images.

Volcano Saga (1989) est d'abord une installation à partir de laquelle l'artiste réalise par la suite le vidéogramme du même titre. Tiré d'un conte médiéval islandais, *Volcano Saga* se présente sous une forme esthétique très étudiée, où la couleur et la représentation d'espaces mystérieux concourent à créer une atmosphère onirique et poétique. Une jeune femme y raconte d'ailleurs ses rêves interprétés comme la traduction inconsciente de la poursuite de l'amour absolu. Sur le plan formel, Joan Jonas privilégie la technique du collage électronique ainsi que la colorisation et la superposition d'images. Une structure rythmique découpe chaque interprétation des quatre rêves. Reconstituant l'espace onirique, les images suggèrent la présence des quatre éléments : l'eau, l'air, le feu et la terre. Les personnages se déplacent lentement à travers les différents tableaux qui se succèdent et où la présence d'objets symboliques comme le kimono, les masques de théâtre nô et kabuki ainsi que le miroir évoque les œuvres antérieures de Jonas. Le son a été travaillé de façon à revêtir une forme particulièrement cristalline lorsqu'il reproduit le bruit de l'eau. Quant aux voix, elles sont vaporeuses. Cette stratégie permet à Joan Jonas d'atteindre son but ultime : celui d'interpréter le passé en historienne, en archéologue du social. Elle rend fonctionnelle l'analyse de données des mythes, qu'elle ancre dans la vie quotidienne en nous les proposant comme guides.

M.B.



DANIEL M. REEVES

Né à Washington, D.C., États-Unis, le 1er août 1948.
Vit et travaille à San Francisco, Californie, États-Unis.

(310) **Ganapati/A Spirit in the Bush**, 1984-1986

Vidéogramme couleur, son
45 min
Production : Rosemary Rotondi, New York, N.Y., États-Unis
A 89 29 VID 1
Achat : 11 mai 1989
Source : Rosemary Rotondi

BIBLIOGRAPHIE

1988 Fox, Catherine. — «Video artist Dan Reeves screens works aimed at pushing a "mindless" medium». — The Atlanta Journal and Constitution. — (Oct. 14, 1988)

Sachs, Lynne. — «All the earth's animals». — Art Week. — (July 9, 1988). — P. 14. — Extrait photographique de l'œuvre

Sturken, Marita. — «An interview with David Ross». — Afterimage. — Vol. 15, nº 7 (Feb. 1988). — P. 14-17. — Extrait photographique de l'œuvre

1987 «Daniel Reeves». — High Performance. — Vol. 10, nº 37 (1987). — P. 70. — Extrait photographique de l'œuvre

The Institute of Contemporary Art. — Video currents : the CAT fund presents : Daniel Reeves. — Boston : I.C.A., 1987. — [4] p. — Feuillet éducatif. — Extrait photographique de l'œuvre

Depuis 1970, Daniel Reeves réalise un œuvre dont l'essence est à la fois sculpturale, filmique et vidéographique. Dans *Ganapati/A Spirit in the Bush* (1984-1986), il met en scène l'éléphant qui, nous le savons, a été tant et si bien chassé pour les raisons les plus diverses que son existence même est menacée. Abattu pour ses défenses très prisées par les ivoiriers, cet animal est encore parfois tourné en dérision.

Reeves utilise de nombreux documents d'archives ainsi que des images recueillies au Kenya, en Thaïlande et en Inde pour critiquer ouvertement ceux qui ne respectent pas la dignité de l'éléphant. Au delà de cet exemple particulier, il dénonce l'irresponsabilité, la démesure et l'égoïsme humains.

De plus, si l'artiste a choisi de rendre explicites la violence et la cruauté de l'homme envers l'éléphant, le rendu de l'image laisse transparaître une très grande sensibilité qui rejoint l'expression poétique. Il n'a pourtant recours à aucun trucage, si ce n'est l'emploi d'images au ralenti, qui concourt à traduire un univers à la limite du réel. Utilisant également le langage écrit, Reeves a choisi de faire dérouler au bas de l'écran des textes qui ne laissent aucun doute sur ses motifs. Certains évoquent des données factuelles, d'autres décrivent certaines scènes, mais tous ont pour effet de faire naître un questionnement quant aux raisons profondes de ces agissements inqualifiables. Le texte ainsi que le traitement en transparence de l'image rendent bien la thèse de Reeves, qui affirme en effet que les humains et les animaux partagent autant des affinités primaires que spirituelles. Dans son désir de contrôler les autres êtres vivants, l'espèce humaine souffre aujourd'hui d'avoir délaissé les valeurs spirituelles au profit d'une quête effrénée de valeurs matérielles.

M.B.

DAN GRAHAM

Né à Urbana, Illinois, États-Unis, le 31 mars 1942.
Vit et travaille à New York, New York, États-Unis.

(311) **Rock My Religion**, 1982-1984

Vidéogramme couleur et noir et blanc, son
57 min
Production : l'artiste
A 85 39 VID 1
Achat : 25 juin 1985
Source : l'artiste

BIBLIOGRAPHIE

1987 Centre Georges Pompidou. — L'époque, la mode, la morale, la passion. — Paris : CGP, 1987. — 660 p. — Œuvre reproduite p. 341

1986 Town, Elke et al. — Video by artists 2. — Toronto : Art Metropole, 1986. — 151 p. — Extraits photographiques de l'œuvre p. 81-111. — Mention de l'œuvre

1985 Buchloh, Benjamin H.D. — «From gadget video to agit video : some notes on four recent video works». — Art Journal. — Vol. 45, nº 3 (Fall 1985). — P. 217-227. — Extrait photographique de l'œuvre p. 220. — Mentions de l'œuvre p. 219, 220, 221

Kuspit, Donald. — «Dan Graham : Prometheus mediabound». — Artforum. — Nº 23 (May 1985). — P. 75-81. — Extrait photographique de l'œuvre p. 81

1984 Tamblyn, Christine. — «Designer video : the AFI national video Festival». — Afterimage. — Vol. 12, nº 5 (Dec. 1984). — P. 5

«Western Front Video : rock religion». — Parallélogramme. — Vol. 9, nº 3. — (Feb./Mar.=févr./mars 1984). — P. 81

Reconnu dès les années 60 pour son travail en vidéographie, Dan Graham se fait également remarquer pour son œuvre sculptural et environnemental. Sa production se veut fondamentalement empreinte de deux préoccupations : les conditions spécifiques où se situe l'espace architectural construit et l'interaction entre les spectateurs et cette architecture. D'ailleurs, Graham utilise souvent le médium vidéographique à l'intérieur même de ces environnements sculpturaux afin de leur donner une dimension supplémentaire, conférée par de multiples points de vue.

Quoi qu'il en soit, le vidéogramme *Rock My Religion* (1982-1984), qui dresse une analogie entre la religion et la musique rock, se présente ici comme une œuvre particulière. Abandonnant pour une fois les données concrètes fournies par la matière sculpturale dans l'espace, Graham délaisse également la notion d'œuvre unique et objective au profit d'un médium utilisé pour son autonomie, son pouvoir de reproduction et de diffusion de masse. Cela nous donne une œuvre à caractère subjectif simplement à cause de la thèse qu'elle défend. L'historien de l'art Benjamin H.D. Buchloh l'affirme aussi lorsqu'il écrit que l'approche et le traitement sont clairement marqués par l'individualité de l'artiste. En effet, Graham nous confronte à un panorama historique qui omet tout simplement l'apport de la classe ouvrière noire à la musique rock and roll[1]. Pourtant, l'analyse historique qu'il nous propose met en cause des questions sociales des plus actuelles, par exemple le débat contemporain sur le rôle et le pouvoir de la femme dans quelque religion que ce soit.

Sur le plan formel, *Rock My Religion* se présente comme un documentaire réalisé avec des moyens financiers limités. Les résultats sont bruts et de qualité inférieure. Les textes superposés à l'image ont pour fonction d'assurer la compréhension de la thèse poursuivie. Ils sont narrés simplement, avec une grande efficacité.

M.B.

NOTE

1. Dans *Art Journal*, automne 1985, Benjamin H.D. Buchloh précise son point de vue sur la question dans un article intitulé «From Gadget Video to Agit Video : Some Notes on Four Recent Video Works», p. 217-227.

FRANÇOIS GIRARD

Né à Montréal (Québec), le 12 janvier 1963.
Vit et travaille à Montréal.

(312) **Le Train**, 1985

Vidéogramme couleur, son
5 min
Production : Bruno Jobin
A 87 37 VID 1
Achat : 7 juillet 1987
Source : Le Vidéographe Inc., Montréal (QC)

BIBLIOGRAPHIE

1989 Sélection vidéo = video selection. — Montréal : Vidéographe, 1989. — 88 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. [33]. — Mention de l'œuvre p. 34

Tourangeau, Jean. — La vidéo au Québec. — Vie des Arts. — Vol. XXXIII, nº 134 (mars 1989/printemps). — P. 27-29

1987 Jacques, Marie-Claude. — «FNC : la vidéo : l'art vidéo à bout de souffle?». — 24 images. — Nº 33 (printemps 1987). — P. 21-22

1986 «François Girard». — Video and the Arts. — Nº 11 (Winter 1986). — P. titre. — Extrait photographique de l'œuvre

Gagnon, Jean. — «Ne manquez surtout pas le train de la vidéo». — Qui fait quoi. — Nº 24, (15 mars/15 avril, 1986). — P. 11

Maclean's. — (Mar. 3, 1986). — Page couverture

Panicelli, Ida. — «Video d'arte, video d'amore». — L'Expresso Roma. — (23 Marzo 1986). — P. 6

Reinblatt, Mélanie. — «Video in Montreal : TV or not TV». — Mirror. — Vol. 2, nº 7 (Nov. 1986). — Extrait photographique de l'œuvre

Le Vidéographe. — A-Z répertoire 1971-1986. — Montréal : Vidéographe, 1986. — 93 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 63

1985 Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal. — Montréal : le Festival, 1985. — 769 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 59. — Mention de l'œuvre

Gagnon, Jean. — «Les producteurs de nouvelles imageries». — Qui fait quoi. — Vol. 2, nº 2 (mars 1985). — P. 13

Gagnon, Jean. — «Vidéo : un bien petit mot pour un objet multiple». — Possible. — Vol. 9, nº 4 (été 1985). — P. 43-54. — Mention de l'œuvre p. 48

Morch, Al. — «New video visions : Festival screens leading-edge art». — San Francisco Examiner. — (Sept. 27, 1985). — P. E-1, E-4. — Extrait photographique de l'œuvre

Tourangeau, Jean. — «Vidéo 85, à Montréal». — Vie des Arts. — Vol. XXX, nº 120 (sept. 1985/automne). — P. 79

Weiner, Bernard. — «S.F. Festival videos that pack a punch». — San Francisco Chronicle. — (Sept. 27, 1985)

Winn, Steven. — «Wider angle, sharper focus for tape show». — San Francisco Chronicle. — (Sept. 22, 1985). — P. 39. — Extrait photographique de l'œuvre

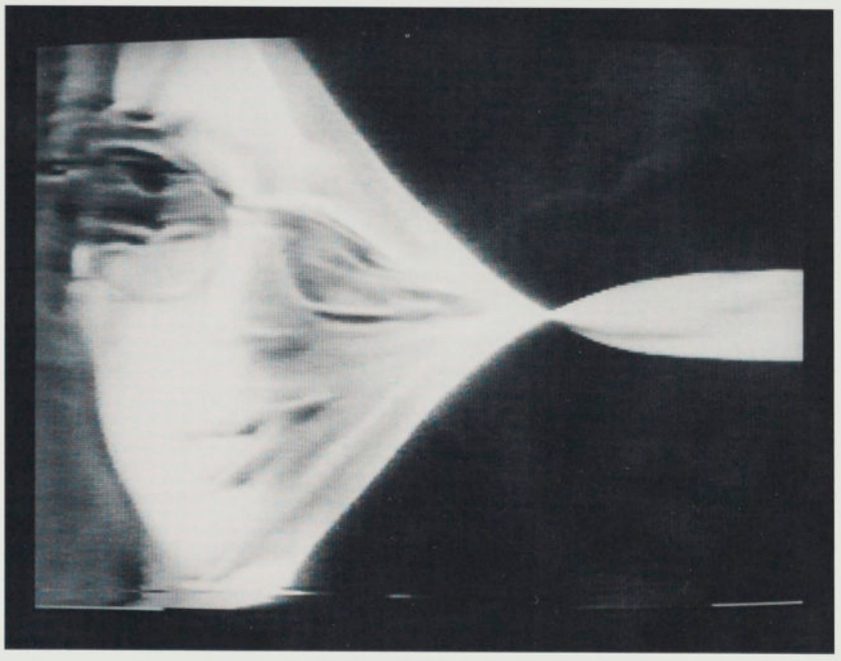
Tout comme la peinture ou la sculpture, la vidéographie est un art qui présente la possibilité de revêtir des formes multiples, de traiter les sujets les plus variés et de faire appel à des stratégies liées tantôt au documentaire, tantôt à la fiction.

Le Train (1985), de François Girard, relève pour sa part de la fiction et se présente comme une œuvre d'une grande beauté, tant dans sa forme que dans son propos. Les couleurs concourent à définir un espace onirique où le protagoniste prend une allure picturale. Clin d'œil à la peinture et au genre qu'est le portrait, le visage du comédien se livre entièrement, pour quelques secondes à peine, dans une désarmante bidimensionnalité. Le maquillage semble même avoir été conçu uniquement pour obtenir cet effet fugace. Puis, à mesure que la caméra nous livre les informations sur le lieu où se déroule l'action, nous songeons de plus en plus au théâtre, un théâtre lent et dépouillé, comme celui de Bob Wilson ou de Tadeusz Kantor.

La structure de l'œuvre calque par contre celle du vidéoclip, tout en intériorisant davantage le rythme par le jeu de la respiration, reprise dans la bande sonore. Situées d'emblée dans l'imaginaire du protagoniste, la logique et la forme des images décrivent ainsi le lieu même de la mémoire. Aux commandes d'une locomotive, un homme revit son passé. Nous le voyons, à travers une épaisse vapeur, faisant corps avec la machine.

Le Train transporte le spectateur dans un univers poétique où les idées sont pareilles à des collages d'impressions. De par sa nature irréelle, la luminosité provenant des effets de coloration suggère un espace imaginaire, où la halte du train symbolise un point de non-retour dans la mort.

M.B.



JEAN-PIERRE BOYER

Né à Beauharnois (Québec), le 13 mars 1950.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(313) Vidéogrammes inédits, 1975

Vidéogramme noir et blanc, muet
10 min
Production : l'artiste
A 82 9 VID 1
Achat : 15 février 1982
Source : l'artiste

PRÉSENTATION

Vidéo du Québec, présentation organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [exposition itinérante au Québec : Musée d'art contemporain, Montréal, 4 mars-4 avril 1982; Centre d'exposition Drummond, Drummondville, 15 avril-15 mai 1982; Galerie d'art de Matane, Matane, 1er-30 sept 1982; Langage Plus, Alma, 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep de Valleyfield, Valleyfield, 24 nov.-15 déc. 1982; Galerie Max Boucher, Collège de Joliette, Joliette, 15 janv.-15 févr. 1983].

BIBLIOGRAPHIE

1985 Jean, Suzanne. — Art vidéo Québec. — Québec : Presses du Collège F.-X. Garneau, 1985. — 76 p. — Mention de l'œuvre p. 27

1983 Tourangeau, Jean. — «In video is Canada invisible?». — Vanguard. — Vol. 12, nº 7 (Sept. 1983). — P. 26-30

1982 Duchaine, Andrée. — Vidéo du Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 47 p. — Extraits photographiques de l'œuvre p. 26. — Mention de l'œuvre p. 12

Tourangeau, Jean. — «Vidéo du Québec». — Parachute. — Nº 27 (été=Summer 1982). — P. 40. — Extrait photographique de l'œuvre

Sociologue de formation, Jean-Pierre Boyer compte parmi les pionniers de la vidéographie au Québec. À ses yeux, cette forme d'art revêt une fonction critique importante et reste en relation étroite avec les idéologies, qu'elles soient capitalistes ou socialistes.

Dans *Vidéogrammes inédits* (1975), Boyer s'arrête à étudier et à déconstruire une image électronique, en l'occurrence son propre portrait. Grâce à un synthétiseur vidéo, il la transforme jusqu'à la rendre monstrueuse. Au-delà des apparences, il illustre et souligne ainsi des effets de traitement qui ont été importants tout au long du développement de la vidéographie d'art à savoir la proximité, la répétition, une certaine forme de digitalisation, la superposition et le *feed-back*.

La musique de Coltrane a pour seule fonction d'occuper cet espace sonore. Dans la veine des vidéomusiques, elle constitue un véritable répertoire des manipulations possibles de l'image par la bande vidéo. Par un visage se transformant en paysage ou même en figures géométriques qui flottent dans l'espace, Boyer démontre que la planéité de l'image électronique peut être contredite par des moyens techniques appropriés.

M.B.

DANIEL DION
PHILIPPE POLONI

D. Dion, né à Montréal (Québec), le 15 septembre 1958.
P. Poloni, né à Paris, France, en 1958.
Vivent et travaillent à Montréal.

(314) **Système des beaux-arts**, 1981

Vidéogramme couleur, son
9 min
Production : Prim Vidéo, Montréal (QC)
A 82 17 VID 1
Achat : 15 février 1982
Source : Philippe Poloni

PRÉSENTATIONS

Histoire en quatre temps, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1er mars-24 mai 1987.

Vidéo du Québec, présentation organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [exposition itinérante au Québec : Musée d'art contemporain, Montréal, 4 mars-4 avril 1982; Centre d'exposition Drummond, Drummondville, 15 avril-15 mai 1982; Galerie d'art de Matane, Matane, 1er-30 sept. 1982; Langage Plus, Alma, 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep de Valleyfield, Valleyfield, 24 nov.-15 déc. 1982; Collège de Joliette, Joliette, 15 janv.-15 févr. 1983].

BIBLIOGRAPHIE

1989 Sélection vidéo = video selection. — Montréal : Vidéographe, 1989. — 88 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 26

1987 Carrière, Daniel. — «Vidéosée». — Voir. — Vol. 1, nº 14 (5/ 11 mars 1987). — P. 22

Musée d'art contemporain de Montréal. — Histoire en quatre temps. — Montréal : MACM, 1987. — 63 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 52

1985 Jean, Suzanne. — Art vidéo Québec. — Québec : Presses du Collège F.-X. Garneau, 1985. — 76 p. — Mention de l'œuvre p. 40

1983 Tourangeau, Jean. — «Système des beaux-arts». — La Presse. — (Janv. 1983)

1982 Duchaine, Andrée. — Vidéo du Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 47 p. — Mention de l'œuvre p. 21-22

Kunard, Andréa. — «Daniel Dion, Philippe Poloni, Western Front». — Vanguard. — Vol. 11, nº 4 (May 1982). — P. 30

Lessard, Denis. — «Une installation stratégique». — Vie des Arts. — Vol. XXVII, nº 107 (été 1982). — P. 65. — Extrait photographique de l'œuvre

Tourangeau, Jean. — «Vidéo du Québec». — Parachute. — Nº 27 (été= Summer 1982). — P. 40

Système des beaux-arts, vidéogramme réalisé en 1981, identifie plusieurs œuvres, dont une installation qui se veut en fait l'occupation d'un lieu, le Musée d'art contemporain de Montréal lui-même.

Malgré le caractère humoristique et ironique dont elle est empreinte, pareille œuvre vidéographique ne peut être prise à la légère. Contestation d'un système jugé élitiste, le message répétitif que nous transmet le personnage attaque directement le discours critique sur l'art par le biais d'une mise en scène illogique et volontairement ridicule.

Les images sont tronquées, donnant des vues partielles du protagoniste, ou, pire encore, le plan est totalement hors foyer, comme si celui qui manipule la caméra était un simple amateur non initié. Le dadaïsme n'en faisait pas moins pour faire table rase des valeurs artistiques des années 20 en Europe. Loin de simplement nier le médium vidéographique, *Système des beaux-arts* conteste les échelles de valeurs en vertu desquelles on juge les œuvres, les accusant de transmettre une vision parcellaire. Percutante, politique, provocatrice et stratégiquement déroutante, cette bande vidéo a fait école au Québec. Elle semble réalisée de façon entièrement spontanée, et le texte que répète le personnage a tout d'une lecture. Manifestement, il a été pensé pour ridiculiser les affirmations absolutistes du système artistique.

M. B.

PAUL LANDON

Né à Rudgwick, Royaume-Uni, le 3 août 1961.
Vit et travaille à Montréal (Québec).

(315) **The Bounty of the Earth**, 1986

Vidéogramme couleur, son
12 min
Production : l'artiste
A 87 39 VID 1
Achat : 7 juillet 1987
Source : Le Vidéographe Inc., Montréal (QC)

PRÉSENTATION

The Bounty of the Earth, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 6 sept.-4 oct. 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1989 Sélection vidéo = video selection. — Montréal : Vidéographe, 1989. — 88 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 42

Jeune artiste, Paul Landon réalise des installations et des vidéogrammes depuis moins de dix ans. Ses préoccupations relèvent du langage et d'une vision critique du système de l'art.

Dans *The Bounty of the Earth*, terminée en 1986, Paul Landon réussit, par une technique vidéographique apparentée au collage, à traduire sa préoccupation pour le gaspillage et la consommation. Or, la mise en scène de ce thème a pour but évident de favoriser l'analogie avec la consommation de l'art.

À l'aide de citations tirées de textes de Baudrillard, Huxley et Jung, Landon guide notre interprétation de l'œuvre. Le fruit — plus précisément l'orange — parcourt les différentes dimensions exploitées. Elle sera détachée en quartiers, coupée, liquéfiée. Elle traversera des zones décrivant des situations réelles aussi bien que fictives. Elle sera même l'élément de la nature morte symbolisant l'art. Elle est l'objet de passage.

Dans *The Bounty of the Earth*, Landon propose des discours superposés. De nature purement sociale au départ, l'un d'eux évolue ensuite vers la question du rôle de l'art, sans pour autant s'éloigner complètement du social. Par la stratégie de l'analogie, ces deux discours se superposent constamment dans le déroulement de la bande.

Ajoutons enfin qu'une attention particulière est apportée à la bande sonore, dont la clarté et la précision confèrent aux sons une présence plus que réelle. Ce même souci de perfection guide Landon à travers le choix des compositions et des quelques effets spéciaux employés. Il met à profit un certain pouvoir de séduction du médium pour diffuser son message sur la perception de l'œuvre d'art.

M.B.

TOM DEAN

Né à Markdale (Ontario), le 20 novembre 1947.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

316 **Fear of Blue**, 1982

Vidéogramme couleur, son
54 min
Production : Western Front Society, Vancouver (C.-B.)
A 84 38 VID 1
Achat : 27 février 1984
Source : Western Front Society

PRÉSENTATION

Western Front Video, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 sept.-11 nov. 1984, [présentation organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec la Western Front Society, Vancouver (C.-B.)].

BIBLIOGRAPHIE

1987 Walter Phillips Gallery. — Tom Dean : excerpts from a description of the universe. — Banff : WPG, 1987. — [6] p. — Mention de l'œuvre p. [6]

1986 Knights, Karen. — «Video works : Western Front Video». — Video Guide. — Vol. 8, nº 1 [1986]. — P. 4-5. — Extrait photographique de l'œuvre

1984 Musée d'art contemporain de Montréal; Art Gallery of Hamilton. — Western Front Video. — Québec : ministère des Affaires culturelles; Vancouver : Western Front Society, 1984. — 59 p. — Textes de René Blouin et de Peggy Gale. — Extrait photographique de l'œuvre p. 24. — Mentions de l'œuvre p. 9, 24, 45, 57

Town, Elke. — «Tom Dean : "disharmony and it's charms"». — C. — Nº 3 (Fall [1984]). — P. 27-32. — Extrait photographique de l'œuvre

DOCUMENT NON DATÉ

Western Front Society. — «Tom Dean». — Western Front Video : catalogue. — Vancouver : WFS, [s.d.]. — Feuillet [16]. — Extrait photographique de l'œuvre

Artiste pluridisciplinaire, Tom Dean poursuit une démarche reliée à la peinture, à la sculpture, à l'écriture, aux arts graphiques, à la musique, à la vidéo et à la performance.

Le vidéogramme *Fear of Blue* identifie également une performance qui s'est déroulée à Peterborough en 1982. Dans l'œuvre vidéo cependant, Dean s'attarde à décrire, au moyen d'images de paysages, différents concepts de bleu. La succession de représentations, notamment de ciels et d'eaux, se veut un répertoire subjectif et temporel de différentes interprétations de cette couleur. La bande sonore nous fait entendre de la musique de Hank Williams et, du fait même, oppose à l'évocation de paysages objectifs celle de paysages culturels.

On se souviendra que dans les sculptures de Dean, particulièrement dans la série de tables réalisées entre 1985 et 1987, intitulées *Excerpts from a Description of the Universe*, l'étalage d'objets semblables et différents à la fois a pour but d'analyser notre mode de perception tout en questionnant la nature des choses, la manière dont nous les percevons ainsi que la façon dont notre savoir les organise et les classifie.

Fear of Blue rejoint à sa façon cet objectif. La persistance d'une même image, où seul un point en mouvement agit comme donnée significative et essentielle, relativise la manière dont l'être humain perçoit son environnement. Or, aux yeux de Dean, les artistes ont un rôle primordial à jouer, soit élever le niveau de conscience du spectateur. Voilà pourquoi *Fear of Blue* ne s'attarde pas tant à la description de lieux spécifiques qu'au concept qui les sous-tend. Ainsi nous force-t-il à repenser notre vision du monde.

M. B.

MICHÈLE WAQUANT

Née à Québec (Québec), le 4 septembre 1948.
Vit et travaille à Montréal (Québec) et à Paris, France.

(317) **Le Portrait de Pauline**, 1984

Vidéogramme couleur, son
6 min 30 s
Production : CAIRN, Paris, France
A 87 40 VID 1
Achat : 1er août 1987
Source : Le Vidéographe Inc., Montréal (QC)

PRÉSENTATION

Création/Femmes, Galerie d'art du Grand Théâtre de Québec, Québec (QC), 5 mars-2 avril 1989 [présentation organisée par le Centre de diffusion en arts visuels de Québec, Québec].

BIBLIOGRAPHIE

1989 Centre de diffusion des arts visuels de Québec. — Création/Femmes. — Québec : le Centre, 1989. — 52 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 48

CREDAC, Centre d'Art Contemporain. — Michèle Waquant. — Ivry : CREDAC; Michèle Waquant, 1989. — 16 p. — Texte de Serge Murphy. — Extrait photographique de l'œuvre p. 10. — Mention de l'œuvre p. 9

Sélection vidéo = video selection. — Montréal : Vidéographe, 1989. — 88 p. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 77

1988 Dagenais, Francine. — «A medium of contemporary memory : Canadian art video festival at the Videographe». — Cinéma Canada. — (June 1988). — P. 23-24

1986 Festival de Bruxelles. — Canada video in 1986. — Bruxelles : le Festival, 1986. — Extrait photographique et mention de l'œuvre

Le Vidéographe. — A-Z répertoire 1971-1986. — Montréal : Vidéographe, 1986. — 93 p. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 90

1984 Murphy, Serge. — «Michèle Waquant : PRIM Video». — Vanguard. — Vol. 14, nº 3 (May 1984). — P. 35. — Extrait photographique de l'œuvre

Michèle Waquant, dont les sculptures et les installations privilégient l'art vidéographique, réalise également des vidéogrammes autonomes.

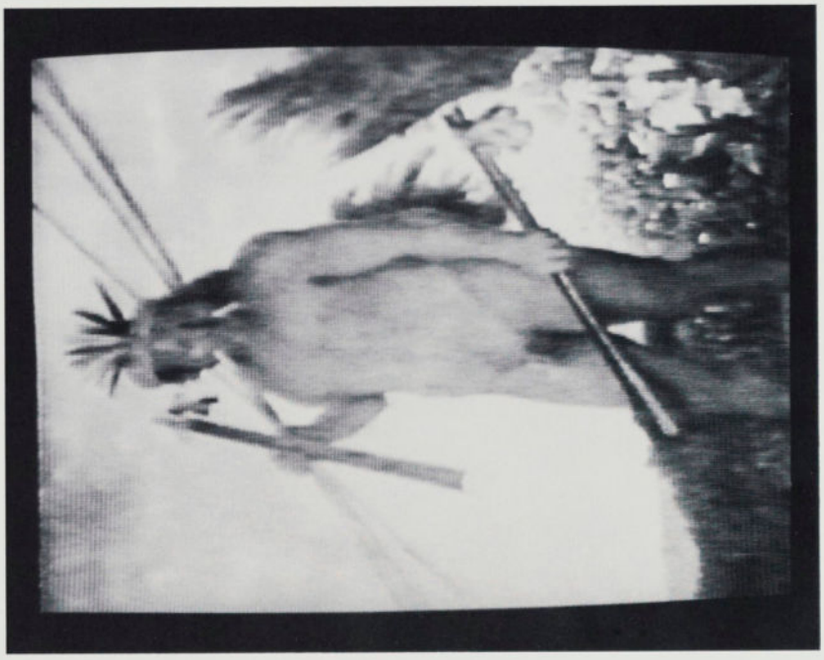
Le Portrait de Pauline, une œuvre qui date de 1984, reprend à son compte des images d'une beauté simple qui décrivent l'univers de Pauline. Une préoccupation pour les cultures étrangères et pour la complexité de l'identité devient, au fur et à mesure que l'œuvre se déroule, le message impressionniste — tout comme les images — qui se dégage de l'œuvre. La bande sonore donne à entendre une succession d'accents régionaux divers, de telle sorte que le spectateur a peine à saisir l'identité culturelle de Pauline, et ce, même si des objets illustrent certains traits de sa personnalité.

Sur le plan formel, Waquant dévoile son amour pour les couleurs harmonieuses, les plans équilibrés et les mouvements de caméra circulaires, dans une œuvre où tous les détails ont été étudiés : les couleurs sont chaudes et délicates, les objets, raffinés. Pauline nous est présentée à travers des objets, des regards, des détails qui en disent long sur elle.

À l'image de la personnalité de celle que l'artiste veut nous faire connaître — du moins le croit-on —, les surfaces des plans s'offrent en transparence par la technique de superposition que Waquant ne craint pas d'utiliser. Des coupes en diagonale mettent en opposition des espaces plats de couleur et des motifs féminins, des plans colorés et des plans noir et blanc.

Au delà de la présentation de Pauline, Michèle Waquant travaille sur le découpage du sens. En d'autres termes, elle isole la signification de chaque objet et nous fait prendre conscience du phénomène de perception et d'appréhension du monde.

M.B.



MARCEL ODENBACH

Né à Cologne, République fédérale d'Allemagne, en 1953.
Vit et travaille à Cologne.

(318)

The Distance Between Myself and My Losses, 1983

Vidéogramme couleur, son
10 min 11 s
Production : l'artiste
A 87 123 VID 1
Achat : 18 décembre 1987
Source : Electronic Arts Intermix Inc., New York, N.Y., États-Unis

PRÉSENTATION

Blickpunkte, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 13 sept. 1989-14 janv. 1990.

BIBLIOGRAPHIE

1990 Virilio, Paul. — «Marcel Odenbach». — Passages de l'image. — Paris : Centre Georges Pompidou, 1990. — P. 174-176

1989 Le Grand, Jean-Pierre. — «Marcel Odenbach». — Traduction de Susan Le Pan. — Blickpunkte I. — Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — P. 84-87

Bellour, Raymond. — «Marcel Odenbach». — Art from Köln. — Liverpool : Tate Gallery, 1989. — P. 56-57. — Extrait photographique de l'œuvre

1988 Bellour, Raymond. — «The form my gaze gœs through». — Translated by David Jacobson and Bérénice Reynaud. — Afterimage. — Vol. 16, nº 1 (Summer 1988). — P. 4-6

Marcel Odenbach : Stehen ist Nichtumfallen, Videobänder, Video-Installationen und Zeichnungen. — Karlsruhe : Badischer Kunstverein; Marcel Odenbach, 1988. — 100 p. — Extrait photographique de l'œuvre p. 91

1987 Bellour, Raymond. — «La forme où passe mon regard». — 2e Semaine internationale de vidéo. — Genève : Saint-Gervais MJC; Centre genevois de gravure contemporaine, 1987. — P. 73-79. — Repris dans : Raymond Bellour, *L'Entre-Image : Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris : Éditions La Différence, 1990, p. 239-253

Berland, Jody. — «International video images in translation». — Vanguard. — Vol. 16, n_ 2 (Apr./May 1987). — P. 26-28

Documenta 8, Kassel, 1987. — Kassel : Weber & Weidemeyer, 1987. — 325 p. — Mentions de l'œuvre p. 319-320

Phillipi, Desa. — «Marcel Odenbach at Anthony Reynolds». — Artscribe. — Nº 61 (Jan./Feb. 1987). — P. 64-65

1986 Fargier, Jean-Paul. — «Die Distantz ... de Marcel Odenbach». — Où va la vidéo?. — Cahiers du cinéma, hors série. — Paris : Éditions de l'Étoile, 1986. — P. 30-31

Friedel, Helmut. — «From the TV-burial to a new language of images». — Video-art in the Federal Republic of Germany since 1976 : a selection. — München : Gœthe-Institut, 1986. — P. 3-12, 66. — Mentions de l'œuvre p. 10, 66

1985 Wooster, Ann-Sargent. — «Manhattan shortcuts». — Afterimage. — Vol. 13, nº 7 (Nov. 1985). — P. 17-18

1984 2e manifestation internationale de vidéo, Montbéliard-France, 13-18 mars 1984 = 2nd international video demonstration in Montbéliard-France, Mar. 13th-18th 1984. — Montbéliard : S.M.I., 1984. — [439] p. — Mention de l'œuvre p. [140]

Oppenheim, Ingrid. — «Marcel Odenbach». — Von hier aus. — Köln : DuMont, 1984. — P. 459-461. — Extrait photographique de l'œuvre

Vidéo 84 : rencontres vidéo internationales de Montréal, 27 sept.-4 oct. 1984 = International video conferences, Montréal, Sept. 27-Oct. 4, 1984. — Montréal : Ville de Montréal, Service de l'approvisionnement, 1984. — 89 p. — Extrait photographique et mention de l'œuvre p. 8

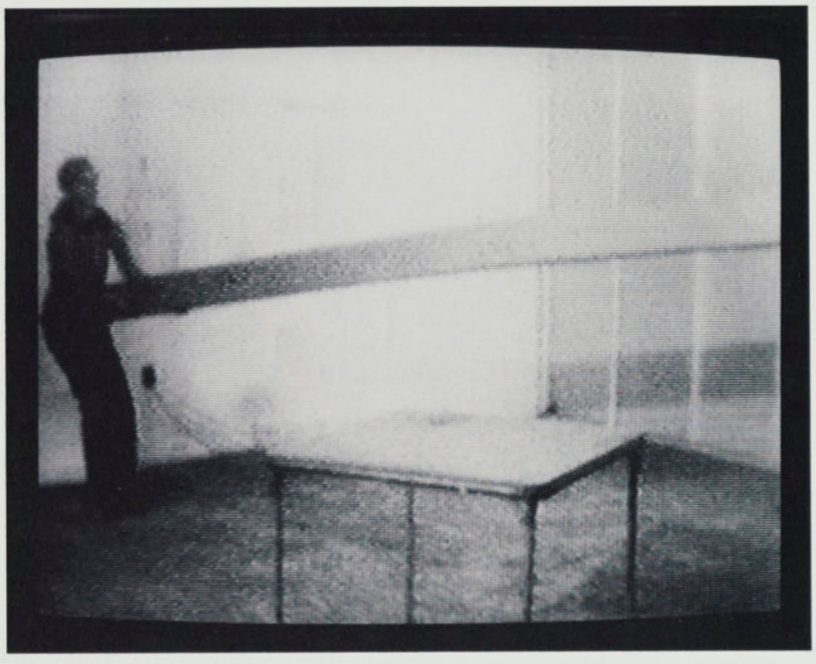
Artiste polyvalent qui réalise tant des vidéogrammes que des installations et des dessins à la mine de plomb, Marcel Odenbach propose dans ses œuvres plusieurs niveaux discursifs, liés tantôt au politique, tantôt au poétique.

The Distance Between Myself and My Losses, qui date de 1983, réunit les principales caractéristiques de sa démarche. Odenbach compose ses dessins et ses vidéos avec des bandes, horizontales ou verticales selon le cas, qui oblitèrent une partie de l'image. Cette stratégie a pour effet de forcer le spectateur à prendre conscience de sa participation personnelle à l'interprétation de l'œuvre. Le fait de reconnaître sa participation subjective conduit le spectateur à utiliser les données multiples de son savoir. Ces données liées à l'histoire collective ou individuelle s'appuient cependant sur des éléments déclencheurs de malaises. Sont ainsi juxtaposées des images évoquant — l'artiste se gardant bien de les décrire — la sexualité et la guerre.

Odenbach manifeste un intérêt particulier pour les cultures étrangères. Utilisant parfois des images, parfois des chants, pour illustrer ces différentes cultures, il provoque une prise de conscience des préjugés liés aux acquis de la connaissance et dévoile ainsi les conditionnements que nous subissons.

Sur le plan formel, ce vidéogramme présente une succession rapide d'images incomplètes. Certains objets — une lame de couteau, par exemple — reviennent régulièrement, rythmant la structure et la thématique. On se souviendra par ailleurs qu'Odenbach voue une admiration sans borne à Alfred Hitchcock. Il n'est donc pas surprenant que le couteau et un éclairage cru fassent partie d'une stratégie visant à créer une atmosphère tendue et mystérieuse qui oriente le regard et l'interprétation. Ainsi Odenbach réussit merveilleusement à séduire le spectateur et à contourner la fonction première des images qu'il emploie.

M.B.



SUZY LAKE

Née à Détroit, Michigan, États-Unis, le 11 juin 1947.
Vit et travaille à Toronto (Ontario).

(319) **Box Concert**, 1974

Vidéogramme noir et blanc, son
5 min
Production : Véhicule Art, Montréal (QC)
A 82 11 VID 1
Achat : 15 février 1982
Source : l'artiste

PRÉSENTATION

Vidéo du Québec, présentation organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC), [exposition itinérante au Québec : Musée d'art contemporain, Montréal, 4 mars-4 avril 1982; Centre d'exposition Drummond, Drummondville, 15 avril-15 mai 1982; Galerie d'art de Matane, Matane, 1er-30 sept. 1982; Langage Plus, Alma, 15 oct.-15 nov. 1982; Cégep de Valleyfield, Valleyfield, 24 nov.-15 déc. 1982; Collège de Joliette, Joliette, 15 janv.-15 févr. 1983].

BIBLIOGRAPHIE

1985 Jean, Suzanne. — Art vidéo Québec. — Québec : Presses du Collège F.-X. Garneau, 1985. — 76 p. — Mention de l'œuvre p. 31

1982 Duchaine, Andrée. — Vidéo du Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1982. — 24 p. — Extraits photographiques de l'œuvre p. 28. — Mentions de l'œuvre p. 13, 14

Cofondatrice en 1972 de la galerie Véhicule Art à Montréal, Suzy Lake a d'abord été peintre. Mais c'est à travers la photographie, médium qu'elle privilégie jusqu'à ce jour, qu'elle utilise l'autoportrait comme moyen d'exploration de l'identité.

Bien qu'elle ait réalisé un nombre limité de vidéogrammes, Suzy Lake affirme que *Box Concert* (1974) constitue l'amorce de toute sa recherche sur la perception et l'interprétation des images reçues. Grâce à une technique très simple, cette œuvre propose une évaluation de l'espace et du temps vidéographiques : l'espace est délimité par la boîte en carton, et le temps, par le temps réel, soit une minute pour que l'artiste accomplisse le geste complet, plus le temps artificiel, soit les cinq minutes que dure le mouvement répété.

Par l'utilisation d'une bande en boucle, le même mouvement se répète. Puisque la vidéographie se joue ainsi du réel, Suzy Lake nous laisse entendre que notre perception ne peut être que relative.

M.B.

MICHAEL MORRIS
VINCENT TRASOV

M. Morris, né à Saltdean, Royaume-Uni, en 1942.
V. Trasov, né à Victoria (Colombie-britannique), en 1947.
Vivent et travaillent à Berlin, République fédérale d'Allemagne.

320 **Ich will keine Schokolade**, 1985

Vidéogramme couleur, son
2 min 20 s
Production : les artistes
A 88 49 VID 1
Achat : 30 mars 1988
Source : les artistes

Dès 1969, nous retrouvons Michael Morris et Vincent Trasov au nombre des fondateurs de la Western Front Society, à Vancouver. Plus tard, en 1974, Michael Morris collabore à la performance de Vincent Trasov, qui, sous le nom et le déguisement de Mister Peanut, se présente comme candidat à la mairie de Vancouver. Artistes pluridisciplinaires donc, ils réalisent des œuvres engagées socialement et empreintes d'un humour peu commun, tout en poursuivant leur recherche individuelle.

Dans *Ich will keine Schokolade* (1975), les deux artistes s'en prennent aux stéréotypes de la séduction. L'analogie entre la consommation d'un repas comme prémices de l'intimité et la consommation de l'autre devient le propos évident de cette œuvre. L'humour passe ici par la caricature. Les personnages aux allures théâtrales empruntent des airs. Une musique rythmée à plein volume, sans lien précis avec la scène, concourt également à ridiculiser des gestes hautement prévisibles. Ce n'est pas la première fois que Morris et Trasov se penchent sur la question du désir et de l'échange physique. On se souviendra que Morris avait lui-même réalisé une série de photographies où le mythe de Narcisse était évoqué à travers la présence de corps d'hommes nus se reflétant dans des miroirs.

Toujours à la limite du choquant, les œuvres de Morris et Trasov ne reculent pas devant les tabous et n'hésitent pas à aborder des thèmes comme la sexualité, l'homosexualité, le narcissisme et l'histoire. La forme même du vidéogramme ne prétend nullement au spectaculaire. Elle se veut simple, narrative dans son déroulement et sans effets spéciaux. Le message, conçu un peu comme un vidéoclip, est clair et sans équivoque.

Dans leurs œuvres en général et dans celle-ci en particulier, Trasov et Morris défient les comportements stéréotypés et sensibilisent le spectateur au pouvoir de manipulation des clichés et des préjugés.

M.B.

Catalogue

225 **ABRAMOVIĆ / ULAY**
Modus vivendi, 1985
2 épreuves Polaroïd couleur
Diptyque : 226,1 x 111,1 cm (chaque élément)
A 87 100 PH 2

233 **ADAMS, Ansel**
Moonrise, Hernandez, New Mexico, 1941
Épreuve argentique
Tirage de 1965
26,7 x 34,7 cm
A 80 66 PH 1

155 **ADRIAN X, Robert**
Great Moments in Modern Art II : Joseph Beuys Crashes His Stuka, Russia, 1943, 1983-1984
Carton ondulé, acrylique, papier de riz, papier vinyle, lumière
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 87 99 S 2

78 **ALBERS, Josef**
Tuscany, 1964
Huile sur masonite
76,5 x 76,2 cm
A 67 2 P 1

74 **ALECHINSKY, Pierre**
Sans titre, 1955-1958
Encre sur papier marouflé sur masonite
100 x 154 cm
A 71 30 D 1

188 **ALEXANDER, Shelagh**
Sans titre, 1984
(Tirée de la série *The Somnambulist*)
Épreuve argentique
99,4 x 252,8 cm
A 86 9 PH 1

210 **ALLOUCHERIE, Jocelyne**
Sans titre n° 2, 1979-1980
Techniques mixtes
Don : l'artiste
D 80 53 MD 5

125 **ANDRE, Carl**
Neubrückwerk Düsseldorf gewidmet, 1976
Cèdre rouge
19 éléments
121,9 x 30,5 x 823 cm (l'ensemble)
A 80 108 S 19

75 **APPEL, Karel**
Drôle de tête, 1966
Huile sur toile
116 x 89 cm
Don : M. John G. McConnell
D 72 12 P 1

223 **APRIL, Raymonde**
Debout sur le rivage, 1984
9 épreuves argentiques :
5 portraits : 100 x 100 cm (chacun)
4 paysages : 78,6 x 108,5 cm (chacun)
A 86 27 PH 9

276 **ARBUS, Diane**
A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, N.Y.C., 1966
Épreuve argentique, 40/50
Tirage postérieur par Neil Selkirk
50,3 x 40,6 cm
A 79 180 PH 1

53 **ARCHAMBAULT, Louis**
Le Grand Prêtre, 1958-1965
Bronze, 2/6
65,4 x 15,9 x 13,3 cm
A 78 132 S 1

73 **ARP, Jean**
Apparat d'une danse, 1960
Bronze, 2/3
117,8 x 76 x 10,5 cm (œuvre)
13,2 x 55,2 x 29,5 cm (socle en bois)
Don : M. Arnold Steinberg
D 76 24 S 1

99 **AYOT, Pierre**
Le Moucheticaire, 1970
Sérigraphie, moustiquaire, 6/10
101,5 x 66,5 cm
A 72 36 G 1

100 *Petit poisson deviendra grand pourvu que... Fuck*, 1970
Sérigraphie, corde, hameçon, 25/30
101,8 x 66,3 cm
A 72 32 G 1

22 **BARBEAU, Marcel**
Le Tumulte à la mâchoire crispée, 1946
Huile sur toile
76,8 x 89,3 cm
Don : M^me^ Gisèle Lortie et M. Gérard Lortie
D 68 48 P 1

50 *Rétine virevoltante*, 1966
Acrylique sur toile
203,5 x 203,5 cm
A 67 4 P 1

102 **BEAMENT, Tib**
Hommage à Albert Dumouchel, v. 1972
(Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972)
Eau-forte, 28/50
76,3 x 56,8 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (2)

272 **BEAUGRAND-CHAMPAGNE, Claire**
Fête italienne, 1974
Épreuve argentique
Tirage de 1979
27,9 x 35,5 cm
A 79 134 PH 1

199 **BÉLAND, Luc**
Modification n^o^ 23, 1974
Sérigraphie, techniques mixtes sur toile
117 x 127,4 cm
A 74 66 MD 1

38 **BELLEFLEUR, Léon**
L'Aigle-carnaval, 1952
Encre de Chine sur papier collé sur carton
48,5 x 38 cm
A 79 46 D 1

44 **BELZILE, Louis**
Méditation sur le bleu, 1958
Huile sur toile marouflée sur carton
63,4 x 76,1 cm
A 78 10 P 1

296 **BIRNBAUM, Dara**
Kiss the Girls: Make Them Cry, 1979
Vidéogramme couleur, son
7 min
Production : l'artiste
A 83 83 VID 1

172 **BLAIS, Jean-Charles**
Idée en l'air, 1984
Peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
318 x 404 cm
A 86 35 P 2

148 **BOCHNER, Mel**
Five Intransitives, 1975
Pastel à l'huile sur papier
5 éléments
96,5 x 127 cm (chacun)
A 83 87 PA 5

98 **BOISVERT, Gilles**
Midi, 1966
Sérigraphie, II/IV
65,5 x 51 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 7 G 1

219 **BOLTANSKI, Christian**
Monument, 1986
45 épreuves Cibachrome, 45 encadrements en tôle,
7 lampes électriques, rallonge électrique
164 x 134 cm
A 87 36 MD 52

159 **BOOGAERTS, Pierre**
Série écran : ciels de rues, N.Y. 1978/1979 : 37th et 7th Ave., 1979
Épreuves couleur
11 éléments
284 x 345 cm (l'ensemble)
Legs René Payant
D 88 5 PH 11

18 **BORDUAS, Paul-Émile**
Sans titre, 1942
Gouache sur papier
152 x 198,5 cm
A 80 90 GO 1

19 *9.46* ou *L'Éternelle Amérique*, 1946
Huile sur toile
97 x 120 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 64 P 1

20 *Cheminement bleu*, 1955
Huile sur toile
147,5 x 114,5 cm
Don : D^r^ Max Stern et M^me^ Iris Stern
D 76 42 P 1

21 *Sans titre (n^o^ 34)*, 1957
Huile sur toile
129 x 195 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 80 P 1

174 **BOUCHARD, Sylvie**
Sans titre, 1986
Aquarelle sur bois
4 éléments
206 x 309 cm (l'ensemble)
A 87 95 P 4

209 **BOULET, Françoise**
Poisson d'or, 1987
Mine de plomb et pigment à l'huile sur papier
271 x 549 cm
A 88 64 D 1

235 **BOURDEAU, Robert**
Sans titre, Angleterre, 1975
Épreuve argentique
25,8 x 34,4 cm
A 80 59 PH 1

313 **BOYER, Jean-Pierre**
Vidéogrammes inédits, 1975
Vidéogramme noir et blanc, muet
10 min
Production : l'artiste
A 82 9 VID 1

169 **BRANCO, Joseph**
Rejouer la mort, seulement pour vous plaire I, 1985
Toile de coton, colle, plâtre, acrylique, fibre de verre
210 x 293,5 cm
A 85 21 P 1

211 **BRANDL, Eva**
Mirabilia, ou la Rumeur des merveilles, 1989
Bois, verre dépoli, laiton sur contre-plaqué, plomb, marbre
762 x 915 cm (surface au sol)
A 91 8 I 5

5 **BRANDTNER, Fritz**
Composition, 1936
Gouache et encre sur papier
35,6 x 50,3 cm
Don : D^r^ Joseph Stratford
D 90 43 GO 1

194 **BRENER, Roland**
The Gate, 1988
Construction électro-mécanique et matériaux divers
274,3 x 122 x 304,8 cm
A 89 27 S 1

171 **BROWN, James**
Study for St. Bartolomeo Two Times, 1983
Huile et émail sur toile
390 x 305 cm
A 84 62 P 1

303 **BULL, Hank**
METCALFE, Eric
Sax Island, 1984
Vidéogramme couleur, son
11 min 30 s
Production : les artistes
A 84 48 VID 1

150 **BUREN, Daniel**
Sous-verres, sun-verres
Tirée de l'installation *Travaux situés*, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 1990
Plexiglas, érable, peinture acrylique et vinyle adhésif
20 éléments : 14 cadres de 70 x 70 cm chacun
et 6 cadres de 30 x 30 cm chacun
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 91 7 I 20

114 **BUSH, Jack**
Split Circle No. 2, 1961
Huile sur toile
203,3 x 225,2 cm
A 87 35 P 1

222 **CADIEUX, Geneviève**
L'Inconstance du désir, 1988
Trottoir de béton : 12,7 x 261,5 x 132 cm
Épreuve argentique : 122 x 261,5 x 5 cm
2 souliers en porcelaine/taille 37
Verre (cadre) : 45,7 x 60,6 cm
A 88 73 I 5

CAMPEAU, Michel
5 épreuves argentiques tirées de la série :
Week-end au Paradis terrestre, 1980-1981
Tirage de 1987

284 *Fête religieuse portugaise*, 1980
40,3 x 50,4 cm
A 87 117 PH 1

285 *Fête religieuse portugaise*, 1980
40,4 x 50,4 cm
A 87 120 PH 1

286 *Washington Square*, 1981
40,4 x 50,4 cm
A 87 116 PH 1

287 *L'Île Ste-Hélène*, 1981
40,3 x 50,4 cm
A 87 118 PH 1

288 *Défilé de la St-Jean*, 1981
40,4 x 50,4 cm
A 87 122 PH 1

122 **CANE, Louis**
Peinture, 1974
Huile sur toile
305 x 305 cm (mur)
245 x 210 cm (sol)
A 74 61 P 1

105 **CHARBONNEAU, Monique**
Les Tribulations du petit Antoine, 1971
(Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972)
Lithographie, 28/50
76,4 x 56,7 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (5)

145 **CHARNEY, Melvin**
Streetwork : Wall Insertion No. 1, 1978
Crayon de couleur et crayon de cire sur papier vélin
56,9 x 85,4 cm
A 84 13 D 2 (1)

Malevich Redrawn, 1978
Crayon de couleur sur photocopie, 2/3
38,5 x 27,2 cm
A 84 13 D 2 (2)

304 **CHITTY, Elizabeth**
Telling Tales, 1979
Vidéogramme couleur, son
26 min 30 s
Production : Western Front Society
A 84 39 VID 1

143 **CHRISTO**
Table et chaise empaquetées, (projet pour la salle n° 3, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Hollande), 1966
Graphite, polythène et ficelle sur carton marouflé sur masonite
73,4 x 60,7 cm
Don : Dr Gilles C. Faubert
D 85 1 MD 1

212 **CLEGG & GUTTMANN**
The Allegory of the Bullish and the Bearish, 1983-1989
Épreuve Cibachrome
345,4 x 185,4 cm
Acquis grâce à la généreuse contribution de Papachristidis (Canada) Limited
A 89 28 PH 1

CLÉMENT, Serge
6 épreuves argentiques tirées de la série :
Notes urbaines-suite européenne, 1984-1986
Tirage de 1986-1987

289 *Paris, France*, 1985
40,4 x 50,5 cm
A 87 108 PH 1

290 *Venise, Italie*, 1984
40,4 x 50,4 cm
A 87 107 PH 1

291 *Florence, Italie*, 1984
40,3 x 50,5 cm
A 87 110 PH 1

292 *Mont-Saint-Michel, France*, 1986
50,5 x 40,3 cm
A 87 114 PH 1

293 *Pointe du Raz, France (Bretagne)*, 1986
50,5 x 40,3 cm
A 87 104 PH 1

294 *Paris, France*, 1986
40,3 x 50,5 cm
A 87 105 PH 1

282 **COHEN, Lynne**
St. Marina Hall, Toronto, Ontario, 1976
Épreuve argentique
19,1 x 24,2 cm
A 80 68 PH 1

283 *Skating Rink - Grand Island, Nebraska*, 1975
Épreuve argentique
20,1 x 25,2 cm
A 80 69 PH 1

214 **COHEN, Sorel**
Après Bacon/Muybridge, 1978
Épreuve couleur
28 x 35,3 cm
A 79 161 PH 1

133 **COLLYER, Robin**
Lance Allworth, 1971
Tôle ondulée galvanisée
3 éléments
201 x 473 x 99 cm (l'ensemble)
A 84 30 S 11

168 **COMTOIS, Louis**
Implications of White, 1984-1985
Huile, plâtre, métal, ciment et cire sur bois
114,2 x 203 x 4,9 cm
A 86 28 P 1

58 **COMTOIS, Ulysse**
Foot Prints, 1964
Bois peint
46,2 x 26,7 x 19 cm
A 77 58 S 1

59 *Colonne n° 6*, 1967
Aluminium
137,7 x 22,2 x 22 cm
A 67 10 S 1

176 **CORRIVEAU, Thomas**
Kidnappé, 1984-1988)
Film d'animation 16 mm, couleur, son
(dessin, peinture et collage sur papier, photo et film)
8 min 12 s
Production : l'artiste, avec la collaboration de Micheline Parent et Normand Quinn
A 88 98 F 1

9 **COSGROVE, Stanley**
Young Girl, 1950
Huile sur panneau de bois
43 x 35,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 118 P 1

64 **COURNOYER, Serge**
La Nourrice, 1967
Structure métallique, plastique, moteur
87,5 x 61 x 76 cm
Don : M. Guido Molinari
D 81 51 S 1

205 **COUSINEAU, Sylvain P.**
Bateau sur grille, 1980
Grille, cadenas, feuille et fil de métal, huile sur métal
29,5 x 24,5 x 4 cm
A 82 62 MD 1

206 *Bateau sur calepin*, 1980
Huile et métal sur métal
10,5 x 38,l cm
A 82 63 MD 1

67 **COZIC**
Krakoss avant et après incubation, 1969
Contre-plaqué, arborite, vinyle et mousse de polyuréthane
120 x 915 x 15,2 cm
A 71 25 S 3

203 **CRAGG, Tony**
Spiral, 1983
Matériaux divers
131 x 239 cm (diamètre)
A 83 94 S 1

297 **CRAIG, Kate**
Delicate Issue, 1979
Vidéogramme couleur, son
12 min
Production : l'artiste
A 84 35 VID 1

156 **CURNOE, Greg**
Sanouillet No. 2, 1980
Aquarelle et graphite sur papier
153 x 77 cm
A 81 34 A 1

97 **DAGLISH, Peter**
The Courage of Captain Plum, 1962
Linogravure, 5/11
65,6 x 50,7 cm
A 64 38 G 1

16 **DALLAIRE, Jean**
Les Affres de la soif, 1936
Aquarelle et gouache sur papier collé sur carton
60 x 48,1 cm
A 79 50 A 1

17 *Le Peintre maudit*, vers 1954
Huile sur toile
50,8 x 61 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 141 P 1

54 **DAUDELIN, Charles**
La Colonne, 1973-1978
Bronze
236,2 x 29,2 x 30,5 cm
A 79 32 S 1

316 **DEAN, Tom**
Fear of Blue, 1982
Vidéogramme couleur, son
54 min
Production : Western Front Society
A 84 38 VID 1

68 **DELAVALLE, Jean-Marie**
Le Grand Rail bleu, 1970
Acier peint et polythène
15,2 x 457,2 x 914,4 cm
A 71 24 S 3

111 **DEROUIN, René**
Suite nordique, 1979
Gravure sur bois en 6 éléments, 10/20
221 x 232 cm
A 80 26 G 6

106 **DICKSON, Jennifer**
The Second Mirror : Reflections, 1978
(Tirée de la série *Three Mirrors to Narcissus*)
Aquatinte rehaussée à l'aquarelle, é.a.
78,5 x 56,5 cm
A 79 53 G 1

164 **DINE, Jim**
At Smithfield, 1981
Acrylique sur toile
213 x 213 cm
Acquis grâce à l'aimable générosité de M. Nahum Gelber et de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal
A 86 44 P 1

314 **DION, Daniel**
POLONI, Philippe
Système des beaux-arts, 1981
Vidéogramme couleur, son
9 min
Production : Prim Vidéo
A 82 17 VID 1

232 **DORION, Pierre**
Reliquaire, 1990
Bois laqué, huile sur toile
240,7 x 176,6 x 75,3 cm
A 91 3 P 2

76 **DUBUFFET, Jean**
Chacun chez soi, 1957
Huile sur toile
80 x 100,2 cm
A 76 3 P 1

142 **DUCHAMP, Marcel**
Rotoreliefs, 1935
6 disques en carton imprimés en lithographie offset au recto et au verso
Édition de 1953
20 cm (diamètre de chacun)
A 80 52 G 6

81 **DUMOUCHEL, Albert**
Les Pavillons dans la nuit, 1958
Eau-forte et aquatinte, 7/17
39,5 x 29,5 cm
A 73 30 G 1

82 *Nature morte à la pomme*, 1959
Lithographie, 8/15
49,5 x 66,3 cm
A 73 32 G 1

83 *Stèle pour le roi Ménès*, 1963
Eau-forte, 15/15
65,3 x 50 cm
A 73 34 G 1

84 *Passage de caribous*, 1965
Lithographie, 13/17
65,8 x 50,5 cm
A 73 39 G 1

85 *La Chasse aux outardes*, 1965
Lithographie, 3/17
76,3 x 56,6 cm
A 73 36 G 1

86 *Lettre ouverte à un jeune Beatle anglais*, 1965
Lithographie, 15/16
56,5 x 76,1 cm
A 73 37 G 1

87 *Le Balcon*, 1965
Lithographie, 15/15
56,8 x 76 cm
A 73 49 G 1

88 *Les Amants*, 1968
Gravure sur bois de fil, 10/10
67,4 x 52,4 cm
A 73 53 G 1

89 *L'Étreinte*, 1970
Gravure sur bois de fil, 3/3
48,8 x 61,8 cm
A 73 57 G 1

90 *La Belle Hélène*, 1970
Gravure sur bois de fil, 5/5
64,4 x 46,9 cm
A 73 56 G 1

230 **DUTKEWYCH, Andrew**
Dædalus' Dream, 1986
Acier, aluminium, vernis et eau
343 x 220 x 102 cm
A 87 34 S 1

72 **ERNST, Max**
Paysage, oiseau et œuf, 1959
Huile sur toile marouflée sur carton
26,7 x 34,7 cm
A 77 3 P 1

246 **EVANS, Walker**
Bedroom, Shrimp Fisherman's House, Biloxi, Mississippi, 1944
Épreuve argentique (chloro-bromure)
23,1 x 18,1 cm
A 78 88 PH 1

124 **EWEN, Paterson**
Star Traces Around Polaris, 1973
Acrylique sur contre-plaqué toupillé
229 x 245 cm
A 87 10 P 1

213 **FAIGENBAUM, Patrick**
Famille Massimo, Rome, 1986
Épreuve argentique (bromure), 7/8
57,8 x 49,6 cm
A 89 31 PH 1

FALARDEAU, Pierre
POULIN, Julien
295 *Pea Soup*, 1978
Vidéogramme noir et blanc, son
94 min
Production : Les Films Pea Soup Inc.
A 79 95 VID 1

200 **FALK, Gathie**
Apple Box/24 Apples, 1977
Bois, céramique, verre
63,1 x 93,5 x 13,9 cm
A 88 75 MD 1

298 *Red Angel*, 1977
Vidéogramme couleur, son
9 min
Production : Western Front Society
A 84 46 VID 1

207 **FAVIER, Philippe**
Les Petits Métiers, 1985
Peinture sur verre
10,1 x 13,1 cm
A 88 70 P 1

208 *Les Offrandes*, 1986
Peinture sur verre
10,5 x 6 cm
A 88 71 P 1

26 **FERRON, Marcelle**
Composition en bleu, 1950
Huile sur masonite
41,8 x 47,2 cm
Don : Dr Bruno M. Cormier et Mme Ruby Cormier
D 87 141 P 1

27 *Ghost Hills*, 1962
Huile sur toile
130 x 195,2 cm
A 65 22 P 1

217 **FLEMING, Martha et LAPOINTE, Lyne**
La Violence des vagues, 1984-1987
Gouache, crayon, huile de lin et peinture émail sur papier coton
281,9 x 508 cm
Acquis grâce à la générosité de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal
A 88 46 MD 1

104 **FORCIER, Denis**
Boîte à musique, 1976
Sérigraphie sur acier chromé
50,7 x 40,5 cm
A 79 58 G 1

60 **FORTIER, Ivanhoë**
Petit brûlé, 1964
Fer découpé et soudé
94 x 58 x 23 cm
A 66 42 S 1

101 **FORTIER, Michel**
Sans titre, 1968
Sérigraphie, B 23/50
77,2 x 52,9 cm
A 78 59 G 1

62 **FOURNELLE, André**
Pivot, 1967
Acier soudé peint
147,2 x 43,5 x 25 cm
A 72 26 S 1

275 **FRANK, Robert**
Trolley, New Orleans, 1956
Épreuve argentique
Tirage de 1977
51,4 x 66,7 cm
A 79 183 PH 1

257 **FREUND, Gisèle**
Jean Cocteau, Paris, 1939
Épreuve couleur
Tirage des années 1970
38,1 x 28,9 cm
A 79 184 PH 1

277 **FRIEDLANDER, Lee**
Winnipeg, Canada, 1974
Épreuve argentique
35 x 27,8 cm
A 79 185 PH 1

8 **GADBOIS, Louise**
Femme en jaune, 1941
Huile sur toile
63,7 x 50,7 cm
Don : Dr Huguette Rémy
D 89 42 P 1

GAGNON, Charles

117 *Enquête n° 2*, 1968
Huile sur toile
168 x 228,8 cm
A 69 2 P 1

280 *Voûte avec camion et homme se tenant la tête, Montréal*, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1976
27,6 x 35,5 cm
A 80 93 PH 1

281 *Marquise de théâtre et sacs à ordures*, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1976
27,5 x 35,5 cm
A 80 60 PH 1

GAROUSTE, Gérard

173 *Le Commandeur et la Maison rose*, 1985
Huile sur toile
249 x 293 cm
A 86 36 P 1

GAUCHER, Yves

94 *Houda*, 1963
Gravure en relief sur papier laminé, 6/20
61,2 x 91,3 cm
A 66 85 G 1

118 *YG I O/N*, 1968
Acrylique sur toile
275 x 203,2 cm
A 89 26 P 1

GAUDARD, Pierre

8 épreuves argentiques tirées de la série :
Les Ouvriers, 1969-1971
Tirage de 1980

264 *Mine d'or Sigma, Val-d'Or*, 1969
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (10)

265 *Canadian Steel Fondrier, Montréal*, 1969
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (18)

266 *Usine C.N.R., Pte Saint-Charles*, 1969
27,8 x 35,4 cm
A 81 10 PH 20 (7)

267 *British Rubber Co, Montréal*, 1970
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (19)

268 *Dominion Engineering, Montréal*, 1970
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (4)

269 *7 UP, Montréal*, 1970
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (8)

270 *Eagle Toys, Montréal*, 1971
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (9)

271 *Sans titre*, 1971
27,6 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (20)

GAUVREAU, Claude

30 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 30 D 1

31 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 31 D 1

32 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 32 D 1

33 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 33 D 1

34 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 34 D 1

35 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 35 D 1

36 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
Don : M^me^ Gabrielle Borduas
D 77 13 D 1

37 *Sans titre*, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
Don : M^me^ Gabrielle Borduas
D 77 14 D 1

GAUVREAU, Pierre

23 *Oblongue étalène*, 1947
Huile sur toile
60,8 x 106,5 cm
Don : M. Gilles Corbeil
D 69 7 P 1

GELEYNSE, Wyn

224 *Home*, 1986
Verre teinté, socle, projecteur 16 mm, support et film
72 x 16 x 70 cm
A 89 24 I 5

GENERAL IDEA

191 *Canus Major : The Origin of the Heavenly Waters*, 1983
Acrylique sur toile, imitation de feuille d'or et feuille d'or sur bois
244 x 305 cm
A 84 61 P 1

301 *Shut The Fuck Up*, 1985
Vidéogramme couleur, son
14 min
Production : General Idea
A 90 3 VID 1

GERVAIS, Lise

39 *Le Tournoi de colibris*, 1959
Huile sur masonite
91,7 x 101 cm
Don : M. John A. Schweitzer
D 89 101 P 1

GIGUÈRE, Roland

91 *Le Soleil traversé*, 1957
(Tirée d'un album de 10 sérigraphies édité par Erta, 1958)
Sérigraphie, 14/50
66,6 x 50,9 cm
A 65 53 G 10 (5)

GILBERT & GEORGE

183 *Red Morning Bhuna*, 1977
25 épreuves photographiques
300 x 250 cm (l'ensemble)
A 84 65 PH 25

GIRARD, François

312 *Le Train*, 1985
Vidéogramme couleur, son
5 min
Production : Bruno Jobin
A 87 37 VID 1

GNASS, Peter

160 *Key West, Fla., U.S.A.*, 1978
1 sculpture en bois et acrylique, 5 dessins et 1 photographie
257 x 296 x 354 cm (sculpture)
67 x 87,5 cm (chaque dessin et photographie)
A 79 35 S 7

51 **GOGUEN, Jean**
Lyrisme rose, 1966
Acrylique sur toile
112 x 112 cm
A 66 60 P 1

220 **GOODWIN, Betty**
So Certain I Was, I Was a Horse, 1984-1985
Pastel, huile, fusain, mine de plomb, cire et térébenthine sur vélin
323,5 x 327 cm
A 85 27 D 3

141 **GOULET, Michel**
Autour/Atours, 1983
Cuivre, bois, acier galvanisé, papier d'aluminium, objets divers
69 x 183 x 274 cm
Don : anonyme
D 89 34 S 1

311 **GRAHAM, Dan**
Rock My Religion, 1982-1984
Vidéogramme couleur et noir et blanc, son
57 min
Production : l'artiste
A 85 39 VID 1

197 **GRANCHE, Pierre**
Thalès au pied de la spirale, 1988
Tôle galvanisée, bois, 18 figures
Spirale : 235 x 800 cm (diamètre)
A 89 25 S 19

216 **GRAUERHOLZ, Angela**
Hôtel, 1989
Épreuve Cibachrome montée sur masonite
122 x 162,5 cm
A 90 6 PH 1

273 **GRÉGOIRE, Normand**
Claudette, 1978
Épreuve argentique
28 x 35,5 cm
A 79 87 PH 1

7 **HEWARD, Prudence**
Pensive Girl, 1944
Huile sur toile
51 x 43,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 121 P 1

63 **HEYVAERT, Pierre**
Espaces triangulaires, vers 1973
Métal peint
248,5 x 90 x 90 cm
Don : M. Peter Gnass
D 79 108 S 1

71 **HOFMANN, Hans**
Classic Fragments, 1947
Encre sur carton marouflé sur toile
104 x 76,6 cm
A 73 18 P 1

308 **HOOVER, Nan**
Intercept the Rays, 1982
Vidéogramme couleur, son
13 min
Son : Bryan Nicholls
Production : l'artiste
Don : l'artiste
D 82 57 VID 1

113 **HURTUBISE, Jacques**
Peinture n° 41, 1962
Huile sur toile
195,9 x 127,1 cm
A 87 98 P 1

JAMES, Geoffrey
10 épreuves argentiques composant l'album :
French Gardens, 1981
A 82 34 PH 10

236 *Fontainebleau. Le jardin de Diane*, 1981
12,3 x 30,4 cm
A 82 34 PH 10 (1)

237 *Fontainebleau. The Canal*, 1981
12 x 30,4 cm
A 82 34 PH 10 (2)

238 *St. Cloud*, 1981
11,8 x 31 cm
A 82 34 PH 10 (3)

239 *St. Cloud*, 1981
11,7 x 30,3 cm
A 82 34 PH 10 (4)

240 *St. Cloud*, 1981
11,2 x 30,5 cm
A 82 34 PH 10 (5)

241 *Sceaux*, 1981
10,9 x 29 cm
A 82 34 PH 10 (6)

242 *Fontainebleau*, 1981
12,3 x 30,8 cm
A 82 34 PH 10 (7)

243 *Sceaux*, 1981
12,3 x 30,8 cm
A 82 34 PH 10 (8)

244 *Marly-le-Roi*, 1981
10,2 x 31 cm
A 82 34 PH 10 (9)

245 *Marly-le-Roi*, 1981
10,5 x 30,5 cm
A 82 34 PH 10 (10)

JAURAN
(REPENTIGNY, Rodolphe de)
41 *Sans titre (jaune, vert, gris)*, vers 1955
Huile sur masonite
48 x 40 cm
Don : M^me^ Françoise de Repentigny
D 78 105 P 1

166 **JEAN, Jocelyn**
Deux Tiers de cercle rouge, 1983
Encaustique sur bois
2 éléments
209 x 303 cm (l'ensemble)
A 90 4 P 2

42 **JÉRÔME, Jean-Paul**
L'Aube-Pastorale, 1954
Huile sur toile
45,7 x 61,2 cm
A 78 130 P 1

309 **JONAS, Joan**
Volcano Saga, 1989
Vidéogramme couleur, son
28 min 30 s
Production : l'artiste et Alan Kleinberg
Coproduction : Continental Video
A 91 5 VID 1

52 **JUNEAU, Denis**
Les Queues vertes, 1969
Acrylique sur toile
112 x 112 cm
A 72 22 P 1

140 **KAPOOR, Anish**
Sans titre, 1984
Béton, pigment, polystyrène, terre
4 éléments
122 x 91 x 61 cm
91 x 61 x 61 cm
183 x 183 x 122 cm
122 x 122 x 122 cm
A 86 16 S 4

167 **KIOPINI, Christian**
Scène pour l'œil et le corps, 1981
Acrylique sur toiles laminées et contre-plaqué
244 x 366 x 122 cm
Don : M^me^ Monique Gauthier
D 89 98 I 7

274 **KLEIN, William**
Stickball Dance, New York, 1955
Épreuve argentique
Tirage de 1980
40,6 x 50,6 cm
A 80 77 PH 1

147 **KOSUTH, Joseph**
Cathexis No. 48, 1982
Épreuve argentique
250,5 x 192 cm
A 82 65 PH 1

130 **KOUNELLIS, Jannis**
Sans titre, 1982
Matériaux divers
210 x 260 cm
A 83 98 MD 1

187 **KRUGER, Barbara**
Untitled (We Are Not Made for You), 1983
Épreuve argentique
182 x 118,5 cm
A 85 33 PH 1

95 **LACROIX, Richard**
Quassia, 1963
Eau-forte, 21/50
61,5 x 56 cm
A 65 59 G 1

319 **LAKE, Suzy**
Box Concert, 1974
Vidéogramme noir et blanc, son
5 min
Production : Véhicule Art
A 82 11 VID 1

315 **LANDON, Paul**
The Bounty of the Earth, 1986
Vidéogramme couleur, son
12 min
Production : l'artiste
A 87 39 VID 1

LAPOINTE, Lyne
Voir FLEMING, Martha

204 **LAVIER, Bertrand**
General Electric, 1985
Réfrigérateur, peinture acrylique
140 x 80 x 70 cm
A 87 15 S 1

178 **LAVOIE, Raymond**
Poème abandonné, 1987
Acrylique sur toile
Diptyque
214,6 x 174,6 cm (chaque élément)
A 88 82 P 2

103 **LECLAIR, Michel**
Miroir, miroir, dis-moi...?, 1973
Sérigraphie, 22/35
58,6 x 78,3 cm
A 74 27 G 1

25 **LEDUC, Fernand**
Leur ombre, 1945
Huile sur panneau de bois
39,9 x 45,3 cm
A 77 41 P 1

45 *Imbrication*, 1955
Huile sur toile
60,8 x 72,4 cm
A 79 25 P 1

189 **LEGRADY, George**
Archetypes, 1982
Épreuve argentique teintée, 3/10
71,5 x 81,1 cm
A 84 18 PH 1

65 **LEMOYNE, Serge**
Amerik, 1970
Papier, ficelle et carton
351,7 x 184,3 x 48 cm
A 78 135 S 1

93 **LEROUX-GUILLAUME, Janine**
La Mare aux élans, 1963
Taille-douce, eau-forte et aquatinte, 6/15
33,1 x 49,9 cm
A 64 39 G 1

40 **LETENDRE, Rita**
Combat nordique, 1961
Huile sur toile
126,5 x 137 cm
A 71 104 P 1

134 **LE VA, Barry**
Diagram for Two Separate Installations Combined into One Installation in Two Perspectives, 1982
Pastel, acrylique, fusain et papier calque collé sur papier
121,7 x 121,5 cm
A 82 41 MD 1

177 **LEVASSEUR, Suzelle**
#155, 1985
Acrylique sur toile
173 x 237,8 cm
A 86 32 P 1

151 **LEVINE, Sherrie**
After Fernand Léger, 1983
Aquarelle sur papier
35,3 x 27,8 cm
A 84 66 A 1

152 *After Francis Picabia*, 1983
Aquarelle sur papier
35,5 x 28 cm
A 84 67 A 1

153 *After Kasimir Malevich*, 1984
Aquarelle sur papier
35,5 x 27,8 cm
A 84 68 A 1

154 *After Man Ray*, 1984
Aquarelle sur papier
35,3 x 27,7 cm
A 84 69 A 1

198 **LICHTENSTEIN, Roy**
Brushstrokes, 1969
Crayon feutre, crayon de couleur et huile sur papier
3 éléments
53 x 207 cm (panneau A)
53 x 154 cm (panneaux B, C)
A 80 113 D 3

107 **LINDSAY, Doreen**
Sans titre, 1979
(Tirée de l'album *Nourriture*, 1979)
Photographie, aquatinte et eau-forte, 9/16
56,9 x 38,6 cm
A 81 13 G 1

128 **LONG, Richard**
Niagara Sandstone Circle, 1981
362 pierres de grès
488 cm (diamètre)
A 85 34 S 362

192 **LONGO, Robert**
Cold Heaven, 1983-1984
Feuille d'or sur contre-plaqué, photographie noir et blanc encadrée
244 x 289,5 x 34 cm
A 86 34 MD 14

1

LYMAN, John
Nu au tapis cramoisi, vers 1935
Huile sur panneau de bois
45,7 x 38,1 cm
A 71 116 P 1

2

Sortie de bain, vers 1940
Huile sur toile
91,4 x 56 cm
Don : Dr Max Stern
D 75 52 P 1

3

Sun Bathing I, 1955
Huile sur toile
64,7 x 80,8 cm
Don : l'artiste
D 64 25 P 1

227

MAGGS, Arnaud
Joseph Beuys : 100 Frontal Views, Düsseldorf, 21.10.80, 1980
Tirage de 3
100 épreuves argentiques
213 x 823 cm (l'ensemble)
Œuvre achetée avec l'aide de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada
A 90 10 PH 100

259

MAPPLETHORPE, Robert
Auto Portrait, 1983
Épreuve argentique, 5/10
50,3 x 40,3 cm
A 84 70 PH 1

299

MARS, Tanya
Pure Virtue, 1985
Vidéogramme couleur, son
15 min
Production : l'artiste
A 88 50 VID 1

119

MARTIN, Ron
World Painting # 34, 1970
Acrylique sur toile
215 x 153,5 cm
Don : M. Claude Lamarre
D 85 2 P 1

190

MASSEY, John
Versailles 1985, 1985
Sérigraphie, 6/50
127 x 97 cm
A 87 9 G 1

126

McCRACKEN, John
Black Plank, 1965-1968
Résine de polyester pigmentée, fibre de verre, contre-plaqué
244,2 x 56,4 x 8 cm
Don : Mme J.M. Scott
D 78 109 S 1

116

McEWEN, Jean
À mauve ouvert, 1963
Huile sur toile
127 x 127 cm
A 65 24 P 1

129

MERZ, Mario
Triplo Igloo, 1984
Aluminium, verre cassé, serres, argile
594 cm (diamètre)
A 85 40 S

METCALFE, Eric
Voir BULL, Hank

278

MICHALS, Duane
A Man Dreaming in the City, 1969
Épreuve argentique
20,4 x 25,2 cm
A 80 48 PH 1

201

MIHALCEAN, Gilles
Le Voyage, 1979
Béton, pin et plâtre
81,2 x 335,2 x 106,7 cm (l'ensemble)
A 80 17 S 13

165

MILL, Richard
Sans titre (293), 1981
Acrylique sur toile
243,8 x 426,2 cm
Don : M. Patrice Drouin
D 87 43 P 1

247

MODEL, Lisette
Lower East Side, New York, vers 1940
Épreuve argentique, 27/75
Tirage de 1977
49 x 39 cm
A 79 186 PH 1

157

MOL, Pieter Laurens
The Density of Notion, 1986
Fer, cendres, fil de fer, détrempe à l'œuf sur carton
2 éléments
322 x 210 cm (l'ensemble)
A 87 97 MD 1

46

MOLINARI, Guido
Rectangles rouges, 1961
Huile sur toile
102 x 86,3 cm
A 83 40 P 1

47

Configuration nº 7, 1967
Plexiglas
4 éléments
183,5 x 40,6 x 40,6 cm (chacun)
A 67 35 S 4

136

MONGRAIN, Claude
Construction : gisant, 1979
Béton armé blanc
218 x 238 x 64 cm
A 80 19 S 11

229

MOORE, David
Réponse à une proposition de Milan Kundera, 1988
Bois, plomb
2 éléments
198 x 91 x 61 cm et
107 x 107 x 46 cm
A 91 23 S 2

226

MORGAN, Joey
Souvenir, A Recollection in Several Forms : VideoPerfume, Murmurings, Oratorio, 1985
Matériaux et objets divers comprenant : photographie murale, 6 portes, 6 cadres de portes, 2 bandes audio, parties de piano, verre brisé, amplificateur, 5 chaises, 5 écouteurs et vidéogrammes bilingues français-anglais
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 88 65 I et A 90 17 I

320

MORRIS, Michael
TRASOV, Vincent
Ich will keine Schokolade, 1985
Vidéogramme couleur, son
2 min 20 s
Production : les artistes
A 88 49 VID 1

24

MOUSSEAU, Jean-Paul
Bataille moyenâgeuse, 1948
Gouache sur carton
70,7 x 110 cm
A 72 13 GO 1

49

Tellu modulation contraire, 1963
Pastel à l'huile sur papier
56 x 76,5 cm
A 71 121 PA 1

135

NAUMAN, Bruce
Smoke Rings : Two Concentric Tunnels, Skewed and Noncommunicating, 1980
Plâtre et bois
53 cm x 462 cm (diamètre)
A 88 74 S 10

258

NEWMAN, Arnold
Marcel Duchamp, 1966
Épreuve argentique
Tirage postérieur
35,8 x 27,3 cm
A 79 187 PH 1

66 **NOËL, Jean**
Trimodulaire orangé et violet, 1967
Plexiglas
3 éléments
45,3 x 45,3 x 29,7 cm (chacun)
A 67 43 S 3

120 **NOLAND, Kenneth**
Tipperary Blue, 1971
Acrylique sur toile
250,4 x 95,4 cm
A 81 37 P 1

318 **ODENBACH, Marcel**
The Distance Between Myself and My Losses, 1983
Vidéogramme couleur, son
10 min 11 s
Production : l'artiste
A 87 123 VID 1

121 **OLITSKI, Jules**
Radical Love - 21, 1972
Acrylique sur toile
183 x 292 cm
A 77 55 P 1

182 **PAIK, Nam June**
TV Buddha III : Mc Luhan's Grave, 1984
Sculpture vidéo : bouddha ancien, 50,8 x 38 cm
2 vidéogrammes, 30 min (chacun), son
Don : M^me^ Esperanza Schwartz et M. Mark Schwartz
D 86 47 I 4

149 **PAOLINI, Giulio**
L'Origine della pittura, 1982-1983
Châssis en bois, toiles montées sur châssis,
moulage en plâtre sur base en bois peint, peinture phosphorescente
240 x 390 x 100 cm
A 83 97 S 7

11 **PARENT, Mimi**
Nu au portrait d'homme, 1943
Huile sur carton
40 x 29,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 128 P 1

12 **PELLAN, Alfred**
Sous terre, 1938
Huile sur toile
33 x 55 cm
A 71 124 P 1

13 *Mascarade*, 1942
Huile sur toile
130,5 x 162,2 cm
A 76 40 P 1

14 *Quatre Femmes*, 1943-1947
Huile sur toile
208,4 x 167,8 cm
A 71 27 P 1

15 *Calme obscur*, 1943-1947
Huile, silice, mâchefer sur toile marouflée sur contre-plaqué
208 x 167,3 cm
A 81 19 P 1

170 **PELLERIN, Guy**
Registre n° 2, inscription de choses et de lieux, 1989
Acrylique sur contre-plaqué
15 éléments
243 x 426 x 6 cm (l'ensemble)
A 90 8 MD 15

162 **PLOTEK, Léopold**
Song of the Shirt, 1980
Huile sur toile
226 x 180,5 cm
A 82 4 P 1

70 **POLIAKOFF, Serge**
Composition grise, 1947
Huile sur toile
92 x 73 cm
A 82 43 P 1

POLONI, Philippe
Voir DION, Daniel

123 **POONS, Larry**
Street Singer, 1970
Acrylique et résine sur toile
221,2 x 151 cm
A 75 19 P 1

POULIN, Julien
Voir FALARDEAU, Pierre

138 **POULIN, Roland**
Quadrature, 1978
Ciment
7 éléments
14 x 164 x 144,6 cm (l'ensemble)
A 79 40 S 7

186 **PRINCE, Richard**
Sans titre, 1980
Ensemble de 3 épreuves couleur, 1/3
68,4 x 303,8 cm
A 84 24 PH 3

137 **RABINOWITCH, David**
Sans titre n° 1, 1977
Acier perforé et huilé
5 éléments
86 x 92 x 6,5 cm (l'ensemble)
Don : D^r^ Paul Mailhot
D 85 4 S 5

127 **RABINOWITCH, Royden**
Grease Cone, 1965
Graisse à haute pression sur acier
232,5 cm (hauteur) x 222 cm (diamètre)
Don : M. Gilles Gheerbrant
D 85 8 S 1

146 **RACINE, Rober**
Le Terrain du dictionnaire A/Z, 1980
Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier
16 x 853,4 x 731,5 cm
A 82 75 I 1

305 **RANDY AND BERENICCI**
Unbashed Heroics, 1982
Vidéogramme couleur, son
20 min
Production : Western Front Society
A 84 42 VID 1

180 **RAUSCHENBERG, Robert**
Tampa No. 3, 1972
Lithographie et sac de papier collés sur toile, 5/20
115,5 x 119,2 cm
A 74 35 G 1

310 **REEVES, Daniel M.**
Ganapati/A Spirit in the Bush, 1984-1986
Vidéogramme couleur, son
45 min
Production : Rosemary Rotondi
A 89 29 VID 1

28 **RIOPELLE, Jean-Paul**
Sans titre, 1950
Huile sur toile
152,5 x 121,5 cm
A 74 30 P 1

29 *L'Érieux*, 1957
Huile sur toile
129,5 x 195 cm
Don : D^r^ Max Stern
D 75 51 P 1

163 **ROBERT, Louise**
N° 78-44, 1981
Acrylique sur toile
183 x 243,5 cm
Legs René Payant
D 88 39 P 1

4 **ROBERTS, Goodridge**
Flowers on Indian Cloths, 1949
Huile sur panneau de bois
81,3 x 63,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 131 P 1

112 **RONALD, William**
Sky, 1955
Huile sur toile
126,3 x 145 cm
A 76 8 P 1

307 **ROSENBACH, Ulrike**
The Female Fool, 1985
Vidéogramme couleur, son
17 min 30 s
Production : l'artiste
A 91 10 VID 1

55 **ROUSSIL, Robert**
Bois de balancier, 1968
Orme
180,3 x 100,3 x 40 cm
Don : anonyme
D 76 25 S 5

139 **RÜCKRIEM, Ulrich**
Sans titre, 1988
Dolomite
251,5 x 144,8 x 106,7 cm
A 91 1 S 3

202 **SAULNIER, Michel**
Rue de banlieue, 1982
Techniques mixtes
5 éléments
36,8 x 73,8 x 2 cm
40,4 x 60 x 2,2 cm
47,4 x 58,9 x 2,7 cm
40,7 x 58 x 2 cm
52,4 x 88,5 x 2,1 cm
52,4 x 450 cm (l'ensemble)
Legs René Payant
D 88 43 MD 5

96 **SAVOIE, Robert**
Tadoussac, 1965
Eau-forte, essai d'encrage
64,5 x 50,2 cm
Don : M. André Bachand
D 89 84 G 1

69 **SAXE, Henry**
Seaplex, 1970
Acier recouvert de vinyle
48 x 76 x 34 cm
Don : l'artiste
D 88 54 S 1

6 **SCOTT, Marian**
Sumac, 1937
Huile sur toile
76,5 x 81,7 cm
A 80 7 P 1

131 **SERRA, Richard**
Two Plate Prop, 1986
Plaques d'acier laminé à chaud
2 éléments : 182,8 x 304,8 x 5 cm et
137,1 x 137,1 x 5 cm
A 87 101 S 2

184 **SHERMAN, Cindy**
Sans titre # 153, 1985
Épreuve couleur, 1/6
171 x 125,5 cm
A 85 35 PH 1

306 **SHERMAN, Tom**
Transvideo, 1981
Vidéogramme couleur, son
26 min
Production : l'artiste
A 90 39 VID 1

109 **SIMONIN, Francine**
Aire de femme I et II, 1977
12 gravures sur bois de fil collées sur coton à fromage,
impression à l'eau, encrage au baren, é.a.
6 recto, 6 verso
52 x 66 cm (chaque élément)
A 79 78 G 12

193 **SNOW, Michael**
Driven II, 1985
Hologramme par transmission et photographie couleur
sur panneau de bois peint, lumière blanche
61 x 71,1 cm (hologramme)
121,9 x 152,4 cm (photographie couleur)
317,5 x 152,4 x 198,1 cm (ensemble de l'installation)
A 87 23 MD 1

132 **SONNIER, Keith**
La Salle, 1980
Métal, verre, néon, ruban adhésif
235 x 295 x 216 cm
A 80 109 S 3

79 **SOULAGES, Pierre**
Peinture - 5 février 1964, 1964
Huile sur toile
236,5 x 300,5 cm
A 68 66 P 1

196 **STEINBACH, Haim**
Untitled (Women's Wood Shoes, Shoe Display Stands), 1989
Bois, contre-plaqué, feuilles de laminé métallique, matériaux divers
67,3 x 85,1 x 34,3 cm
A 90 38 MD 6

218 **STEINMAN, Barbara**
Borrowed Scenery, 1987
Techniques mixtes
3 boîtes lumineuses, 3 transparents noir et blanc de 122 x 91,5 x 17 cm (chacun),
plate-forme en bois peint de 61 x 610 x 244 cm, sel, 1 projecteur de diapositives,
diapositives, miroir, 1 magnétoscope et télécommande VCR, 2 moniteurs 20 po,
3 moniteurs 26 po, vidéogrammes
Surface d'exposition minimum : 4 x 12 x 8 m
A 91 17 I 40

61 **SULLIVAN, Françoise**
Chute en rouge, 1966
Acier peint
212,6 x 124 x 49 cm
A 67 13 S 1

260 **SZILASI, Gabor**
Madame Alexis (Marie) Tremblay, Île-aux-Coudres, Québec, 1970
Épreuve argentique
Tirage de 1980
35,3 x 27,8 cm
A 80 102 PH 1

261 *Intérieur chez M. et Mme Houde, Lotbinière*, 1977
Épreuve couleur
35,5 x 27,7 cm
A 79 174 PH 1

262 *Marie-Rose et André Houde, Lotbinière*, 1978
Portrait : épreuve argentique
22,3 x 22,2 cm
Intérieur : épreuve couleur
22,2 x 28,7 cm
A 80 106 PH 2

263 *Andor Pasztor, Montréal*, 1977
Portrait : épreuve argentique
Intérieur : épreuve couleur
Tirages de 1979
28,7 x 22,3 cm (chacune)
A 80 104 PH 2

80 **TÀPIES, Antoni**
Vellut granate, 1963
Acrylique et feutre collé sur toile
164,9 x 165 cm
A 64 44 P 1

248 **TATA, Sam**
Bathing Boy, Bombay, 1948
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 5 PH 1

249 *Coolie Woman, Monsoon, Bombay*, 1948
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 6 PH 1

250 *Bird Fancier, Shanghai*, 1949
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 2 PH 1

251 *Kashmiri Woman and Child, Srinagar*, 1955
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,9 cm
A 89 7 PH 1

252 *Royal Visit, Montreal*, 1959
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,8 x 35,5 cm
A 89 10 PH 1

253 *Theatre, Tokyo*, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 8 PH 1

254 *Henri Cartier-Bresson, Bombay*, 1948
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,8 cm
A 89 11 PH 1

255 *Jacques-Henri Lartigue, Photographer, Paris*, 1976
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,2 x 25,1 cm
A 89 16 PH 1

256 *Photographer Bill Brandt, London*, 1978
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,9 cm
A 89 12 PH 1

110 **TÉTREAULT, Pierre-Léon**
Enluminure comme turelure d'écriture, 1979
Gravure sur bois, 18/33
75,9 x 51,6 cm
Don : M^me^ Louise Martial
D 90 35 G 1

179 **TOD, Joanne**
Cultural Heroine, 1985
Huile sur toile
122 x 305 cm
A 86 10 P 1

10 **TONNANCOUR, Jacques de**
Le Grand Nu au divan rayé, 1944
Huile sur toile
71,5 x 89 cm
A 66 34 P 1

43 **TOUPIN, Fernand**
Aire avec ocre, 1955
Huile sur masonite
80,2 x 54,8 cm
A 77 22 P 1

48 **TOUSIGNANT, Claude**
Le Gong chinois, 1962
Huile sur toile
96 x 127 cm
A 71 131 P 1

215 **TOUSIGNANT, Serge**
La Création du monde, 1986
Épreuves couleur
Édition de 2
7 éléments
127 x 872 cm (l'ensemble)
Don : anonyme
D 90 44 PH 7

161 **TOWNSEND, Martha**
Grande Sphère, 1988
Bois, cuir
87 cm (diamètre)
A 89 23 S 1

TRASOV, Vincent
Voir MORRIS, Michael

92 **TREMBLAY, Gérard**
Les Familles, 1956
(Tirée d'un album de 10 sérigraphies édité par Erta, 1958)
Sérigraphie, 14/50
50,8 x 66,5 cm
A 65 53 G 10 (10)

57 **TRUDEAU, Yves**
L'Homme révolté ou *Composition 412*, 1963
Bois et fer soudé
90,3 x 52,2 x 49,6 cm
Don : l'artiste
D 65 11 S 1

158 **TURRELL, James**
Atlan, 1986
Ultraviolet, lumière (tungstène)
425 x 888 x 370 cm
A 87 24 I 1

300 **TURSKA, Ewa**
Madame Salomé, 1985
Vidéogramme couleur, son
25 min
Production : l'artiste et Le Vidéographe Inc.
A 87 41 VID 1

ULAY
Voir ABRAMOVIĆ/ULAY

56 **VAILLANCOURT, Armand**
Justice aux Indiens d'Amérique, 1957
Pin, socle en acier
367,8 x 20,3 cm (diamètre du socle : 70,4 cm)
A 78 43 S 1

231 **VAN HALM, Renée**
The Second Curtain Piece, 1981
Acrylique sur bois et plâtre
244 x 122 x 152,5 cm
A 84 21 I 4

144 **VAZAN, Bill**
La Baie James, 1971-1972
Acrylique sur toile
165 x 134,7 cm
A 72 20 P 1

77 **VISSER, Carel**
Double forme, 1958
Acier soudé
77 x 46 x 49,5 cm
A 80 63 S 1

302 **Vom BRUCH, Klaus**
Kobold's Gesänge, 1986
Vidéogramme couleur, son
5 min 10 s
A 88 68 VID 1

175 **WAINIO, Carol**
Plural Possibilities, 1982
Acrylique sur masonite
122 x 244 cm
A 84 59 P 1

279 **WALKER, Robert**
Toronto, 1978
Épreuve Cibachrome
40,4 x 50,4 cm
A 79 93 PH 1

185 **WALL, Jeff**
The Quarrel, 1988
Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium, plexiglas, 2/3
Tirage de 1989
119 x 175,6 cm
A 89 40 I 1

221 **WAQUANT, Michèle**
En attendant la pluie/Waiting for the Rain, 1987
Sculpture-vidéo : 4 moniteurs, supports, 4 vidéogrammes couleur, son
11 min
307 x 51 x 49,5 (l'ensemble)
A 88 67 VID 1

317 *Le Portrait de Pauline*, 1984
Vidéogramme couleur, son
6 min 30 s
Production : CAIRN
A 87 40 VID 1

181 **WARHOL, Andy**
Mao Tsé-tung, 1972
4 sérigraphies , 129/250 (2), 66/250 (2)
91,5 x 91,5 cm (chacune)
A 74 33 G 4

234 **WHITE, Minor**
Ritual Stones, Notom, Utah, 1963
Épreuve argentique
Tirage de 1980 par Michael Hoffman
34,6 x 27,4 cm
A 80 118 PH 1

228 **WHITTOME, Irene F.**
Creativity ; Fertility, 1985
Huile et crayon sur papier imprimé
40 éléments
206 x 410 cm (l'ensemble)
Don : Steinberg Inc.
D 90 18 I 40

115 **WIELAND, Joyce**
Summer Days and Nights, 1960
Huile sur toile
102 x 81,5 cm
A 88 76 P 1

108 **WOLFE, Robert**
Mine à gazou, 1975
Sérigraphie, 12/25
72,6 x 57,4 cm
A 78 75 G 1

195 **WOODROW, Bill**
Parrot Fashion, 1984
Capot de voiture et moteur hors-bord peints
214 x 214 x 122 cm
A 84 71 MD 286

Répertoire des œuvres de la collection

Ce répertoire regroupe l'ensemble des œuvres de la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal, classées alphabétiquement par noms d'artistes. Les œuvres d'un même artiste apparaissent suivant leur année d'acquisition indiquée par les deux premiers chiffres du numéro d'accession.

La description de chacune des œuvres se lit comme suit : titre, suivi de la date de réalisation; matériau, médium, support, technique, selon le cas, suivis du tirage pour les multiples; dimensions (hauteur, largeur et profondeur dans l'ordre); production (pour les vidéogrammes et les films); source pour les œuvres offertes en don ou legs; numéro d'accession (attribué par le Musée à chaque œuvre de la collection).

À noter les doubles entrées pour les albums réalisés en collaboration : une entrée à chaque artiste participant et une autre à Collaboration.

Ce répertoire inclut les œuvres acquises par le Musée jusqu'au 25 juin 1991.

ABBOTT, Berenice
Springfield, Ohio, É.-U., 1898 -
Monson, Maine, É.-U., 1991
New-York Stock Exchange, v. 1930
Épreuve argentique (chloro-bromure)
Tirage postérieur
25,2 x 20,2 cm
A 78 77 PH 1

ABRAMOVIĆ / ULAY
ABRAMOVIĆ, Marina
Belgrade, Yougoslavie, 1946
LAYSIEPEN, Uwe F.
Solingen, Allemagne, 1943
Modus vivendi, 1985
2 épreuves Polaroïd couleur
Diptyque : 226,1 x 111,1 cm (chaque élément)
A 87 100 PH 2

ADAM, Henri-Georges
Paris, France, 1904 - Perros-Guirec, France, 1967
Hommage à Rodin - Cathédrale, 1967
Tirée de l'album *Hommage à Rodin*, 1967
(voir COLLABORATION)
76,2 x 56,5 cm
A 67 7 G 5 (1)

ADAMI, Valerio
Bologne, Italie, 1935
Jan Harlow, 1972
Sérigraphie, 51/100
99,4 x 69,4 cm
A 76 31 G 1

Sans titre, 1974
Sérigraphie, 70/120
49,7 x 39,8 cm
Don : Miljenko Horvat
D 88 87 G 1

ADAMS, Ansel
San Francisco, Calif., É.-U., 1902 -
Carmel, Calif., É.-U., 1984
Moonrise, Hernandez, New Mexico, 1941
Épreuve argentique
Tirage de 1965
26,7 x 34,7 cm
A 80 66 PH 1

ADAMS, Robert Hickman
Orange, N. J., É.-U., 1937
Newly Completed Tract House, Colorado Springs, 1968
Épreuve argentique
15,1 x 15,3 cm
A 80 67 PH 1

ADO
(Ado Sato)
Tokyo, Japon, 1936
Je disparus, 1971
Acrylique sur toile
96,8 x 194,8 cm
A 71 135 P 1

ADRIAN X, Robert
Toronto (Ontario), 1935
Great Moments in Modern Art II : Joseph Beuys Crashes His Stuka, Russia, 1943, 1983-1984
Carton ondulé, acrylique, papier de riz, papier vinyle, lumière
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 87 99 S 2

AGAM, Yaacov
Rishon-le-Zion, auj. Israël, 1928
A-Ga-Me, 1967
Bois peint
53,9 x 63 x 6,1 cm
A 68 50 MD 1

Espace I - Espace II, 1973
Album de 5 sérigraphies sur carton 71/144
65,3 x 98,2 cm (chacune)
A 75 59 G 5
Comprenant les œuvres suivantes :

Espace I - Espace II « L'Hiver », 1973
A 75 59 G 5 (1)

Espace I - Espace II « Le Printemps », 1973
A 75 59 G 5 (2)

Espace I - Espace II « L'Été », 1973
A 75 59 G 5 (3)

Espace I - Espace II « Pluie d'été », 1973
A 75 59 G 5 (4)

Espace I - Espace II « L'Automne », 1973
A 75 59 G 5 (5)

ALBERS, Josef
Bottrop, Allemagne, 1888 -
New Haven, Conn., É.-U., 1976
Arctic Bloom, 1965
Sérigraphie, 34/50
43 x 43 cm
A 66 1 G 1

Tuscany, 1964
Huile sur masonite
76,5 x 76,2 cm
A 67 2 P 1

Gray Instrumentation II, 1974-1975
12 sérigraphies (a à l) et textes, 19/36
50,8 x 57 cm (emboîtage)
A 75 6 E 12

Sans titre, 1962
Tirée de la série *Constellations*
Eau-forte, 30/60
11,3 x 14,2 cm
A 77 47 G 1

Green Squares, 1970
Sérigraphie, 35/125
35 x 35 cm
A 77 64 G 1

ALECHINSKY, Pierre
Bruxelles, Belgique, 1927
Diaphragmes, 1967
Encre sur papier marouflé sur toile
153,7 x 210 cm
A 69 4 D 1

Sans titre, 1955-1958
Encre sur papier marouflé sur masonite
100 x 154 cm
A 71 30 D 1

Le Lion, 1961
Lithographie, é. a., IV/XIV
48,5 x 64,5 cm
A 78 58 G 1

ALEXANDER, Peter
Los Angeles, Calif., É.-U., 1939
Wall Colour, n. d.
Nylon (5 éléments)
Don : M^me^ J.M. Scott
D 78 110 S 5

ALEXANDER, Shelagh
Winnipeg (Manitoba), 1959
Sans titre, 1984
Tirée de la série *The Somnambulist*
Épreuve argentique
99,4 x 252,8 cm
A 86 9 PH 1

ALLEYN, Edmund
Québec (Québec), 1931
Au creux de l'été, 1962
Huile sur toile
100 x 60,5 cm
A 66 2 P 1

Sans titre, 1954
Pointe-sèche, 2/10
45,8 x 30,5 cm
Don : Guy Joussemet
D 67 5 G 1

Stranger, 1960
Huile sur toile
186,4 x 100 cm
Don : Roland Dumais
D 70 10 P 1

Abstraction, 1959
Gouache sur papier
45 x 35,4 cm
A 71 31 GO 1

Fête aux lanternes chez les Sioux, peuple pacifique, 1964
Huile sur toile
154,7 x 195 cm
Don : Pierre Roy
D 75 30 P 1

ALLOUCHERIE, Jocelyne
Québec (Québec), 1944
Sans titre, 1978
Techniques mixtes, brique, pierre et papier
242 x 214,5 cm (papier)
A 79 11 MD 2

Sans titre n^o^ 2, 1979-1980
Techniques mixtes
Don : l'artiste
D 80 53 MD 5

La Mer de Chine, 1983
Contre-plaqué, aggloméré, cèdre, verre dépoli, miroir, cuivre, plomb, acrylique, huile, feuille d'aluminium, photostats sur acétate
Dimensions variables selon le lieux d'exposition
A 84 54 I 4

ALVAREZ BRAVO, Manuel
Mexico, Mexique, 1902
Los Agachados, 1934
Épreuve argentique (chloro-bromure), 67/75
18,5 x 24,3 cm
A 78 83 PH 1

Dos pares de piernas, 1928-1929
Épreuve argentique
Tirage postérieur
25,4 x 20,1 cm
A 83 88 PH 1

La de las Bellas-Artes, 1933
Épreuve argentique
Tirage postérieur
20,2 x 25,1 cm
A 83 89 PH 1

Manos en casa de Diaz, 1974
Épreuve argentique
Tirage postérieur
20,2 x 25,1 cm
A 83 90 PH 1

Los Obstaculos, 1929
Épreuve argentique
Tirage postérieur
20,2 x 25,3 cm
A 83 91 PH 1

Parabola optica, 1931
Épreuve argentique
Tirage postérieur
25,3 x 20,2 cm
A 83 92 PH 1

ALVIANI, Getulio
Udine, Italie, 1939
Superficie a testura vibratile, 1967
Aluminium sur contre-plaqué
125,5 x 125,5 cm
A 68 52 MD 1

Sans titre, v. 1972
Sérigraphie, 151/175
50 x 50 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 71 G 1

ANASTASIE, Marie
Mont-Laurier (Québec), 1910
Chanson de geste, 1958
Comprenant 1 gouache et 4 eaux-fortes
de dimensions diverses
A 65 132 G 5

ANASTASIE, Marie
PRÉFONTAINE, Yves
Montréal (Québec), 1937
Le Grainier, 1969
Album de 7 eaux-fortes, 18/20
40,5 x 30,5 cm (emboîtage)
A 78 144 E 7
Comprenant les œuvres suivantes :

Sidéral, 1968
A 78 144 E 7 (1)

Fantaisie, 1968
A 78 144 E 7 (2)

L'Orchestre, 1968
A 78 144 E 7 (3)

Magie d'été, 1968
A 78 144 E 7 (4)

Sous le ciel d'une fougère, 1968
A 78 144 E 7 (5)

Baie de chaume, 1968
A 78 144 E 7 (6)

Le Cloître, 1969
A 78 144 E 7 (7)

ANDRE, Carl
Quincy, Mass., É.-U., 1935
Neubrückwerk Düsseldorf gewidmet, 1976
Cèdre rouge
19 éléments
121,9 x 30,5 x 823 cm (l'ensemble)
A 80 108 S 19

ANUSZKIEWICZ, Richard
Erie, Penns., É.-U., 1930
X, 1972
Sérigraphie, 55/200
71 x 53,6 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 70 G 1

APPEL, Karel
Amsterdam, Pays-Bas, 1921
Sans titre, 1960
Lithographie, 19/125
56,4 x 76,5 cm
A 64 28 G 1

Tragique, 1962
Collage et fusain sur papier
64,5 x 50,1 cm
A 65 104 CO 1

Drôle de tête, 1966
Huile sur toile
116 x 89 cm
Don : John G. McConnell
D 72 12 P 1

Sans titre, 1976
Lithographie, bon à tirer
49,9 x 65 cm
Don : Robert S. Horn
D 76 41 G 1

APRIL, Raymonde
Moncton (Nouveau-Brunswick), 1953
Je m'effondrai en larmes sur le lit, 1978
Épreuve argentique
40,6 x 50,8 cm
A 79 139 PH 1

J'éprouvais du dégoût envers moi-même..., 1979
Épreuve argentique, 2/10
40,5 x 50,5 cm
A 81 6 PH 3 (1)

Cette fois, je suis allée trop loin..., 1979
Épreuve argentique, 2/10
40,5 x 50,5 cm
A 81 6 PH 3 (2)

Et je deviendrais comme elle ?..., 1979
Épreuve argentique, 2/10
40,5 x 50,5 cm
A 81 6 PH 3 (3)

Debout sur le rivage, 1984
9 épreuves argentiques :
5 portraits : 100 x 100 cm (chacun)
4 paysages : 78,6 x 108,5 cm (chacun)
A 86 27 PH 9

Sans titre, 1979
(2e d'une série de 3 photographies)
Épreuve argentique, 5/10
40,6 x 50,8 cm
Legs René Payant
D 88 1 PH 1

Personnages au lac bleu, 1981
11 épreuves argentiques
Dimensions diverses
Don : Jacqueline Rouah
D 89 114 PH 11

Sans titre, n. d.
Épreuve argentique
Don : Jacqueline Rouah
D 89 115 PH 1

ARAKAWA, Shusaku
Nagoya, Japon, 1936
Mistake, 1970
Sérigraphie sur papier Mylar, 23/75
114,3 x 88,9 cm
A 73 23 G 1

ARBUS, Diane
New-York, N.Y., É.-U., 1925-1971
A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street,
N.Y.C., 1966
Épreuve argentique, 40/50
Tirage postérieur par Neil Selkirk
50,3 x 40,6 cm
A 79 180 PH 1

ARCHAMBAULT, Louis
Montréal (Québec), 1915
Le Grand Prêtre, 1958-1965
Bronze, 2/6
65,4 x 15,9 x 13,3 cm
A 78 132 S 1

ARCHIPENKO, Alexandre
Kiev, Russie, 1887 - New York, N.Y., É.-U., 1964
Eroica, v. 1930
Terre cuite
49 x 33 x 20 cm
A 79 97 S 1

ARIZA MORENO, Alfonso
Cordoue, Espagne, 1920
Paysage, 1963
Gouache sur papier
30,4 x 45,8 cm
Don : l'artiste par l'entremise de Marie-Paule Poulin,
Québec
D 65 133 GO 1

ARMAN, Fernandez
Nice, France, 1928
Les Téléphones, v. 1970
Eau-forte, 17/100
63,4 x 90,8 cm
A 86 82 G 1

ARP, Jean
Strasbourg, France, 1887 - Locarno, Suisse, 1966
Composition, n. d.
Lithographie, 57/200
49,8 x 43 cm
A 64 35 G 1

Figure mythique, 1950
Plâtre
114,5 x 40,7 x 40,7 cm
Don : Mme Jean Arp et Max et Iris Stern
D 72 1 S 1

Mangeur de la rose, 1963
Marbre
14,5 x 15 x 18,5 cm
Don : Max Stern
D 74 52 S 1

Apparat d'une danse, 1960
Bronze, 2/3
117,8 x 76 x 10,5 cm (œuvre)
13,2 x 55,2 x 29,5 cm (socle en bois)
Don : Arnold Steinberg
D 76 24 S 1

Conférence au sommet, 1958
Tapisserie en laine
150 x 205 cm
Don : Peter Molson
D 80 83 T 1

Cœur de fruit, 1960
Bronze, 2/5
35,5 x 44 x 8,5 cm
Don : Max Stern
D 85 41 S 1

Chapeau forêt, n. d.
Bronze, 4/5
7,3 x 28,6 x 18,1 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 138 S 1

ARSENAULT, Réal
Bonaventure (Québec), 1931
Esquimau, 1966
Huile sur toile
153 x 126,1 cm
A 66 75 P 1

ASSELIN, Denis
Québec (Québec), 1943
No 1-28, 1979
Acrylique sur toile
152 x 244 cm
A 79 113 P 1

Dessin no 42, 1975
Fusain et graphite sur papier
61 x 91,3 cm
A 81 7 D 1

No 1-31, 1978
Acrylique sur toile
152 x 244 cm
Legs René Payant
D 88 2 P 1

Sans titre, 1975
Fusain et pastel sur papier
112 x 71 cm
Legs René Payant
D 88 3 D 1

ATCHLEY, Dana
(Colombie-Britannique), 1941
METCALFE, Eric
Victoria (Colombie-Britannique), 1940
Spots before Your Eyes, 1977
Vidéogramme couleur, son
22 min 38 s
Production :Western Front Society
A 84 44 VID 1

ATGET, Eugène
Libourne, France, v. 1857 - Paris, France, 1927
Cour de Rouen, n. d.
Épreuve argentique (bromure)
22,3 x 17,9 cm
A 78 78 PH 1

ATLAN, Jean
Constantine, Algérie, 1913 - Paris, France, 1960
Sans titre, n. d.
Lithographie, 76/100
65,8 x 50,2 cm
A 64 33 G 1

AVEDON, Richard
New York, N.Y., É.-U., 1923
Louise Nevelson, Sculptor, New York City, 1975
Épreuve argentique, 11/50
25,2 x 19,9 cm
A 79 181 PH 1

AYOT, Pierre
Montréal (Québec), 1943
Chercher la femme, 1965
Sérigraphie, 4/10
76,5 x 56,5 cm
A 66 55 G 1

Petit poisson deviendra grand pourvu que... Fuck, 1970
Sérigraphie, corde, hameçon, 25/30
101,8 x 66,3 cm
A 72 32 G 1

Poussez pas, 1971
Sérigraphie
101,5 x 65,5 cm
A 72 33 G 1

Essayez plutôt le vers, 1971
Sérigraphie, corde, hameçon, 1/30
101,7 x 65,5 cm
A 72 34 G 1

Entendu que..., 1970
Sérigraphie, 30/50
101,2 x 66,2 cm
A 72 35 G 1

Le Moucheticaire, 1970
Sérigraphie, moustiquaire, 6/10
101,5 x 66,5 cm
A 72 36 G 1

... et boule de gomme, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
76,3 x 56,2 cm
Don : Presse de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (1)

Seize caisses d'oranges, 1978
Sérigraphie sur tissu
16 éléments
25 x 58 x 38 cm (chacun)
A 79 45 G 16

Chat, chat, chat in the Box, 1979
Sérigraphie sur tissu, armature de métal et cassette
35,7 x 48 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 et mousse polyuréthane
11 éléments
5 x 10,2 x 365,7 cm (l'ensemble)
A 80 13 G 11

Le Bolo, 1972
Sérigraphie, élastique et balle de caoutchouc, 3/150
39,5 x 29,3 cm
A 80 22 G 1

Sans titre, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
65,5 x 50,5 cm
A 82 28 E 12 (7)

Sans titre, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
65,8 x 50,6 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (7)

AYOT, Pierre
BERGERON, Fernand
Montréal (Québec), 1942
BISSONNETTE, Lise
Lachine (Québec), 1942
BOISVERT, Gilles
Montréal (Québec), 1940
COZIC, Yvon
Saint-Servan, France, 1942
NOËL, Jean
Montréal (Québec), 1940
SIMONIN, Francine
Lausanne, Suisse, 1936
WOLFE, Robert
Montréal (Québec), 1935
Pack Sack, 1971
Techniques mixtes
86,4 x 8,9 x 55,9 cm
Don : Rothmans de Pall Mall limitée
D 87 25 MD

BACHAND, Jacques
Québec
Notes pour la Boîte d'origine, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Texte sérigraphié, h. c. VII
76,6 x 56,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (1)

Boîte d'origine, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Texte sérigraphié, h. c. VII
76,5 x 56,5 cm
Don : 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 x 119,3 cm
A 75 27 G 1

BAILEY, Guy
Cap-de-la-Madeleine (Québec), 1941
Sans titre, n. d.
Huile sur masonite
59,2 x 59,2 cm
Don : Georges Delrue
D 83 28 P 1

BAJ, Enrico
Milan, Italie, 1924
Light Rock, n. d.
Lithographie sur papier d'aluminium collé sur papier, 11/25
75,5 x 56 cm
Don : Miljenko Horvat
D 80 84 G 1

BALDACCINI, César
Voir CÉSAR

BALLMER, Théo
Lausanne, Suisse, 1902-1965
Sans titre (composition abstraite), v. 1928
Épreuve argentique
18 x 20,5 cm
A 86 43 PH 1

BALTZ, Lewis
Newport Beach, Calif., É.-U., 1945
Sans titre, 1974
Tirée de la série *The New Industrial Parks near Irvine, California*
Épreuve argentique, 16/21
20,3 x 25,5 cm
A 80 70 PH 1

BARBADILLO, Manuel
Espagne, 1929
Art ex Machina, 1972
Tirée de l'album *Art ex Machina*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie à l'ordinateur, 8/200
50,7 x 38 cm
A 72 15 E 6 (1)

Aelana, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (1)

BARBEAU, Jean-Guy
Loretteville (Québec), 1925
Silex et temps perdus, 1966
Encre sur papier
41,6 x 32,7 cm
A 66 31 D 1

BARBEAU, Marcel
Montréal (Québec), 1925
Recherche, 1955
Huile sur masonite
91,5 x 122 cm
A 66 3 P 1

Rétine virevoltante, 1966
Acrylique sur toile
203,5 x 203,5 cm
A 67 4 P 1

Retina 323 Q., 1966
Acrylique sur toile
168,5 x 168,5 cm
A 67 40 P 1

Le Tumulte à la mâchoire crispée, 1946
Huile sur toile
76,8 x 89,3 cm
Don : Gisèle Lortie et Gérard Lortie
D 68 48 P 1

Prum, Prum, Foula, 1969
Acrylique sur toile
367 x 275,5 cm
Don : Gérard Lortie
D 70 5 P 1

En marge, 1969
Album de 8 sérigraphies, 15/20
73,5 x 58,8 cm (emboîtage)
A 71 5 G 8

Sans titre, 1959
Huile au tube sur toile
55,9 x 43,4 cm
A 71 32 P 1

Rétine 666, 1966
Acrylique sur toile
168,5 x 168,5 cm
A 71 33 P 1

Laviola-Blanire, 1959
Huile sur toile
99,6 x 61 cm
A 71 34 P 1

Ma petite prison, 1962
Huile sur toile
113 x 161,5 cm
A 71 35 P 1

L'Élan, 1957
Huile sur toile
139 x 99 cm
A 71 36 P 1

Sans titre, 1958
Huile sur toile
61,4 x 44,1 cm
A 71 37 P 1

Alac-hug, 1964
Huile sur toile
152,5 x 102 cm
A 71 38 P 1

Tac Mung, 1959
Huile sur toile
56,3 x 44 cm
A 71 39 P 1

Rudric, 1961
Collage sur papier
54 x 45,7 cm
A 71 40 CO 1

Les Combustions, 1952
Encre sur papier
15,5 x 21,3 cm
A 71 41 D 1

Nadiale, 1953
Huile sur masonite
55 x 76 cm
A 71 42 P 1

Sans titre, 1953
Huile sur masonite
51 x 76,2 cm
A 71 43 P 1

Fugue, 1953
Huile sur masonite
44,1 x 60,8 cm
A 71 44 P 1
Sans titre, 1953
Huile sur masonite
51 x 76 cm
A 71 45 P 1

Sans titre, 1968
Acrylique sur toile
203 x 206,8 cm
Don : Jacques Poisson
D 76 48 P 1

Abstraction, 1955
Gouache sur papier
47 x 62 cm
A 78 8 GO 1

Grillage, 1953
Huile sur toile marouflée sur masonite
45,4 x 60,8 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 142 P 1

BARTLETT, Martin
Canada Shadows, 1983
Voir CANADIAN SHADOW PLAYERS

BASELITZ, Georg
Deutschbaselitz, Allemagne, 1938
Eagle, 1982
Eau-forte, pièce unique
Don : Esperanza et Mark Schwartz
D 89 108 G 1

BASTIN, Michèle
Bruxelles, Belgique, 1944
Quatorze juillet, 1963
Huile sur toile
60 x 92 cm
A 65 82 P 1

BATES, Maxwell Bennett
Calgary (Alberta), 1906 -
Victoria (Colombie-Britannique), 1980
Interior, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
50,8 x 38,2 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (1)

BAXTER, Iain
Middlesbrough, Angleterre, R.-U., 1936
Bagged Day - Glo Oranges, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
50,8 x 38 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (2)

BAYER, Herbert
Haag, Autriche, 1900
Pont transbordeur à Marseille, 1928
Épreuve argentique
16,7 x 22,9 cm
A 86 42 PH 1

BAYRLE, Thomas
Berlin, Allemagne, 1937
1er mai, 1965
Lithographie, 59/100
41,3 x 59,3 cm
A 81 32 G 1

Unterwegen, 1974
Sérigraphie
63,9 x 48,3 cm
A 81 33 G 1

BAZAINE, Jean-René
Paris, France, 1904
Les Mouettes, 1968
Pointe sèche, 4/30
50 x 66 cm
Don : Miljenko Horvat
D 88 84 G 1

BEA, Manolo
Barcelone, Espagne, 1934
Cerradura, 1962
Huile sur masonite
50 x 61 cm
A 65 114 P 1

BEALY, Allan
Sans titre, 1975
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/35
50,8 x 65,5 cm
A 78 76 G 12 (1)

Sans titre, 1976
Graphite sur papier
50,2 x 65 cm
Don : 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 x 30,8 cm
A 66 48 G 1

Winter Landscape, 1966
Huile sur masonite
121,9 x 151,5 cm
A 66 63 P 1

Hommage à Albert Dumouchel, v. 1972
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Eau-forte, 28/50
76,3 x 56,8 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (2)

Single-Seater Dragonfly, 1976
Sérigraphie, é. a. 2
46,3 x 50,9 cm
A 81 8 G 1

Speckled Owl, 1975
Lithographie, 37/50
91,2 x 68,3 cm
A 81 9 G 1

BEAUDIN, Denyse
Montréal (Québec), 1930
La Tourterelle, n. d.
Tapisserie (haute-lisse, basse-lisse, fil à broder et soie)
3,66 x 4,88 m
A 80 43 T 1

BEAUDIN, Jean-Pierre
Montréal (Québec), 1935
Varsole, 1957
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
67 x 51 cm
A 65 53 G 10 (2)

BEAUGRAND-CHAMPAGNE, Claire
Montréal (Québec), 1948
Fête italienne, 1974
Épreuve argentique
Tirage de 1979
27,9 x 35,5 cm
A 79 134 PH 1

Grèce, 1978
Épreuve argentique
17 x 24,4 cm
A 79 159 PH 1

BEAULIEU, Paul-Vanier
Montréal (Québec), 1910
Composition sur fond rouge, 1963
Huile sur toile
60 x 120 cm
Don : Claude Beaulieu
D 65 134 P 1

BEAUMONT, Serge
Kénogami (Québec), 1951
L'Animal infernal, 1977
Calcaire et acier
81 x 85 x 23 cm
A 79 30 S 1

BEAUVAIS, Francine
Montréal (Québec), 1940
Sur le rivage, 1973
Eau-forte, 4/18
50 x 64,5 cm
A 78 44 G 1

BÉDARD, Robert
Lacolle (Québec), 1945
Sans titre, 1976
Tirée de la série *Parallaxe*
Épreuve argentique, 5/50
20,3 x 25,6 cm
A 80 54 PH 1

Sans titre, 1976
Tirée de la série *Parallaxe*
Épreuve argentique
25,6 x 20,3 cm
A 80 55 PH 1

Sans titre, 1976
Tirée de la série *Parallaxe*
Épreuve argentique
25,6 x 20,3 cm
A 80 56 PH 1

BEESE, Charlotte
1903
Portrait de Otti Berger, v. 1928
Épreuve argentique
10,8 x 8,1 cm
A 86 41 PH 1

BÉGIN, Lise
Québec (Québec), 1945
Bâche gazon, 1979
Contre-plaqué, photographie, acrylique, crayon de cire et collage
65,8 x 76,3 cm
A 79 125 MD 1

Danger / Images / Romance, 1983
Tirée d'une série du même titre, 1983
Épreuve argentique, toile montée sur faux-cadre, acrylique, clous et agrafes
103,3 x 42,2 cm
A 84 10 PH 2

BÉLAND, Luc
Lachine (Québec), 1951
Modification n° 23, 1974
Sérigraphie, techniques mixtes sur toile
117 x 127,4 cm
A 74 66 MD 1

Peinture /Dodeka, 1977
Acrylique sur toile
183 x 183 cm
A 78 9 P 1

031 étude /08-76, 1976
Crayon sur papier
71 x 95 cm
A 80 88 D 1

James Joyce, aussi, Démiurge, 1979
Techniques mixtes sur papier
66,4 x 101,6 cm
A 80 89 D 1

Hypermnésie : le paradoxe de Darwin (contemporain), 1982
Techniques mixtes sur toile
178,5 x 205 cm
A 84 11 P 1

Commentatio mortis : les débats du cœur et du corps de François Villon, 1980
Sérigraphie et techniques mixtes sur toile
3 éléments : 176 x 180 cm ; 177 x 169,5 cm ; 175 x 234 cm
Don : Danielle Chouinard
D 91 13 MD 3

BELLEFLEUR, Léon
Montréal (Québec), 1910
Madrilène, 1957
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
67 x 51 cm
A 65 53 G 10 (1)

Fleurs barbelées, 1963
Encre sur papier
64 x 48,7 cm
A 65 71 D 1

Indiana, 1964
Huile sur toile
122 x 91,3 cm
A 65 116 P 1

Tour d'émeraude, 1961
Huile sur toile
81 x 65 cm
A 66 36 P 1

Vol nuptial, 1966
Huile sur toile
114,5 x 88 cm
A 66 59 P 1

L'Aigle-Carnaval, 1952
Encre de Chine sur papier collé sur carton
48,5 x 38 cm
A 79 46 D 1

Escale, 1957
Encre de Chine sur papier
71 x 56 cm
A 79 47 D 1

BELLERIVE, Marcel
Grand-Mère (Québec), 1934
Sans titre, n. d.
Huile sur toile
Don : Georges Delrue
D 83 29 P 1

BELLEY, Irénée
Matane (Québec), 1951
À boire debout, 1978
Lithographie, 14/15
49,5 x 60,5 cm
A 79 48 G 1

BELLOCQ, Ernest James
Nouvelle-Orléans, Louis., É.-U., 1873-1949
Storyville Portrait, New Orleans, v. 1911-1913
Épreuve argentique
Tirage postérieur par Lee Friedlander
25,4 x 20,3 cm
A 78 79 PH 1

BELZILE, Louis
Rimouski (Québec), 1929
Ka, 1962
Huile sur toile
151 x 121,9 cm
Don : Roland Dumais
D 65 138 P 1

Chaleur de vie, 1966
Huile sur toile
96,5 x 129,5 cm
A 66 61 P 1

Sans titre, 1954-1955
Huile sur carton entoilé
51 x 40,5 cm
A 77 27 P 1

Méditation sur le bleu, 1958
Huile sur toile marouflée sur carton
63,4 x 76,1 cm
A 78 10 P 1

BENOÎT, Jean
Québec (Québec), 1922
Cadavre exquis, 1947
Réalisée avec Jean Léonard et Mimi Parent
(Voir COLLABORATION, A 75 3 D 1)

Cadavre exquis, 1947
Réalisée avec Mimi Parent et Alfred Pellan
(Voir COLLABORATION, A 75 4 D 1)

La poule a coupé..., v. 1945-1946
Réalisée avec Simone Jobidon, Alfred Pellan et Françoise Sullivan
(Voir COLLABORATION), D 91 15 D l)

Harakiri ou non..., v. 1945-1946
Réalisée avec Simone Jobidon, Alfred Pellan et Françoise Sullivan
(Voir COLLABORATION, D 91 16 D 1)

BERGERON, Alain
Montréal (Québec), 1960
RAYMOND, Miguel
Montréal (Québec), 1960
T.V. Screen, 1981
Vidéogramme couleur, son
5 min
Production : Université du Québec à Montréal
A 82 19 VID 1

BERGERON, Fernand
Montréal (Québec), 1942
Montréal en vil, stiver, 1978
Lithographie, 21/27
70 x 50 cm
A 79 49 G 1

Pack Sack, 1971
Voir AYOT, Pierre (D 87 25 MD)

BERGERON, Yves
Montréal (Québec), 1945
Pour un Québec à bâtir, 1968
Plâtre et huile sur carton collé sur masonite, moustiquaire
122 x 122 cm
Don : Lucie et Robert Lavigne
D 79 103 MD 1

BERLEWI, Henryk
Varsovie, Pologne, 1894 - Paris, France, 1967
Sans titre, 1924-1960
Sérigraphie, 73/200
60,8 x 49,9 cm
A 77 46 G 1

BERNIK, Janez
Gunclje, Yougoslavie, 1933
Sans titre, 1964
Eau-forte, 2/10
74 x 56,2 cm
A 65 66 G 1

Sans titre, 1963
Eau-forte, 2/6
50,2 x 65,4 cm
A 65 67 G 1

BERTIN, Pierre-Paul
Beine, France, 1926
Sans titre, 1966
Bois
1,067 x 1,981 x 0,608 m
A 66 97 S 1

BERTRAND, Jean-Gérald
Farnham (Québec), 1929
Froidure, 1965
Huile sur toile
122,1 x 149,5 cm
Don : l'artiste
D 65 137 P 1

BÉRUBÉ, Claude
Québec (Québec), 1927
Détente, 1954
Fusain sur papier
51 x 48,2 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 9 D 1

Envol, 1963
Émail sur cuivre
31 x 31 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 10 MD 1

Architectonique, 1960
Émail sur cuivre
30,9 x 30,9 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 11 MD 1

Rencontre, 1961
Émail sur cuivre
35,9 cm (diamètre)
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 12 MD 1

Sabbath, 1959
Émail sur cuivre
12,1 x 16,1 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 13 MD 1

BESNER, Jean-Jacques
Vaudreuil (Québec), 1919
L'Attention, 1963
Acier
56,5 x 18,2 x 24 cm
Don : l'artiste
D 65 86 S 1

BEUYS, Joseph
Clèves, Allemagne, 1921 - Düsseldorf, R.F.A., 1986

CAGE, John
Los Angeles, Calif., É.-U., 1912
Sans titre, 1982
Lithographie, 38/250
72,7 x 53 cm
Don : Esperanza et Mark Schwartz
D 89 110 G 1

BIELANSKI, Gino
France, 1939
Nuits blanches, 1965
Papier collé et huile sur papier
18,3 x 29 cm
Don : l'artiste
D 65 44 CO 1

BILL, Max
Winterthur, Suisse, 1908
Colonne à vent, 1967
Acier peint et aluminium
1,5 m x 145 cm (diamètre)
Don : M. et Mme Henry E. Strub
D 69 11 S 1

R.70, 1971
Sérigraphie, 183/300
50 x 50 cm
A 79 177 G 1

BINNING, Bertram Charles
Medicine Hat (Alberta), 1909-1976
Untitled, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
50,8 x 38 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (3)

BIRNBAUM, Dara
New-York, N.Y., É.-U., 1946
PM Magazine/Acid Rock, 1982
Vidéogramme couleur, son
3 min
Production : l'artiste
A 83 79 VID 1

Pop-Pop Video : General Hospital/Olympic Women Speed Skating, 1980
Vidéogramme couleur, son
6 min
Production : l'artiste
A 83 80 VID 1

Pop-Pop Video : Kojak/Wang, 1980
Vidéogramme couleur, son
4 min
Production : l'artiste
A 83 81 VID 1

Remy/Grand Central : Trains and Boats and Planes, 1980
Vidéogramme couleur, son
4 min
Production : l'artiste
A 83 82 VID 1

Kiss the Girls : Make Them Cry, 1979
Vidéogramme couleur, son
7 min
Production : l'artiste
A 83 83 VID 1

New Music Shorts, 1981
Vidéogramme couleur, son
6 min
Production : l'artiste
A 83 84 VID 1

Fire !/Hendrix, 1982
Vidéogramme couleur, son
3 min 20 s
Production : l'artiste
A 83 85 VID 1

Technology Transformation : Wonder Woman, 1978
Vidéogramme couleur, son
7 min
Production : l'artiste
A 83 86 VID 1

BISSONNETTE, Lise
Lachine (Québec), 1942
Pack Sack, 1971
Voir AYOT, Pierre (D 87 25 MD)

BLAIR, Robert
Montréal (Québec), 1928
Sans titre, 1954
Huile sur toile
43,5 x 60,2 cm
A 71 46 P 1

Sans titre, 1952
Huile sur toile
60,5 x 44,9 cm
A 77 36 P 1

Le Pigeon aérophane, 1953
Huile sur toile
29 x 32,5 cm
A 78 11 P 1

BLAIS, Jean-Charles
Nantes, France, 1956
Idée en l'air, 1984
Peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
318 x 404 cm
A 86 35 P 2

BLANCHARD, Loty
Le Caire, Égypte, 1917
Idoles au collier, 1964
Eau-forte, é. a.
65,2 x 50 cm
Don : l'artiste
D 65 77 G 1

Le Scarabée fantôme, 1965
Eau-forte, é. a.
65,5 x 50 cm
A 65 78 G 1

Les Centaures, 1964
Eau-forte, e.a
64,4 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 x 244,3 cm
A 69 5 P 1

BLOOSFELDT, Karl
Schielo, Allemagne, 1865 - Berlin, Allemagne, 1932
Blumenbachia Hieronymi, v. 1925
Épreuve argentique, 22/50
Tirage postérieur
32,5 x 43 cm
A 78 80 PH 1

BLUHOVA, Irena
Povazska-Bystrica, Autriche-Hongrie, 1904
Jolanda, 1930
Épreuve argentique
Tirage de 1983
43,6 x 30,5 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (1)

Paveurs, 1933
Épreuve argentique
Tirage de 1983
30,3 x 43,6 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (2)

BO, Lars
Kolding, Danemark, 1924
Partie de pêche, v. 1962
Eau-forte, 72/90
50 x 64,8 cm
A 65 136 G 1

BOCHNER, Mel
Pittsburgh, Penns., É.-U., 1940
Five Intransitives, 1975
Pastel à l'huile sur papier
5 éléments : 96,5 x 127 cm (chacun)
A 83 87 PA 5

BOISVERT, Gilles
Montréal (Québec), 1940
Sans titre, 1962
Eau-forte, 3/6
65,5 x 49,7 cm
A 64 40 G 1

Saguenay, 1963
Eau-forte, é. a.
65,2 x 50 cm
A 64 41 G 1

Midi, 1966
Sérigraphie, II/IV
65,5 x 51 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 7 G 1

Et Hop!, 1966
Sérigraphie, I/V
50,8 x 65,3 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 8 G 1

Flip nº 2, 1968
Acrylique sur toile
167,6 x 183 cm
A 69 13 P 1

Les Oiseaux, 1972
Album de 15 sérigraphies, 1/25
66,2 x 51 cm (chacune)
A 72 19 G 15

L'oiseau d'argent au-dessus de la rue Saint-Laurent, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
76,5 x 56,2 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (4)

Pack Sack, 1971
Voir AYOT, Pierre (D 87 25 MD)

Report nº 1, 1964
Lithographie, 1/8
50 x 63,3 cm
Legs René Payant
D 88 4 G 1

BOLDUC, David
Toronto (Ontario), 1945
Silk, 1978
Acrylique sur toile
162,5 x 274,3 cm
A 79 96 P 1

Makalu, 1981
Acrylique sur toile
275 x 305,2 cm
A 83 63 P 1

African Spaceship, 1976
Acrylique sur toile
171 x 137,5 cm
Don : Colette Rousseau
D 86 52 P 1

Skip, 1977
Acrylique sur toile
203,2 x 165,1 cm
Don : Téléglobe Canada
D 88 95 P 1

BOLTANSKI, Christian
Paris, France, 1944
Monument, 1986
45 épreuves Cibachrome, 45 encadrements en tôle,
7 lampes électriques, rallonge électrique
164 x 134 cm
A 87 36 MD 52

BONET, Jordi
Barcelone, Espagne, 1932 - Saint-Hilaire (Québec), 1979
Vivir y morir, 1965
Ciment blanc
266,6 x 903,7 cm
Don : l'artiste et la compagnie Francon
D 65 46 S 1

Témoin, 1975
Sérigraphie sur papier, 62/75
72,4 x 57,4 cm
A 76 20 G 1

Être conscient, 1975
Album de 7 sérigraphies, 53/90
53 x 60,7 cm (chacune)
Don : Éditions Bourguignon
D 77 1 G 7

Composition, v. 1970
Aluminium
95,7 x 60,5 cm
Don : Saul Berkowitz
D 87 144 S 1

BONEVARDI, Marcelo
Buenos Aires, Argentine, 1929
Reliquaire, 1966
Acrylique sur toile, bois, tissu et verre
183 x 122,8 cm
A 74 46 MD 1

BONI, Paolo
Vicenio, Italie, 1926
L'Envol, 1964
Eau-forte et gaufrage, 2/16
65,7 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 x 25,5 cm (chacune)
A 78 45 PH 20

Bic Banana / Reflects, 1976
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/35
66,5 x 50,8 cm
A 78 76 G 12 (2)

Série écran : ciels de rues, N.Y. 1978-79 24th Street, n. d.
8 épreuves couleur
6 épreuves de 39,3 x 59,5 cm
2 épreuves de 44,7 x 59,5 cm
A 80 23 PH 8

Voitures bleues et ciels (croix), 1978
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur
40,5 x 50,8 cm
A 81 14 PH 4 (1)

Feuille II, 1982
59 épreuves couleur
288 x 385 cm (l'ensemble)
A 82 60 PH 59

Série écran : ciels de rues, N.Y. 1978/1979 : 37th et 7th Ave., 1979
Épreuves couleur
11 éléments : 284 x 345 cm (l'ensemble)
Legs René Payant
D 88 5 PH 11

Voitures bleues et ciel (croix), 1978
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur, 4/5
40,5 x 50,8 cm
Legs René Payant
D 88 7 PH 4 (1)

BORDUAS, Paul
Montréal (Québec), 1940
Sans titre, 1965
Réalisée avec Ivanhoë Fortier et Yves Trudeau
(Voir COLLABORATION, A 65 182 S 1)

BORDUAS, Paul-Émile
Saint-Hilaire (Québec), 1905 - Paris, France, 1960

Les titres suivis d'un astérisque (*)
sont ceux employés au Musée d'art contemporain
de Montréal

Translucidité, 1955
Huile sur toile
50,5 x 61 cm
A 65 115 P 1

La Femme à la mandoline, 1941
Huile sur toile
81 x 64,5 cm
A 66 38 P 1

Diaphragme rudimentaire, 1943
Huile sur masonite
24 x 34,5 cm
A 66 84 P 1

Sans titre, 1954
Gouache sur papier
35,5 x 43 cm
A 67 20 GO 1

Sans titre nº 6, v. 1957
Huile sur toile
72,5 x 60 cm
A 69 12 P 1

Mouvements contrariés, 1954
Aquarelle sur papier
77,5 x 57 cm
A 71 10 A 1

Paysage, 1946
Huile sur toile
19,5 x 25 cm
A 71 47 P 1

Coin du banc (Gaspésie), v. 1938
Huile sur bois
14 x 22 cm
A 71 48 P 1

Épanouissement, 1956
Huile sur toile
129 x 195 cm
A 71 49 P 1

Chatoiement, 1956
Huile sur toile
147 x 114 cm
A 71 50 P 1

3+3+4, 1956
Huile sur toile
59,5 x 72,8 cm
A 71 51 P 1

Nuit de bal, 1954
Encre sur papier
27,5 x 21 cm
A 71 52 D 1

L'Île fortifiée, 1941
Huile sur toile
68,5 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 x 47,2 cm
A 71 54 GO 1

Glaïeul de flamme, 1943
Huile sur toile
47 x 56 cm
A 71 55 P 1

Viol aux confins de la matière, 1943
Huile sur toile
40,5 x 46,5 cm
A 71 56 P 1

3.45, Palette d'artiste surréaliste, Composition aux œufs, États d'âme*, 1945
Huile sur toile
57 x 76 cm
A 71 57 P 1

Plante généreuse, 1954
Encre de couleur sur papier
77,5 x 57 cm
A 71 58 D 1

Sans titre, v. 1942
Gouache sur papier
57 x 72,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 59 GO 1

Sans titre, v. 1942
Gouache sur papier
72,5 x 57 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 60 GO 1

Sans titre, v. 1942
Gouache sur papier
57 x 72,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 61 GO 1

Sans titre, 1943
Mine de plomb, fusain, encre et lavis sur papier
57,5 x 51,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 62 D 1

Sans titre, (La Grimace)*, 1943
Huile sur toile
45,5 x 40 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 63 P 1

9.46, L'Écossais redécouvrant l'Amérique, L'Éternelle Amérique*, Plaine engloutie*, 1946
Huile sur toile
97 x 120 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 64 P 1

Les Carnavals des objets délaissés, 1949
Huile sur toile
56 x 46,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 65 P 1

Neiges d'octobre, 1953
Huile sur toile
50,5 x 40,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 66 P 1

Pâques, 1954
Huile sur toile
183 x 304 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 67 P 1

Brunes figures, 1954
Huile sur toile
114,5 x 147,4 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 68 P 1

L'étang recouvert de givre, 1954
Huile sur toile
61 x 76 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 69 P 1

Blanc solide, 1954
Huile sur toile
114 x 147,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 70 P 1

Sans titre (nº 12), 1955
Huile sur toile
81,5 x 106,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 71 P 1

La Magie des signes, 1954
Aquarelle sur papier
56 x 76 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 72 A 1

Les Pins incendiés, 1954
Aquarelle sur papier
76 x 56 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 73 A 1

Sans titre (nº 71), 1954
Aquarelle sur papier
76 x 56 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 74 A 1

Sans titre (nº 17), 1955
Huile sur toile
27,5 x 40,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 75 P 1

Sans nom, 1955
Huile sur toile
61 x 76 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 76 P 1

Sans titre (nº 68), v. 1956
Huile sur toile
126,5 x 101,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 77 P 1

Sans titre (nº 9), v. 1957
Huile sur toile
72,5 x 60 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 78 P 1

Sans titre (nº 30), v. 1957
Huile sur toile
145,7 x 114 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 79 P 1

Sans titre (nº 34), 1957
Huile sur toile
129 x 195 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 80 P 1

Sans titre (nº 29), v. 1957
Huile sur toile
114 x 146 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 81 P 1

Sans titre (nº 35), v. 1957
Huile sur toile
129,5 x 195 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 82 P 1

Sans titre (nº 5), 1958
Huile sur toile
49,5 x 60,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 83 P 1

Sans titre (nº 25), 1958
Huile sur toile
89 x 116 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 84 P 1

Sans titre (nº 1), v. 1958
Huile sur toile
72,5 x 92 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 85 P 1

Sans titre (nº 55), 1958
Huile sur toile
99,5 x 81 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 86 P 1

Sans titre (nº 23), v. 1958
Huile sur toile
116 x 80,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 87 P 1

Sans titre (nº 46), v. 1958
Huile sur toile
73 x 92 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 88 P 1

Sans titre (nº 47), v. 1958
Huile sur toile
72,5 x 91,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 89 P 1

Sans titre (nº 37), v. 1958
Huile sur toile
130 x 97 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 90 P 1

Sans titre (nº 38), v. 1958
Huile sur toile
130 x 97 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 91 P 1

Sans titre (nº 39), v. 1958
Huile sur toile
130 x 97 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 92 P 1

Sans titre (nº 53), v. 1958
Huile sur toile
100 x 81 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 93 P 1

Sans titre (nº 60), v. 1958
Huile sur toile
49,5 x 60,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 94 P 1

Sans titre (nº 61), v. 1958
Huile sur toile
61 x 50 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 95 P 1

Sans titre (nº 62), v. 1958
Huile sur toile
61 x 50 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 96 P 1

Sans titre (nº 64), v. 1958
Huile sur toile
61 x 50 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 97 P 1

Sans titre (nº 57), v. 1958-1959
Huile sur toile
61 x 50 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 98 P 1

Sans titre (nº 93), v. 1958-1959
Huile sur toile
100 x 81 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 99 P 1

Sans titre (nº 26), v. 1958-1959
Huile sur toile
116 x 89 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 100 P 1

Sans titre (nº 67), v. 1958-1959
Huile sur toile
116 x 89 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 101 P 1

Sans titre (nº 41), v. 1959
Huile sur toile
89 x 116 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 102 P 1

Sans titre (nº 42), v. 1959
Huile sur toile
73 x 60 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 103 P 1

Sans titre (nº 54), v. 1959
Huile sur toile
100 x 81 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 104 P 1

Sans titre (nº 28), v. 1959
Huile sur toile
89 x 116 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 105 P 1

Sans titre (nº 58), v. 1959
Huile sur toile
61 x 50 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 106 P 1

Sans titre (nº 65), v. 1959
Huile sur toile
73 x 60 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 107 P 1

Sans titre (nº 66), v. 1959
Huile sur toile
60 x 73 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 108 P 1

Sans titre (nº 3), v. 1959
Huile sur toile
50 x 60 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 109 P 1

Sans titre (nº 52), v. 1960
Huile sur toile
50 x 61 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 110 P 1

Sans titre (nº 21), 1955-1960
Huile sur bois
46 x 56,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 111 P 1

Sans titre (nº 75), v. 1959
Aquarelle sur papier
63,5 x 47,5 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 112 A 1

Sans titre, 1955-1960
Encre de Chine noire sur carton de paquets de Gitanes
7,3 x 8,8 cm
Don : Musées nationaux du Canada
D 73 113 D 21

Abstraction nº 12, Le Condor embouteillé, Le Dernier Souffle, La Cigogne embouteillée*, 1942
Gouache sur papier
57,5 x 44,2 cm
A 75 7 GO 1

Le Facteur ailé de la falaise, Les Ailes de la falaise*, v. 1947
Huile sur toile
81,5 x 110 cm
A 75 20 P 1

*Sans titre, (Nature morte aux fleurs)**, v. 1934
Huile sur toile marouflée
20,5 x 20,5 cm
A 75 21 P 1

Sans titre, 1924-1927
Fusain sur papier
62,8 x 48,2 cm
Don : Gisèle et Paul-Marie Lapointe
D 76 1 D 1

Frais jardin, 1954
Huile sur toile
50,5 x 61 cm
A 76 15 P 1

Cheminement bleu, 1955
Huile sur toile
147,5 x 114,5 cm
Don : Max Stern et Iris Stern
D 76 42 P 1

Sombre machine d'une nuit de fête, 1950
Aquarelle sur papier
28 x 21,5 cm
A 78 12 A 1

La Coupe renversée, 1954
Aquarelle sur papier
55 x 76 cm
A 78 13 A 1

Composition, 1950
Encre sur papier
20 x 25 cm
A 78 14 D 1

Sans titre, 1957
Huile sur toile
49,5 x 60,5 cm
A 78 15 P 1

Canada, 1951
Bois
23,5 x 8,9 x 8,9 cm
Don : Irène Legendre
D 79 2 S 1

Sans titre, 1942
Gouache sur papier
152 x 198,5 cm
A 80 90 GO 1

Arabesque, 1956
Huile sur toile
50,1 x 61 cm
Don : Max Stern
D 83 99 P 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier
59 x 44,5 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 84 74 D 1

Sans titre, v. 1923
Graphite et gouache sur papier
48,8 x 30,6 cm
Don : Galerie Morency
D 87 1 D 1

Sans titre, v. 1923
Graphite et gouache sur papier
31,5 x 39 cm
Don : Galerie Morency
D 87 2 D 1

Sans titre, v. 1923
Graphite et gouache sur papier
46,4 x 30,5 cm
Don : Galerie Morency
D 87 3 D 1

Sans titre, v. 1923
Graphite et gouache sur papier
45 x 61 cm
Don : Galerie Morency
D 87 4 D 1

Sans titre, v. 1923
Graphite et gouache sur papier
56,7 x 43,5 cm
Don : Galerie Morency
D 87 5 D 1

Sans titre, v. 1923
Graphite et gouache sur papier
44,8 x 41,3 cm
Don : Galerie Morency
D 87 6 D 1

Sans titre, v. 1923
Graphite et gouache sur papier
44,7 x 60 cm
Don : Galerie Morency
D 87 7 D 1

Annonce à Marie (avec le prophète Isaïe), 1927
Gouache et mine de plomb
22,8 x 7,3 cm
Don : Françoise Legris
D 89 43 GO 1

Étude anatomique, 1927
Gouache et mine de plomb
15 x 23 cm
Don : Françoise Legris
D 89 44 GO 1

BORY, Jean-François
Paris, France, 1938
Art, 1971
Sérigraphie, é. a.
45,8 x 33,3 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 6 G 1

BORY, Jean-François
Paris, France, 1938
FISHER, Hervé
Paris, France 1941
Poem for Hannah, 1973
2 sérigraphies, 47/120
35,5 x 27,9 cm
Don : Miljenko Horvat
D 81 43 G 2

BOUCHARD, Édith
Baie-Saint-Paul (Québec), 1924
Les montagnes de St-Urbain avec la demeure de M. Ovide Simard, n. d.
Huile sur toile marouflée sur carton
63 x 76 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 114 P 1

BOUCHARD, Marie-Cécile
Baie-Saint-Paul (Québec), 1912-1973
La Cuisine rose, n. d.
Huile sur toile
29,1 x 38 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 113 P 1

Deux traîneaux passant devant une croix de chemin, n. d.
Huile sur toile marouflée sur carton
46,4 x 54 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 115 P 1

BOUCHARD, Simone-Mary
Baie-Saint-Paul (Québec), 1912-1945
Le Mai, n. d.
Huile sur soie marouflée sur carton
44,5 x 52,5 cm
A 71 59 P 1

Les Hirondelles, n. d.
Huile sur carton
43,1 x 37,4 cm
A 71 60 P 1

BOUCHARD, Sylvie
Montréal (Québec), 1959
Sans titre, 1986
Aquarelle sur bois
4 éléments
206 x 309 cm (l'ensemble)
A 87 95 P 4

BOUCHER, Moïsette
Chicoutimi (Québec)
Mon corset de maternité, 1978
Tapisserie (haute-lisse, corde, fil de coton et laine)
111,8 x 82,5 cm
A 80 44 T 1

BOUGIE, Louis-Pierre
Trois-Rivières (Québec), 1946
Le Rendez-vous d'août, 1975
Lithographie, é. a.
242 x 99 cm
A 78 46 G 1

Les Flancs de coton, 1977
Crayon de couleur et crayon de plomb sur papier
4 éléments
75,3 x 49,5 cm (chacun)
A 80 24 D 4

BOULET, Françoise
Killarney (Manitoba), 1960
Poisson d'or, 1987
Mine de plomb et pigment à l'huile sur papier
271 x 549 cm
A 88 64 D 1

BOURBEAU-CHOLETTE, Thérèse
Saint-Félix de Kingsey (Québec), 1926
Mutances, 1980
Album de 6 lithographies, 22/40
48 x 32,8 cm (chacune)
A 82 26 E 6
Comprenant les œuvres suivantes :

J'attise une flamme, 1980
A 82 26 E 6 (1)

Danser chanter, 1980
A 82 26 E 6 (2)

J'invente des jeux, 1980
A 82 26 E 6 (3)

Je suis hiver, 1980
A 82 26 E 6 (4)

Nous présentons à l'univers, 1980
A 82 26 E 6 (5)

Nous sommes Icares, 1980
A 82 26 E 6 (6)

BOURBONNAIS, Luc
Montréal (Québec), 1949
4.9.75, 1975
Sérigraphie
44,5 x 58,5 cm
Don : anonyme
D 87 27 G 1

BOURDEAU, Robert
Kingston (Ontario), 1931
Sans titre, Angleterre, 1975
Épreuve argentique
25,8 x 34,4 cm
A 80 59 PH 1

BOURGAULT, Hélène
Montréal (Québec), 1945
DOYLE, Helen
Québec (Québec), 1950
Chaperons rouges, 1979
Vidéogramme noir et blanc, son
43 min
Production : Vidéo femmes et le Groupe d'intervention vidéo
A 82 12 VID 1

BOURKE-WHITE, Margaret
New York, N.Y., É.-U., 1904 -
Stamford, Conn., É.-U., 1971
Portrait of a Young Girl, 1930
Épreuve argentique
32,9 x 23,2 cm
A 78 81 PH 1

BOURQUE, Ghislain
(Québec)
Un déport de graphie, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Texte sérigraphié, h. c. VII
56,5 x 76,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (3)

L'Engeance d'un faux taux, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Texte sérigraphié, h. c. VII
76 x 56,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (4)

BOWN, Jane
Dorset, Angleterre, R.-U., 1925
Dame Edith Sitwell
Épreuve argentique
40,8 x 30,4 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 76 PH 1

Francis Bacon
Épreuve argentique
40,8 x 30,4 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 77 PH 1

J.B. Priestley, 1980
Épreuve argentique
40,7 x 30,5 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 45 PH 1

BOYANER, Mel
Montréal (Québec), 1924
Turn off the Screw, 1967
Sérigraphie, 9/10
57,2 x 80,5 cm
A 71 9 G 1

Bleu scrube, 1970
Sérigraphie et vinyle, 2/15
61 x 115,5 cm
A 72 29 G 1

Peinture II, 1977
Acrylique sur toile
198 x 244 cm
A 79 12 P 1

BOYER, Jean-Pierre
Beauharnois (Québec), 1950
Vidéogrammes inédits, 1975
Vidéogramme noir et blanc, muet
10 min
Production : l'artiste
A 82 9 VID 1

Mémoire d'octobre, 1979
Vidéogramme noir et blanc, son
58 min
Production : Vidéographe et Groupe d'intervention vidéo
A 82 13 VID 1

BRANCO, Joseph
Sainte-Foy (Québec), 1959
Rejouer la mort, seulement pour vous plaire I, 1985
Toile de coton, colle, plâtre, acrylique, fibre de verre
210 x 293,5 cm
A 85 21 P 1

BRANDL, Eva
Stuttgart, R.F.A., 1951
North Harbour, 1981
Ardoise sur contre-plaqué peint noir
211 x 218 cm
A 82 5 MD 1

Mirabilia, ou la Rumeur des merveilles, 1989
Bois, verre dépoli, laiton sur contre-plaqué, plomb, marbre
762 x 915 cm (surface au sol)
A 91 8 I 5

BRANDTNER, Fritz
Dantzig, Prusse, Allemagne, 1896 -
Montréal (Québec), 1969
Dantzig, 1928
Aquarelle sur papier
34,7 x 42,7 cm
Don : Frances Barwick
D 74 14 A 1

Chimie, v. 1949
Encre sur papier
18 x 22 cm
A 81 20 D 1

St. Lawrence River, 1952
Collage sur papier
38,4 x 51,7 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 139 CO 1

Abstraction, 1960
Encre et gouache sur papier
44,5 x 54 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 140 GO 1

Composition, 1936
Gouache et encre sur papier
35,6 x 50,3 cm
Don : Joseph Stratford
D 90 43 GO 1

BRASSAI
(HALASZ, Gyula)
Brassov, Hongrie, 1899 - Paris, France, 1984
La Môme Bijou, bar de la place Pigalle, 1932
Épreuve argentique
Tirage postérieur
38,9 x 28,5 cm
A 78 82 PH 1

BRASSARD, Monique
Voir COZIC

BREEZE, Claude
Nelson (Colombie-Britannique), 1938
Untitled, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (4)

BRENER, Roland
Johannesburg, Afrique du Sud, 1942
The Gate, 1988
Construction électro-mécanique et matériaux divers
274,3 x 122 x 304,8 cm
A 89 27 S 1

BRISSON, Jean-Luc
Sans titre, v. 1983
Acrylique sur toile
113 x 193 cm
Legs René Payant
D 88 6 P 1

BRITTON, Susan
Winnipeg (Manitoba), 1952
Me$$age to China, 1979
Vidéogramme couleur, son
23 min
Production : Western Front Video
A 84 43 VID 1

BROOKER, Bertram Richard
(SURREY, Richard, pseudonyme)
Croydon, Grande-Bretagne, 1888 -
Toronto (Ontario), 1955
Glenview Creek, 1934
Huile sur panneau de bois
29,3 x 38,1 cm
A 76 10 P 1

BROOKS, Ellen
Los Angeles, Calif., É.-U., 1946
Lady at Kitchen Table, 1981
Épreuve couleur, 1/7
50,5 x 61 cm
A 84 22 PH 1

Revolvers, 1982
Épreuve Cibachrome, 1/5
98,2 x 71,9 cm
A 86 11 PH 1

BROUSSEAU, Raymond
Montréal (Québec), 1938
63-21-11c, 1969
Plexiglass, aluminium, film coloré et programmateur
61 x 83,6 x 20,5 cm
A 69 14 MD 2

BROWN, James
Los Angeles, Calif., É.-U., 1951
Study for St. Bartolomeo Two Times, 1983
Huile et émail sur toile
390 x 305 cm
A 84 62 P 1

BRUCH, Klaus Vom
Voir VOM BRUCH, Klaus

BRUNEAU, Kittie
Montréal (Québec), 1929
Fond de la mer, 1963
Huile sur toile
147,8 x 173,3 cm
Don : l'artiste
D 64 22 P 1

Composition, 1965
Huile sur toile
96,5 x 146,2 cm
A 66 4 P 1

La Gougou, 1966
Pointe-sèche, h. c. 1
65,2 x 49,7 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 9 G 1

Cœur d'orange, 1966
Eau-forte et pointe-sèche, h. c. 1
64,5 x 50 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 10 G 1

Coup de vent, 1977
Acrylique sur toile
128,4 x 128,4 cm
A 80 5 P 1

La Mouette, 1963
Huile sur toile
71,6 x 117 cm
Don : Georges Delrue
D 83 30 P 1

BRUNEAU, Serge
Montréal (Québec)
Page 1, 1979
Latex sur tissu
155,3 x 164,2 cm
A 79 114 P 1

BUCHHEISTER, Carl
Hanovre, Allemagne, 1890-1964
Composition diagonale, 1932
Gouache, huile et collage sur papier fort
45 x 31,5 cm
A 86 12 GO 1

BUCHER, Carl
Zurich, Suisse, 1935
Landing, 1970
Fibre de verre et laque acrylique, 1/9
79 x 70 x 66 cm
A 71 21 MD 1

BUFFET, Bernard
Paris, France, 1928
Nature morte à la plie, 1951-1952
Huile sur toile
48,2 x 65 cm
Don : Marcelle et Gérard Beaulieu
D 65 135 P 1

BUJOLD, Françoise
Bonaventure (Québec), 1933 - Montréal (Québec), 1981
Sans titre, 1964
Encre, huile et gouache sur papier
50 x 65,3 cm
Don : l'artiste
D 65 14 D 1

N° 14, 1964
Encre sur papier
66 x 50,8 cm
A 65 139 D 1

BUJOLD, Françoise
GUILLAUME, Pierre
La Naissance du soleil, 1966
Album de 15 gravures sur bois d'acajou, n° 4
Gravées par 12 enfants de la réserve Mic-Mac de Gasgapégiag (Maria) : Jean-Baptiste Condo, Maxime Condo, Robert Condo, David Gédéon, William Jérôme, Eugène Laroque, Kenneth Laroque, Philip Martin
Tirage de F. Bujold et P. Guillaume
26,5 x 34,1 cm
A 66 29 E 15
Comprenant les œuvres des enfants suivants :

ANONYME
18,8 x 15,6 cm
A 66 29 E 15 (1)

JÉRÔME, William
15,9 x 18,3 cm
A 66 29 E 15 (2)

JÉRÔME, William
19,1 x 15,5 cm
A 66 29 E 15 (3)

ANONYME
16,2 x 18,1 cm
A 66 29 E 15 (4)

MARTIN, Philip
18,8 x 15,5 cm
A 66 29 E 15 (5)

LAROQUE, Eugène
16,1 x 18,1 cm
A 66 29 E 15 (6)

CONDO, Jean-Baptiste
18,1 x 15,4 cm
A 66 29 E 15 (7)

LAROCQUE, Kenneth
18,8 x 15,3 cm
A 66 29 E 15 (8)

LAROCQUE, Kenneth
18,8 x 15,3 cm
A 66 29 E 15 (9)

GÉDÉON, David
15,9 x 18,4 cm
A 66 29 E 15 (10)

ANONYME
18,7 x 15,4 cm
A 66 29 E 15 (11)

CONDO, Jean-Baptiste
16,3 x 18,2 cm
A 66 29 E 15 (12)

CONDO, Robert
16,2 x 18,2 cm
A 66 29 E 15 (13)

CONDO, Maxime
16,1 x 18,1 cm
A 66 29 E 15 (14)

ANONYME
18,5 x 15,9 cm
A 66 29 E 15 (15)

BULL, Hank
Calgary (Alberta), 1949
METCALFE, Eric
Vancouver (Colombie-Britannique), 1940
Sax Island, 1984
Vidéogramme couleur, son
11 min 30 s
Production : les artistes
A 84 48 VID 1

Canada Shadows, 1983
Voir CANADIAN SHADOW PLAYERS
(A 84 49 VID 1)

BULLOCK, Wynn
Chicago, Ill., É.-U., 1902 - Carmel, Calif., É.-U., 1975
Woman through Window, 1955
Épreuve argentique
Tirage v. 1960
25,3 x 20,4 cm
A 80 110 PH 1

BUREAU, Gérard
Waterville (Québec), 1928
Rotation polychrome, 1966
Acrylique sur toile
91,5 x 101,5 cm
A 66 57 P 1

Percussion, 1967
Huile sur toile
91,5 x 101,5 cm
A 67 44 P 1

BUREN, Daniel
Boulogne-Billancourt, France, 1938
D'une impression l'autre, 1983
Édition d'art (30 épreuves Cibachrome et 30 sérigraphies), 44/95
35,5 x 52,8 x 2,5 cm (emboîtage)
A 83 93 E 60

Sous-verres, sun-verres
Tirée de l'installation *Travaux situés*, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 1990
Plexiglas, érable, peinture acrylique et vinyle adhésif
20 éléments : 14 cadres de 70 x 70 cm chacun et 6 cadres de 30 x 30 cm chacun
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 91 7 I 20

BUSH, Jack
Toronto (Ontario), 1909-1977
Zig-zag, 1967
Acrylique et polymère sur toile
172,8 x 269,8 cm
A 68 1 P 1

Side Slip, 1968
Acrylique sur toile
144,6 x 198,3 cm
A 71 61 P 1

Low Spread, 1974
Lithographie, 10/100
66,5 x 88,9 cm
A 74 65 G 1

Tall Column, 1964
Huile sur toile
228,3 x 145,3 cm
A 77 54 P 1

Sans titre, 1967
Acrylique sur toile
104 x 57 cm
Don : M. et Mme Guy de Repentigny
D 78 111 P 1

Red, Green, Brown, 1964
Huile sur toile
208,5 x 177 cm
A 84 60 P 1

Split Circle No. 2, 1961
Huile sur toile
203,3 x 225,2 cm
A 87 35 P 1

One Two Three, 1967
Acrylique sur toile
83,8 x 73,7 cm
Don : Constance Brown et Jack Greenwald
D 90 12 P 1

CADIEUX, Geneviève
Montréal (Québec), 1955
Illusion n° 5, 1981
Émulsion photographique sur plexiglas, pigments, néons, transformateur
121,9 x 490 cm
A 82 6 MD 3

L'Inconstance du désir, 1988
Trottoir de béton : 12,7 x 261,5 x 132 cm
Épreuve argentique : 122 x 261,5 x 5 cm
2 souliers en porcelaine/taille 37
Verre (cadre) : 45,7 x 60,6 cm
A 88 73 I 5

CAGE, John
Los Angeles, Calif., É.-U., 1912
Sans titre, 1982
Voir BEUYS, Joseph

CAISERMAN-ROTH, Ghitta
Montréal (Québec), 1923
Sunflower 3 : hommage à Albert Dumouchel, 1972
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Eau-forte, 28/50
56,5 x 76,2 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (3)

CALLAHAN, Harry
Détroit, Mich., É.-U., 1912
Chicago, v. 1950
Épreuve argentique
Tirage postérieur
20,3 x 25,4 cm
A 80 111 PH 1

CAMARA, Joao
Javo Peboa, Brésil, 1944
Image de cirque, 1970-1971
Huile sur toile
122 x 100 cm
Don : Brascan Ltée
D 78 1 P 1

CAMERON, Julia Margaret
Calcutta, Inde, 1815 - Bogawantalawa, Ceylan, 1879
Sir John Frederic Herschel, 1868
Photogravure tirée de *Camera Work*, 1913
28,2 x 20,1 cm
A 78 84 PH 1

CAMPEAU, Michel
Montréal (Québec), 1948
Week-end au Paradis terrestre, 1980-1981
Série de 8 épreuves argentiques
Tirage de 1988
Comprenant les œuvres suivantes :

Jardin botanique, 1980
50,5 x 40,3 cm
A 87 115 PH 1

Washington Square, 1981
40,4 x 50,4 cm
A 87 116 PH 1

Fête religieuse portugaise, 1980
40,3 x 50,4 cm
A 87 117 PH 1

L'île Ste-Hélène, 1981
40,3 x 50,4 cm
A 87 118 PH 1

Piscine olympique, 1981
40,3 x 50,4 cm
A 87 119 PH 1

Fête religieuse portugaise, 1980
40,4 x 50,4 cm
A 87 120 PH 1

Parc Belmont, 1980
40,3 x 50,4 cm
A 87 121 PH 1

Défilé de la St-Jean, 1981
40,4 x 50,4 cm
A 87 122 PH 1

CANADIAN SHADOW PLAYERS
Martin Bartlett
Hank Bull
Calgary (Alberta)
Kate Craig
Vancouver (Colombie-Britanique), 1947
Jane Ellison
Glenn Lewis
Eric Metcalfe
Vancouver (Colombie-Britannique), 1940
Patrick Ready
Canada Shadows, 1983
Vidéogramme couleur, son
24 min 50 s
Production : Western Front Video
A 84 49 VID 1

CANE, Louis
Beaulieu-sur-Mer, France, 1943
Peinture, 1974
Huile sur toile
305 x 305 cm (mur)
245 x 210 cm (sol)
A 74 61 P 1

CANTIENI, Graham
Melbourne, Australie, 1938
Opus 21, 1978
Encre et crayon Conté sur papier
56,9 x 144,5 cm
A 80 25 D 1

CANTIN, Jean-François
Saint-Lambert (Québec), 1958
Propos type, 1977
Installation vidéo : vidéogramme noir et blanc (muet), téléviseur, ruban-cache et ruban élastique
30 min
Production : l'artiste
A 79 94 VID 1

CAPA, Robert
Budapest, Hongrie, 1913 - Thai-binh, Viêt-nam, 1954
Mort d'un soldat loyaliste, Espagne, 1936
Épreuve argentique
Tirage de 1964
20,4 x 25,3 cm
A 78 93 PH 1

CAPOGROSSI, Giuseppe
Rome, Italie, 1900-1972
Sans titre, n. d.
Lithographie, h. c. VII/X
44 x 59,5 cm
Don : Miljenko Horvat
D 88 86 G 1

CARDENAS, Augustin
Matanzas, Cuba, 1927
Taille directe, 1964
Calcaire canadien
64 x 38 x 32,2 cm
A 64 2 S 1

CARDINAL, Marcelin
Gravelbourg (Saskatchewan), 1920
Nuitnid, 1978
Acrylique sur panneau de bois
122 x 244 cm
A 79 13 P 1

CARMI, Eugenio
Gênes, Italie, 1920
Tensione e Colori, 1963
Sérigraphie, 26/35
70 x 50 cm
A 65 144 G 1

CARR, Emily
Victoria (Colombie-Britannique), 1871-1945
Forest Glade in Gray, n. d.
Huile sur papier sur carton
61 x 91,5 cm
Don : Iris Stern
D 74 57 P 1

Red Tree Trunks, v. 1940
Huile sur toile
61 x 91,5 cm
Don : Max Stern
D 75 40 P 1

Young and Old Trees, B.C., v. 1940
Huile sur toile
57 x 87,4 cm
Don : Max Stern
D 75 41 P 1

Landscape, 1933-1940
Huile sur toile
50,5 x 67,5 cm
Don : Max et Iris Stern
D 76 43 P 1

Making Lace, Brittany Street, 1911
Aquarelle sur papier
28 x 38 cm
Don : Max et Iris Stern
D 76 45 A 1

Glade, n. d.
Huile sur panneau
91,8 x 61,6 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 116 P 1

CARRIÈRE, François
Île-Perrot (Québec), 1950
Sans titre, 1978
Pellicule haut-contraste (Kodalith) montée sur papier
40 x 50 cm
A 79 160 PH 1

CARTER, John Randolph
Grand Rapids, Mich., É.-U., 1941
Night Croquet, 1971
Album de 8 sérigraphies photomécaniques, 66/100
101,6 x 67 cm (emboîtage)
96,4 x 64,3 cm (chaque sérigraphie)
A 71 23 G 8
Comprenant les œuvres suivantes :

Zebrarbez, 1971
A 71 23 G 8 (1)

Evidence of Swimming in Assyria, 1971
A 71 23 G 8 (2)

Kiko and Kocko Protect the Valley from Intruders, 1971
A 71 23 G 8 (3)

Problems Involving Equilibrium, 1971
A 71 23 G 8 (4)

How to Make Black Wax or the Prevention of Accidents, 1971
A 71 23 G 8 (5)

If You Can Count, You Can Play, 1971
A 71 23 G 8 (6)

Greetings to the Future President, 1971
A 71 23 G 8 (7)

Why is My Turtle Losing his Appetite, 1971
A 71 23 G 8 (8)

CARTIER-BRESSON, Henri
Chanteloup, France, 1908
Au bord de la Marne, 1938
Épreuve argentique
Tirage postérieur
23,7 x 35,5 cm
A 78 85 PH 1

CASAVANT, Michel
Sorel (Québec), 1946
Aujourd'hui, 1977
Huile et vernis acrylique sur toile
151,5 x 193,5 cm
A 78 16 P 1

CASSINARI, Bruno
Plaisance, Italie, 1912
Antonio, 1964
Huile sur toile
99,7 x 81,8 cm
Don : Max Stern
D 75 49 P 1

Giovanna, 1964
Huile sur toile
100,3 x 73 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 134 P 1

CASTELLANI, Enrico
Castelmassa, Italie, 1930
Superficie bianca, 1966
Acrylique sur toile en relief
150,5 x 150,5 cm
A 68 51 P 1

CATHOD, Neam
(DÉCARIE, Jean)
I Am Monty Cantsin, 1989
Vidéogramme couleur, son
5 min
A 90 41 VID 1

CAVALLI, Roger
Gérardmer, France, 1930
Printemps, 1964
Marbre canadien
54,2 x 35,5 x 25 cm
Don : l'artiste et la Galerie Martin
D 65 36 S 1

CÉSAR
(BALDACCINI, César)
Marseille, France, 1921
Sans titre, v. 1961
Lithographie, é. a.
76,5 x 56,5 cm
A 65 142 G 1

Sans titre, n. d.
Papiers déchirés
94,6 x 61,6 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 133 D 1

CHAGNON, Alain
(Québec)
Enfant rue Wolfe, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 135 PH 1

Endimanché (quartier Centre-Sud), 1975
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 136 PH 1

CHAMPAGNE, Jean-Serge
Verdun (Québec), 1947
Sans titre, 1978
Béton fondu
244 x 46 x 38 cm
A 80 14 S 4

From P.Q. with B.C., 1984
Pin rouge de Colombie-Britannique
58 x 54 x 28 cm
A 84 55 S 1

What 4 ?, 1972
Contre-plaqué et corde (4 éléments)
109,5 x 49 x 38,5 cm (chaque élément)
Don : Patrice Drouin
D 85 16 S 4

CHANG, Cedric
Chine, 1934
Grotto of Agrigento, 1965
Huile et collage de jute sur toile
61,2 x 61,2 cm
A 65 143 P 1

CHAPDELAINE, Jacques
Montréal (Québec), 1932
Feuille d'avant la haine, 1966
Bronze
81 x 62 x 33 cm
A 66 25 S 1

CHAPUT, Yves
Drummondville (Québec), 1949
Qu'est-ce qu'on a pu faire au Bon Dieu ?, 1971
Vidéogramme noir et blanc, son
45 min
Production : Vidéographe
A 82 8 VID 1

CHARBONNEAU, Monique
Montréal (Québec), 1928
Ailleurs, 1963
Huile sur toile
75,5 x 105 cm
Don : l'artiste
D 65 34 P 1

Nature morte, 1964
Huile et pastel sur papier
50,8 x 66 cm
A 65 55 P 1

Exposition, 1965
Lithographie, 11/16
42,8 x 49,1 cm
A 66 40 G 1

Intrême-Orient, 1969
Album de 7 pointes-sèches sur planche de plastique, 9/40
et 7 chants de Guy Robert
39,2 x 29,2 cm (emboîtage)
A 71 3 E 7

Les Tribulations du petit Antoine, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 28/50
76,4 x 56,7 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (5)

Les Gélinottes, 1969
Gravure sur bois, 8/12
63 x 100,8 cm
A 80 29 G 1

L'Oiseleur, 1969
Gravure sur bois, 7/10
2 éléments
62,7 x 100,5 cm (chacun)
Don : l'artiste
D 82 1 G 2

CHARNEY, Melvin
Montréal (Québec), 1935
Edifice (3), 1979
Crayon de couleur et crayon de cire sur épreuve
argentique
88,8 x 96,5 cm
A 81 17 D 1

Chicago Construction No. 3, 1981
Crayon de couleur et crayon de cire sur papier vélin
71 x 91 cm
A 84 12 D 1

Streetwork : Wall Insertion No. 1, 1978
Crayon de couleur et crayon de cire sur papier vélin
56,9 x 85,4 cm
A 84 13 D 2 (1)

Malevich Redrawn, 1978
Crayon couleur sur photocopie, 2/3
38,5 x 27,2 cm
A 84 13 D 2 (2)

Streetwork : Wall Insertion No. 2, 1978
Crayon de couleur et crayon de cire sur papier vélin
59,2 x 90 cm
A 84 14 D 1

CHARRON, François
Longueuil (Québec), 1952
Celui qui regarde, 1979
Gouache, pastel sec et gras, craie sur papier
181,3 x 135,7 cm
A 79 126 D 1

CHASNIK, Ilya
Lyucite, Latna, Russie, 1902 - Leningrad, U.R.S.S., 1929
Sans titre, 1922-1923
Aquarelle et crayon sur papier
25 x 17 cm
A 81 55 D 1

CHAVIGNIER, Louis
Montboudif, France, 1922 - Cheylade, France, 1972
Le Haut Cri, v. 1966
Bronze, 1/6
55,5 x 10,3 x 9 cm
A 67 15 S 1

CHILLIDA, Eduardo
Saint-Sébastien, Espagne, 1924
Continuation I, v. 1966
Eau-forte, 19/50
44,8 x 57 cm
A 68 2 G 1

Continuation II, v. 1966
Eau-forte, 18/50
44,8 x 57 cm
A 68 3 G 1

Continuation III, v. 1966
Eau-forte, 22/50
44,8 x 57 cm
A 68 4 G 1

Écarts, 1961
Eau-forte, 19/50
50,2 x 60,3 cm
A 68 5 G 1

CHITTY, Elizabeth
Saint Catharines (Ontario), 1953
Telling Tales, 1979
Vidéogramme couleur, son
26 min 30 s
Production : Western Front Society
A 84 39 VID 1

CHRISTO
(JAVACHEFF, Christo)
Gabrovo, Bulgarie, 1935
Some Not Realized Projects, 1972
5 lithographies, 84/100
71 x 55,7 cm (chacune)
A 72 16 G 5
Comprenant les œuvres suivantes :

Whitney Museum of American Art Packed
(project for Whitney Museum, New York), 1972
A 72 16 G 5 (1)

The Museum of Modern Art Wrapped (project for MOMA, New York, June 1968), 1972
A 72 16 G 5 (2)

Allied Chemical Tower Packed (project for Time Square, New York), 1972
A 72 16 G 5 (3)

The Museum of Modern Art Wrapped (project for MOMA, New York, June 1968), 1968
A 72 16 G 5 (4)

Sans titre, 1972
A 72 16 G 5 (5)

Table et chaise empaquetées (projet pour la salle nº 3, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Hollande), 1966
Graphite, polythène et ficelle sur carton marouflé sur masonite
73,4 x 60,7 cm
Don : Gilles C. Faubert
D 85 1 MD 1

Projet pour l'emballage de l'École militaire, 1972-1973
Lithographie, 96/300
65,5 x 48,4 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 72 G 1

CHRYSSA, Varda
(MAVROMICHAELI, Chryssa)
Athènes, Grèce, 1933
Rotating Letters No. 1, 1970
Reliefs en plâtre, néon et plexiglass
116,9 x 78,9 x 22,9 cm
A 75 18 MD 1

CIESLEWICZ, Roman
Lvov, Pologne, 1930
Judith, 1973
Sérigraphie, 13/45
49,5 x 50 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 7 G 1

CITROEN, Paul
Berlin, Allemagne, 1896-1983
Metropolis, 1923
Lithographie, 17/100
Édition fin des années 60
76,5 x 56,5 cm
A 78 147 G 1

CLARK, Tim
Écosse, 1945
Sans titre, 1978
Épreuve argentique
48,5 x 59,5 cm
A 79 83 PH 1

CLAVÉ, Antoni
Barcelone, Espagne, 1913
Sans titre, n. d.
Lithographie, 26/100
66 x 50 cm
Don : Ministre de la Culture de la Catalogne
D 82 47 G 1

CLEGG & GUTTMANN
GLEGG, Michael
Dublin, Irlande, 1957
GUTTMANN, Martin
Jérusalem, Israël, 1957
The Allegory of the Bullish and the Bearish, 1983-1989
Épreuve Cibachrome
345,4 x 185,4 cm
Acquis grâce à la généreuse contribution de Papachristidis (Canada) Limited
A 89 28 PH 1

CLÉMENT, Serge
Valleyfield (Québec), 1950
Mao-masque, 1978
Épreuve argentique, nº 27
35 x 28 cm
A 79 84 PH 1

Parking, Outremont, 1976
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 137 PH 1

Antoine, 1972
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 138 PH 1

24 juin, 1979
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 140 PH 1

Sans titre, 1977
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 141 PH 1

Les Québécois en vacances, 1979
Épreuve argentique
Tirage de 1980
27,9 x 35,5 cm
A 81 21 PH 1

Les Québécois en vacances, 1979
Épreuve argentique
Tirage de 1980
27,9 x 35,5 cm
A 81 22 PH 1

Les Québécois en vacances, 1979
Épreuve argentique
Tirage de 1980
27,6 x 35,5 cm
A 81 23 PH 1

Notes urbaines - suite européenne, 1984-1986
Série de 13 épreuves argentiques
Tirage de 1986-1987
Comprenant les œuvres suivantes :

Jardin des plantes, Paris, France, 1984
40,5 x 50,5 cm
A 87 102 PH 1

Pointe du Raz, France, (Bretagne), 1986
40,5 x 50,5 cm
A 87 103 PH 1

Pointe du Raz, France, (Bretagne), 1986
50,5 x 40,3 cm
A 87 104 PH 1

Paris, France, 1986
40,3 x 50,5 cm
A 87 105 PH 1

Sao Joao de Arga, Portugal, 1985
40,5 x 50,5 cm
A 87 106 PH 1

Venise, Italie, 1984
40,4 x 50,4 cm
A 87 107 PH 1

Paris, France, 1985
40,4 x 50,5 cm
A 87 108 PH 1

Pise, Italie, 1984
40,5 x 50,5 cm
A 87 109 PH 1

Florence, Italie, 1984
40,3 x 50,5 cm
A 87 110 PH 1

Palais de Tokyo, Paris, France, 1984
40,5 x 50,5 cm
A 87 111 PH 1

Colisée, Rome, Italie, 1984
40,5 x 50,5 cm
A 87 112 PH 1

Vatican, Rome, Italie, 1984
40,5 x 50,5 cm
A 87 113 PH 1

Mont-Saint-Michel, France, 1986
50,5 x 40,3 cm
A 87 114 PH 1

CLERK, Pierre
Atlanta, Georgie, É.-U., 1928
Composition in Red and Blue, 1966
Huile sur toile
50,9 x 45,5 cm
A 66 46 P 1

Composition nº 8, 1967
Huile sur toile
182,8 x 192,7 cm
A 68 49 P 1

COCTEAU, Jean
Maisons-Lafitte, France, 1889 - Milly-la-Forêt, France, 1963
Taureaux, 1965
Série de 32 lithographies, 92/200, accompagnée d'un texte de Jean-Marie Magnan
A 65 140 E 32
Comprenant les œuvres suivantes :

El Cordobes, 1963
38,1 x 28,2 cm
A 65 140 E 32 (1)

Évocation crétoise, n. d.
38,1 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (2)

Curro Romero, 1962
37,8 x 28,2 cm
A 65 140 E 32 (3)

L'Épée de mort, 1963
38 x 56,4 cm
A 65 140 E 32 (4)

Tête à tête, 1963
38 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (5)

Rendez-vous, n. d.
38,2 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (6)

Le Torero blessé, n. d.
37,8 x 28,2 cm
A 65 140 E 32 (7)

Veronica, 1963
38 x 28,4 cm
A 65 140 E 32 (8)

L'Habit de lumière, 1963
37,8 x 28,2 cm
A 65 140 E 32 (9)

Appel de muleta, 1963
37,9 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (10)

Banderilles de feu, 1963
37,9 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (11)

Dans le berceau des cornes ; Taureaux, 1963
37,9 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (12)

Flamenco, 1962
37,8 x 28,3 cm
A 65 140 E 32 (13)

Le Buisson ardent, 1963
37,9 x 28,3 cm
A 65 140 E 32 (14)

Reflet, n. d.
38,1 x 28,2 cm
A 65 140 E 32 (15)

Reflet, 1962
38,1 x 28 cm
A 65 140 E 32 (16)

Manoletina, 1963
37,9 x 28,3 cm
A 65 140 E 32 (17)

Honneur au matador, n. d.
37,9 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (18)

Por la boca de su herida ; Taureaux, n. d.
38 x 28 cm
A 65 140 E 32 (19)

La Cravate de deuil, 1962
37,9 x 28 cm
A 65 140 E 32 (20)

Évaluation mutuelle, 1962
38 x 28,9 cm
A 65 140 E 32 (21)

Confrontation, 1962
38 x 27,7 cm
A 65 140 E 32 (22)

Peineta de Teja, n. d.
37,9 x 28,2 cm
A 65 140 E 32 (23)

Interrogation...?, 1956
37,9 x 27,9 cm
A 65 140 E 32 (24)

Mesure hermétique, 1962
37,8 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (25)

Concordance, 1962
38 x 27,8 cm
A 65 140 E 32 (26)

La Superstition, 1963
38 x 28 cm
A 65 140 E 32 (27)

Noble Offrande, 1961
37,9 x 28 cm
A 65 140 E 32 (28)

L'Œillet de la provocation ; Taureaux, 1962
37,8 x 28,1 cm
A 65 140 E 32 (29)

Deux Monosabios, 1962
37,8 x 27,9 cm
A 65 140 E 32 (30)

Une tête, deux races, 1962
38 x 28 cm
A 65 140 E 32 (31)

El, 1963
38 x 28 cm
A 65 140 E 32 (32)

COHEN, Lynne
Racine, Wis., É.-U., 1944
St. Marina Hall, Toronto, Ontario, 1976
Épreuve argentique
19,1 x 24,2 cm
A 80 68 PH 1

Skating Rink - Grand Island, Nebraska, 1975
Épreuve argentique
20,1 x 25,2 cm
A 80 69 PH 1

COHEN, Sorel
Montréal (Québec), 1936
Après Bacon/Muybridge, 1978
Épreuve couleur
28 x 35,3 cm
A 79 161 PH 1

Sans titre, 1982
Épreuve couleur
86 x 161,2 cm
A 82 27 PH 7

COIGNARD, James
Tours, France, 1925
Bleu & Bleu, 1985
Huile sur toile
114,3 x 144,8 cm
Don : Constance Brown et Jack Greenwald
D 90 15 P 1

COLANGELO, Leoni
Montréal (Québec), 1916
Composition, 1964
Fusain sur papier
47,2 x 61 cm
A 65 12 D 1

Rythmes de sous-bois, 1962
Fusain sur papier
60,5 x 66,5 cm
Don : l'artiste
D 65 13 D 1

COLLABORATION
(Jean-Pierre Beaudin, Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Roland Giguère, André Jasmin, Jean-Paul Mousseau, Maurice Raymond, Gérard Tremblay)
Album de 10 sérigraphies, 14/50, 1956-1958
A 65 53 G 10

COLLABORATION
(Paul Borduas, Ivanhoë Fortier, Yves Trudeau)
Sans titre, 1965
Acier inoxydable
254 x 262 x 254 cm
A 65 182 S 1

COLLABORATION
(Henri-Georges Adam, Robert Couturier, Berto Landera, Henry Moore, Ossip Zadkine)
Hommage à Rodin, 1967
Album de 3 eaux-fortes et 2 sérigraphies, 51/120
77,9 x 57,1 cm (emboîtage)
A 67 7 G 5

COLLABORATION
(Maxwell Bennett Bates, Tain Baxter, Bertram Charles Binning, Claude Breeze, Audrey Capel Doray, Brian Fisher, John Korner, Michael Morris, Toni Onley, Jack Shadbolt, Gordon Smith, Joel Smith, Takao Tanabé)
Centennial Suite, 1967
Album de 13 sérigraphies, 5/50
54,2 x 41,4 cm (emboîtage)
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13

COLLABORATION
(Manuel Barbadillo, Hiroshi Kawano, Kenneth C. Knowlton, Manfred Mohr, Frieder Nake, Georg Nees)
Art ex Machina, 1972
Album de 6 sérigraphies à l'ordinateur, 8/200
39,8 x 52,9 cm (emboîtage)
A 72 15 E 6

COLLABORATION
(Pierre Ayot, Tib Beament, Gilles Boisvert, Ghitta Caiserman-Roth, Monique Charbonneau, Peter Daglish, Vera Frenkel, Denis Langlois, André Montpetit, Roland Pichet, Serge Tousignant, Gérard Tremblay, Robert Wolfe)
Hommage à Albert Dumouchel, 1972
Album de 8 sérigraphies, 2 lithographies, 2 eaux-fortes et 1 épreuve Polaroïd, 28/50
57,1 x 78,5 cm (emboîtage)
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13

COLLABORATION
(Graham Coughty, Harvey Cowan, Terry Forster, Jim Jones, Nubuo Kubota, Robert Markle, Gérald McAdam, Gordon Rayner, Michael Snow)
The Artist's Jazz Band, 1973-1974
Album de 9 estampes (lithographies, sérigraphies, gravure sur bois), 6/100
66 x 66 cm (emboîtage)
A 74 37 G 9

COLLABORATION
(Jean Benoît, Jean Léonard, Mimi Parent)
Cadavre exquis, 1947
Crayon de couleur sur papier
25 x 20 cm
A 75 3 D 1

COLLABORATION
(Jean Benoît, Mimi Parent, Alfred Pellan)
Cadavre exquis, 1947
Crayon de couleur sur papier
16,5 x 23,5 cm
A 75 4 D 1

COLLABORATION
1 ¢ Life, 1964
Album de 62 lithographies, 19 reproductions et 61 poèmes
42,5 x 30,5 cm (emboîtage)
A 75 24 E 62

COLLABORATION
(Allan Bealy, Pierre Boogaerts, François Dery, Andrew Dutkewych, Michael Haslam, Christian Knudsen, Suzy Lake, Gunther Nolte, Leopold Plotek, Bill Vazan, Robert Walker, Irene F. Whittome)
Workshop, 1975 - 1976
Album de 12 sérigraphies, 5/35
67,3 x 52 cm (emboîtage)
A 78 76 G 12

COLLABORATION
(Manuel Barbadillo, Hiroshi Kawano, Kenneth C. Knowlton, Manfred Mohr, Georg Nees, John Roy, Zdenek Sykora, Roger Vilder, Edward Zajec)
Collection SDL, 1973
Album de 9 sérigraphies et textes, é. a.
60 x 59 cm (emboîtage)
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9

COLLABORATION
(Pierre Boogaerts, Suzy Lake, Serge Tousignant, Bill Vazan)
4 x 16 x 20, 1980
Album de 4 épreuves couleurs et 1 texte de René Payant, 6/30
40,5 x 50,8 cm (emboîtage)
A 81 14 PH 4

COLLABORATION
(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, Bill Vazan)
Corridart 1976-, 1982
Album de 12 sérigraphies, 6/85
71,6 x 52,2 x 1,9 cm (emboîtage)
A 82 28 E 12

COLLABORATION
(Jacques Bachand, Ghyslain Bourque, Denis Langlois, Paul Lussier, Alex Magrini, Hélène Roy-Richard, Jean-Pierre Séguin, Ronald Thibert, Denys Tremblay, Jean-Pierre Vidal, Rodrigue Villeneuve)
La Boîte, 1981
Album de 6 textes sérigraphiés, 2 sérigraphies, 5 lithographies et 2 eaux-fortes, h. c. VII
81,5 x 58 cm (emboîtage)
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15

COLLABORATION
(Pierre Boogaerts, Suzy Lake, Serge Tousignant, Bill Vazan)
4 x 16 x 20, 1980
Album de 4 épreuves couleur et 1 texte de René Payant, 5/30
40,5 x 50,8 cm (emboîtage)
Legs René Payant
D 88 7 PH 4

COLLABORATION
(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, Bill Vazan)
Corridart 1976-, 1982
Album de 12 sérigraphies, é. a. I/XXI
71,6 x 52,2 x 1,9 cm (emboîtage)
Legs René Payant
D 88 8 E 12

COLLABORATION
(Jean Benoît, Simone Jobidon, Alfred Pellan, Françoise Sullivan)
La poule a coupé..., 1945-1946
Tirée de la série *Cadavre exquis*, v. 1945-1946
Crayon de couleur sur papier
40,8 x 17,8 cm
Don : Madeleine Pellan
D 91 15 D 1

COLLABORATION
(Jean Benoît, Simone Jobidon, Alfred Pellan, Françoise Sullivan)
Harakiri ou non..., v. 1945-1946
Tirée de la série *Cadavre exquis*, v. 1945-1946
Crayon de couleur sur papier
40,8 x 17,8 cm
Don : Madeleine Pellan
D 91 16 D 1

COLLYER, Robin
Londres, Royaume-Uni, 1949
Lance Allworth, 1971
Tôle ondulée galvanisée
3 éléments
201 x 473 x 99 cm (l'ensemble)
A 84 30 S 11

COLMAN, Anita
(Québec)
Ruelle derrière l'avenue du Parc, 1979
Épreuve argentique
28,5 x 36 cm
A 79 142 PH 1

COMTOIS, Louis
Montréal (Québec), 1945 - New York, N.Y., É.-U., 1990
Giasi III, 1979
Pastel à l'huile sur papier, 1/3
31 x 46 cm
A 80 91 PA 1

Kitrinos, 1980
Acrylique sur toile
152 x 313,5 cm
A 81 4 P 1

Implications of White, 1984-1985
Huile, plâtre, métal, ciment et cire sur bois
114,2 x 203 x 4,9 cm
A 86 28 P 1

Patmos, 1977
Pastel à l'huile et graphite sur papier
36 x 49 cm
Legs René Payant
D 88 9 PA 1

COMTOIS, Ulysse
Granby (Québec), 1931
Colonne n° 6, 1967
Aluminium
137,7 x 22,2 x 22 cm
A 67 10 S 1

Sans titre, 1960
Huile sur toile
35,4 x 40,5 cm
A 71 62 P 1

La Faille, 1962
Huile et collage sur masonite
25,8 x 30,4 cm
A 71 63 P 1

Sans titre, 1965
Aluminium et bois peint
7,5 x 25 cm (diamètre)
A 71 64 S 1

Accents, 1962
Collage sur masonite
30,4 x 25,8 cm
A 71 65 P 1

Sans titre, 1959
Huile sur toile
40,5 x 50,5 cm
A 73 13 P 1

Foot Prints, 1964
Bois peint
46,2 x 26,7 x 19 cm
A 77 58 S 1

L'ombre au tableau, 1957
Huile sur toile
91,2 x 76,7 cm
A 82 24 P 1

CONDÉ, (Affolter) André
La Chaux-de-Fonds, Suisse, 1920
Sculptural, 1966
Encre sur papier
72,5 x 57,2 cm
A 66 87 D 1

Armature, 1966
Linogravure, é. a. 2/3
61,1 x 42,9 cm
A 66 88 G 1

Sans titre, 1966
Bois
305 x 914 cm (diamètre)
A 66 94 S 1

CONNOLLY, Reynald
Montréal (Québec), 1944
Kaléidoscope n° 2, 1967
Acrylique sur toile
92 x 92 cm
A 67 45 P 1

Du fil à retordre, 1970
Encre sur papier
38,2 x 30,3 cm
A 71 15 D 1

Après trois jours de carnaval, 1978
Huile sur toile
161 x 170 cm
A 78 17 P 1

L'Ange magnatique, 1982
Acrylique sur toile
253,5 x 255 cm
Don : Jean Gérin
D 86 46 P 2

CONNOLLY, Reynald
PÉLOQUIN, Claude
Sorel (Québec), 1950
Je ferais pollen mes songes, 1974
Lithographie sur papier, 18/50
72,5 x 57,5 cm
A 78 47 G 1

CONTANT, Gabriel
Joliette (Québec), 1931
Naufrage de la Capricieuse, 1964
Huile sur toile
107 x 91,9 cm
Don : l'artiste
D 65 45 P 1

COOPER, Ron
New York, N.Y., É.-U., 1943
Black and Red Painting, n. d.
Fibre de verre, résine et plexiglass
218 x 218 x 9,5 cm
Don : Mme J.M. Scott
D 78 108 MD 1

COPLANS, John
Londres, Grande-Bretagne, 1920
Self Portrait (Hand, Two Panels, Vertical), 1988-1990
2 épreuves argentiques montées à sec sur carton, 2/6
208,3 x 127 cm (l'ensemble)
A 91 21 PH 2

Self Portrait (Reclining Back, Three panels, Left), 1990
3 épreuves argentiques montées à sec sur carton, 1/6
127 x 300 cm (l'ensemble)
A 91 22 PH 3

CORNEILLE, Guillaume
(Guillaume BEVERLOO, dit)
Liège, Belgique, 1922
Arbres et rochers, 1962
Lithogravure, 156/210
76 x 56,5 cm
A 64 29 G 1

CORNELLIER, Pierre
Montréal (Québec), 1943
Dessin n° 522, 1972
Encre de couleur sur papier
88,5 x 58 cm
A 75 9 D 1

CORNELLIER, Pierre
PÉLOQUIN, Claude
Sorel (Québec), 1950
N° 64, 1967
Acrylique sur aggloméré de bois, ruban gommé
81 cm (diamètre)
Don : Laurent Lamy
D 88 105 P 1

CORRIVEAU, Thomas
Québec (Québec), 1957
Meurtre, 1983
Acrylique sur papier collé sur masonite
2,13 x 7 m
A 84 56 MD 6

Kidnappé, 1984-1988
Film d'animation 16mm, couleur, son (dessin, peinture et collage sur papier, photo et film)
8 min 12 s
Production : l'artiste, avec la collaboration de Micheline Parent et Normand Quinn
A 88 98 F 1

COSGROVE, Stanley
Montréal (Québec), 1911
Green Forest, Large Landscape, 1950
Huile sur masonite
96,5 x 16,8 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 117 P 1

Young Girl, 1950
Huile sur panneau de bois
43 x 35,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 118 P 1

COSSETTE, Marie-Andrée
Saint-Hyacinthe (Québec), 1946
La Fécondité, 1978
Épreuve couleur, 2/25
24 x 35,5 cm
A 79 162 PH 1

COSTA, Toni
Padoue, Italie, 1935
Dinamica visuale M.P., 1967
Acrylique sur bois et plexiglass
108,8 x 108,8 x 6,6 cm
A 68 53 MD 1

COUGHTRY, Graham
Saint-Lambert (Québec), 1931
Sans titre, 1973
Tirée de l'album *The Artist's Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (1)

COURNOYER, Georget
Verdun (Québec), 1931
Un sac d'aviateur, n. d.
Céramique en grès
48 x 28 x 27 cm
A 77 28 S 1

COURNOYER, Serge
Shawinigan (Québec), 1943
Alpha du Centaure, 1968
Structure métallique, écran chimique, 5 corps de chauffe et moteur électrique
221 x 213,3 x 41,9 cm
A 69 20 S 1

Fourrage, 1971
Paille
45 x 112 x 37 cm
A 71 137 S 1

La Tricoteuse heureuse, 1977
Encres sur toile
121 x 213,5 cm
A 78 18 P 1

La Nourrice, 1967
Structure métallique, plastique, moteur
87,5 x 61 x 76 cm
Don : Guido Molinari
D 81 51 S 1

COUSINEAU, Sylvain P.
Arvida (Québec), 1949
Moncton, N.-B., 1978
Épreuve argentique
25 x 20 cm
A 79 163 PH 1

Bateau rose blessé, 1977
Huile sur toile
44,5 x 74,5 cm
A 82 61 P 1

Bateau sur grille, 1980
Grille, cadenas, feuille et fil de métal, huile sur métal
29,5 x 24,5 x 4 cm
A 82 62 MD 1

Bateau sur calepin, 1980
Huile et métal sur métal
10,5 x 38,1 cm
A 82 63 MD 1

Le Gâteau de fête, 1984
Sérigraphie, c.a. 1/2
Don : Galerie Graff
D 87 44 G 1

COUTU, Gilles
Montréal (Québec), 1933
Métagramme, 1966
Gouache, encre et collage sur papier
38,1 x 30,5 cm
A 66 52 GO 1

COUTURIER, Robert
Angoulême, France, 1905
Hommage à Rodin, 1967
Tirée de l'album *Hommage à Rodin*, 1967
(voir COLLABORATION)
Eau-forte, 51/120
76 x 56,5 cm
A 67 7 G 5 (2)

Nageuse, 1970
Bronze
2,5 x 14,7 x 14,7 cm
Don : D[r] et M[me] Max Stern
D 72 8 S 1

COUVREUR, Daniel
Colombes, France, 1944
Sans titre, 1978
Marbre laminé
70 éléments : 200 x 200 cm (l'ensemble)
A 79 31 S 70

COWAN, Harvey
1935
Architecture is Frozen Music, 1974
Tirée de l'album *The Artist's Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (2)

COZIC
BRASSARD, Monique
Nicolet (Québec), 1944
COZIC, Yvon
Saint-Servan, France, 1942
Krakoss avant et après incubation, 1969
Contre-plaqué, arborite, vinyle et mousse de polyuréthane
120 x 915 x 15,2 cm
A 71 25 S 3

Surfacentre 13, 1977
Vinyle et pelon
146 x 146 cm
A 78 133 MD 1

COZIC, Yvon
Pack Sack, 1971
Voir AYOT, Pierre (D 87 25 MD)

CRAGG, Tony
Liverpool, Angleterre, R.-U., 1949
Spiral, 1983
Matériaux divers
131 x 239 cm (diamètre)
A 83 94 S 1

CRAIG, Kate
Victoria (Colombie-Britannique), 1947
Delicate Issue, 1979
Vidéogramme couleur, son
12 min
Production : l'artise
A 84 35 VID 1

Still Life : A Moving Portrait, 1976
Vidéogramme couleur, son
30:00 min.
Production : Western Front Video
A 84 36 VID 1

Canada Shadows, 1983
Voir CANADIAN SHADOW PLAYERS

CRAMER, Marc
Paris, France, 1946
Sans titre, n. d.
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 143 PH 1

Ne pas les tuer, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
50,6 x 65,8 cm
A 82 8 E 12 (11)

Ne pas les tuer, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
50,6 x 65,8 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (11)

CRUZ-DIEZ, Carlos
Caracas, Vénézuela, 1923
Physiochromie n° 190, 1965
Acrylique sur bois et plexiglas
61,4 x 61,4 x 7,5 cm
A 65 141 MD 1

Physiochromie n° 241, 1966
Matériaux divers
40,7 x 121 x 8 cm
Don : Guy Joussemet
D 82 51 MD 1

CUENCA, Jean
Voir EQUIPO 57 (A 65 149 MD 1)

CUFF, Mary-Ann
Sainte-Agathe (Québec), 1956
Sans titre, 1983
Techniques mixtes
152 x 146 x 26 cm
Don : Galerie Jolliet
D 83 34 MD 1

Sans titre, 1982
Techniques mixtes sur carton, papier, acrylique, fusain, mine de plomb, colle, métal, bois, cuir et peinture émail
130 x 147 x 60 cm
Legs René Payant
D 88 10 MD 1

CUNNINGHAM, Imogen
Portland, Or., É.-U., 1883 -
San Francisco, Calif., É.-U., 1976
Magnolia Bud, v. 1920
Épreuve argentique
Tirage postérieur
24,6 x 19,7 cm
A 78 86 PH 1

CUNNINGHAM, Merce
Centralia, Washington, É.-U.
Sans titre, 1982
Lithographie, 38/250
56,6 x 53,2 cm
Don : Esperanza et Mark Schwartz
D 89 109 G 1

CURNOE, Greg
London (Ontario), 1936
Sanouillet No. 2, 1980
Aquarelle et graphite sur papier
153 x 77 cm
A 81 34 A 1

CURTIS, Edward Sheriff
White Water, Wisc., É.-U., 1868 -
Los Angeles, Calif., É.-U., 1954
Black Eagle-Nez Percé, 1905
Photogravure, planche 265
55,8 x 46 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 78 PH 1

The Columbia Near Wind River, 1910
Photogravure, planche 285
45 x 55 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 79 PH 1

Gathering Tules-Lake Pomo, 1924
Photogravure, planche 481
45 x 55,8 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 80 PH 1

Zuni Street Scene, 1925
Photogravure, planche 605
55,5 x 45,8 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 81 PH 1

Eastern Pomo Woman, 1924
Photogravure
31,6 x 24,1 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 46 PH 1

Kaktsamah-Cowlitz, 1912
Photogravure
31,8 x 24,2 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 47 PH 1

A Santo Domingo Man, 1925
Photogravure
31,6 x 24,1 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 48 PH 1

Silto Quillinte, 1912
Photogravure
31,8 x 24,3 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 49 PH 1

DAGLISH, Peter
Grande-Bretagne, 1930
The Courage of Captain Plum, 1962
Linogravure, 5/11
65,6 x 50,7 cm
A 64 38 G 1

Choze Parker House Daze, n. d.
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 28/50
76 x 56,5 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (6)

Sans titre, 1961
Crayon sur papier
64 x 48,5 cm
A 78 136 D 1

December-January, 1966-1967
Huile sur toile
92 x 76 cm
Don : Georges Delrue
D 83 31 P 1

DALI, Salvador
Figueras, Espagne, 1904-1989
Place des Vosges, 1958
Lithographie, 82/125
57 x 76,5 cm
A 73 26 G 1

DALLAIRE, Jean
Hull (Québec), 1916 - Vence, France, 1965
Calcul solaire nº 2, 1957
Huile sur toile
122 x 91,6 cm
A 65 146 P 1

L'Institutrice, 1962
Huile sur toile
61 x 45,9 cm
A 66 5 P 1

Tête d'animal géologique ou tête zoologique, 1961-1962
Aquarelle, bleu à lessive sur papier
47,4 x 63 cm
A 66 6 D 1

Nature morte au poisson, 1956-1957
Huile sur toile
91,8 x 127,5 cm
Don : Marcelle et Gérard Beaulieu
D 67 24 P 1

Le Fumeur d'opium, 1954
Huile sur carton
39,7 x 29,5 cm
Don : Iris Stern
D 74 53 P 1

Peone, 1946
Huile sur toile
54 x 65 cm
Don : Iris Stern
D 74 54 P 1

Birdy, 1961-1962
Huile sur toile
72,5 x 53,5 cm
Don : Iris Stern
D 74 55 P 1

Big Ben, 1964
Huile sur toile
60 x 73 cm
Don : Max Stern
D 75 48 P 1

Rooster on a Table, 1965
Huile sur toile
60 x 72,5 cm
Don : Max et Iris Stern
D 76 47 P 1

Sans titre, 1963
Huile sur toile
53,5 x 64,8 cm
A 79 14 P 1

Les Affres de la soif, 1936
Aquarelle et gouache sur papier collé sur carton
60 x 48,1 cm
A 79 50 A 1

Sans titre, 1960
Gouache sur papier
97 x 63 cm
A 81 30 GO 1

Nature morte à la bouteille, 1951
Gouache sur papier
50,2 x 61 cm
Don : Max Stern
D 83 100 GO 1

Le Peintre maudit, v. 1954
Huile sur toile
50,8 x 61 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 141 P 1

DALLEGRET, François
Port Lyautey, Maroc, 1937
Gono, 1968
Sérigraphie sur papier plastique, 4/100
66 x 51,2 cm
A 68 28 G 1

Logo, 1968
Sérigraphie sur papier plastique, 4/100
66,2 x 51 cm
A 68 29 G 1

Super Dragster 10/1000 sec., 1967
Sérigraphie sur papier plastique
29,5 x 107 cm
A 68 43 G 1

DAOUST, Carl
Montréal (Québec), 1944
L'Amour à la mort, 1977
Eau-forte, 17/50
25 x 25 cm
A 79 51 G 1

DAUDELIN, Charles
Granby (Québec), 1920
Composition nº 1, 1966
Bronze
97 x 76,2 x 31 cm
Don : l'artiste
D 67 47 S 1

Sans titre, 1955
Huile sur masonite
123,4 x 47,2 cm
A 71 66 P 1

Sans titre, 1962
Huile sur papier
31,7 x 50,2 cm
A 71 67 P 1

Sans titre, 1948
Huile sur toile
70,5 x 35,2 cm
A 71 68 P 1

Bateau ivre, 1943
Huile sur contre-plaqué
36,2 x 44,6 cm
A 71 69 P 1

Nappe orangée, 1948
Huile sur toile
65 x 90 cm
A 71 70 P 1

Antrenoir, 1969
Bronze, 2/6
25,4 x 17,8 x 21,6 cm
A 77 60 S 1

La Colonne, 1973-1978
Bronze
236,2 x 29,2 x 30,5 cm
A 79 32 S 1

Habitants des Îles, 1946
Bronze, 3/3
56,6 x 34,5 x 28 cm
A 86 29 S 1

DAUDELIN, Éric
Neuilly-Sur-Seine, France, 1948
Non Parking, 1976
Épreuve couleur et montage sur papier, III/XXV
61,3 x 45,9 cm
A 77 17 PH 1

Prisme, 1976
Épreuve couleur et montage sur papier, V/XXV
40,6 x 50,8 cm
A 77 18 PH 1

A Tocats, 1980
Épreuve couleur, 1/25
51,5 x 50,8 cm
A 82 29 PH 1

Gadelles, 1980
Épreuve couleur, 1/25
51,7 x 50,9 cm
A 82 30 PH 1

DAVID, Jacques
Montréal (Québec), 1946
Arc-en-buse, 1974
Acier soudé
151 x 146 x 76,5 cm
A 78 35 S 1

DAVIDSON, Bruce
Chicago, Ill., É.-U., 1933
Sans titre, 1966-1968
Tirée de la série *East 100th Street*, 1966-1968
Épreuve argentique
28 x 35,4 cm
A 80 71 PH 1

DAVIDSON, Phyllis
Watsonville, Calif., É.-U., 1939
Time Starts at Your Door, 1975
Acrylique sur toile
136,5 x 132 cm
Don : Stéphanie Dudek
D 78 124 P 1

DAVIE, Alan
Grangemouth, Écosse, R.-U., 1920
Whirley Eye, 1965
Huile sur toile
152,6 x 214 cm
Don : John McConnell
D 70 4 P 1

DAVIS, Gene
Washington (D.C.), É.-U., 1920
Cold Turkey, 1973
Lithographie 16 couleurs, 72/75
75 x 101,4 cm
A 73 22 G 1

DAWSON, Russel George
(Ontario), 1933
Abstract, 1963
Gouache sur papier
63,5 x 88,3 cm
Don : Frances Barwick
D 74 6 GO 1

DE HEUSCH, Lucio
Sherbrooke (Québec), 1946
Variation H-1, 1971
Acrylique sur toile
121,9 x 121,9 cm
A 72 21 P 1

N° LXI, 1975
Encre sur papier Rives
66,7 x 101,8 cm
A 75 22 D 1

Peinture n° 18, 1976
Acrylique sur toile
183 x 239 cm
A 78 23 P 1

Dessin n° 71, 1978
Pastel sec sur papier
78 x 107 cm
A 80 92 PA 1

Boîte n° 17 : Nos maisons sont des volcans, 1983
Bois peint, ficelle et roches plates
60,5 x 35,6 x 17,7 cm
A 84 15 MD 1

DEAN, Tom
Markdale (Ontario), 1947
Fear of Blue, 1982
Vidéogramme couleur, son
54 min
Production : Western Front Society
A 84 38 VID 1

Goodbye, 1970
Huile sur toile
A 87 21 P 1

DÉCARIE, Jean
Voir CATHOD, Neam

DELAHAUT, Jo
Vittemlez-Liège, Belgique, 1911
Climat, 1983
Lithographie, 2/25
65,4 x 50,2 cm
Don : ministère des Affaires intergouvernementales du Québec
D 84 25 G 1

DELANO, Jack
Kiev, Russie, 1914
Sans titre, v. années 30
Épreuve argentique
20,7 x 25,5 cm
Don : anonyme
D 87 30 PH 1

Sans titre, v. années 30
Épreuve argentique
20,7 x 25,5 cm
Don : anonyme
D 87 31 PH 1

Sans titre, v. années 30
Épreuve argentique
20,6 x 25 cm
Don : anonyme
D 87 32 PH 1

DELAUNAY, Sonia
Gradighsk, Ukraine, Russie, 1885 - Paris, France, 1979
Avec moi-même, 1970
Eau-forte et aquatinte, 68/75
50,2 x 65,7 cm
A 82 38 G 1

DELAVALLE, Jean-Marie
Clermont-Ferrand, France, 1944
Le Grand Rail bleu, 1970
Acier peint et polythène
15,2 x 457,2 x 914,4 cm
A 71 24 S 3

DELFINO, Leonardo
Turin, Italie, 1928
Eros, 1965
Tôles embouties et soudées
208,3 x 136,5 x 80 cm
A 65 173 S 1

DEMERS, Denis
Montréal (Québec), 1948-1987
Corpus naos, 1984
Techniques mixtes sur toile
122 x 152 x 6 cm
A 85 25 MD 1

Corpus naos n° 4, 1984
Techniques mixtes sur papier
92 x 115 x 4,1 cm
Legs René Payant
D 88 11 D 1

Fiancée IV, 1979
Techniques mixtes sur papier
214 x 75,5 cm
Don : Claire Demers
D 89 89 D 1

Lieux et couleurs #9, 1981
Techniques mixtes sur papier
127 x 102 cm
Don : Claire Demers
D 89 90 D 1

Lieux et couleurs #12, 1981
Techniques mixtes sur papier
127 x 102 cm
Don : Claire Demers
D 89 91 D 1

Assises, 1983
Techniques mixtes sur papier
29 x 45 cm
Don : Claire Demers
D 89 92 D 1

Assises, 1983
Techniques mixtes sur papier
29 x 45 cm
Don : Claire Demers
D 89 93 D 1

Assises n° 1, 1983
Techniques mixtes sur papier
29 x 45 cm
Don : Claire Demers
D 89 94 D 1

Assises n° 5, 1983
Techniques mixtes sur papier
29 x 45 cm
Don : Claire Demers
D 89 95 D 1

DEMPSEY, Gilles
Montréal (Québec), 1946
Progression en 5 mouvements, 1978
Épreuve argentique (virage sépia et au sélénium)
19 x 118 cm
A 79 85 PH 1

DEROUIN, René
Montréal (Québec), 1936
J'ai des étoiles dans les yeux, 1965
Monotype sur papier
72,5 x 55,6 cm
A 65 145 G 1

Suite baskatong I, 1977
Gravure sur bois
60 x 50 cm
A 79 52 G 1

Suite nordique, 1979
Gravure sur bois en 6 éléments, 10/20
221 x 232 cm
A 80 26 G 6

DÉRY, François
Montréal (Québec), 1941
Sans titre, 1975
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/35
50,8 x 66,5 cm
A 78 76 G 12 (3)

DESCHÊNES, Robert
Montréal (Québec), 1950
Contenant absurde n° 1, 1981
Huile et gravier sur plexiglas
62,7 x 42,3 x 7,7 cm
A 82 2 MD 1

DEWASNE, Jean
Hellemmes-Lille, France, 1921
Opera hot, 1953
Huile sur masonite
97 x 130 cm
A 82 39 P 1

DI MELA, Foce
Oiseau, 1962
Eau-forte, 66/75
50,5 x 66,5 cm
A 65 158 G 1

DICKSON, Jennifer
Piet Retief, Afrique du Sud, 1936
The Second Mirror : Reflections, 1978
Tirée de la série *Three Mirrors to Narcissus*
Aquatinte rehaussée à l'aquarelle, é. a.
78,5 x 56,5 cm
A 79 53 G 1

DILLON, Gera
Montréal (Québec), 1945
Touché par Terpsichore, 1978
Épreuve argentique
28 x 39,5 cm
A 79 164 PH 1

DINE, Jim
Cincinnati, Ohio, É.-U., 1935
Rimbaud (Historia), 1971
Lithographie et eau-forte rehaussée à l'aquarelle, 29/80
78 x 55,3 cm
A 73 6 G 1

Winter Tools, 1973
Lithographie, 34/100
70,6 x 55,2 cm
A 75 17 G 1

Bolt Cutters, 1977
Eau-forte et aquatinte, 25/45
106,4 x 77,5 cm
A 77 56 G 1

At Smithfield, 1981
Acrylique sur toile
213 x 213 cm
Acquis grâce à l'aimable générosité de
M. Nahum Gelber et de la Fondation des Amis
du Musée d'art contemporain de Montréal
A 86 44 P 1

DINEL, Pierre-Roland
Montréal (Québec), 1919
Synchrohomme, 1969
Bois de peuplier
32,8 x 50,8 x 46 cm
A 76 13 S 1

Sans titre, 1977
Érable
103,5 x 31 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, son
9 min
Production : Prim Vidéo
A 82 17 VID 1

DMITRIENKO, Pierre
Paris, France, 1925-1974
Présence II, 1965
Pointe-sèche et eau-forte, 30/50
50 x 37,7 cm
A 67 74 G 1

DOBROVIC, Juraj
Jelsa, Yougoslavie, 1928
Relief collage n° 5, 1967
Papier laminé
22 x 22 cm
A 78 37 MD 1

DOISNEAU, Robert
Gentilly, France, 1912
La Stricte Intimité, 1945
Épreuve argentique
Tirage de 1972
39,4 x 28,8 cm
A 79 182 PH 1

Sans titre, n. d.
Épreuve argentique
50 x 60 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 75 PH 1

DOMELA, César
(DOMELA-NIEUWENHUIS, César)
Amsterdam, Pays-Bas, 1900
Sans titre, v. 1936
Lithographie, 73/175
62,5 x 46,5 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 118 G 1

Sans titre, 1970
Sérigraphie, 34/45
76 x 52 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
A 86 83 G 1

DORAY, Audrey Capel
Montréal (Québec), 1931
Diamond, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
38 x 50,8 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (5)

DORION, Pierre
Ottawa (Ontario), 1959
Le Visiteur du soir, 1985
Émail sur toile
248,8 x 344,5 cm
A 86 1 P 1

Reliquaire, 1990
Bois laqué, huile sur toile
240,7 x 176,6 x 75,3 cm
A 91 3 P 2

DOTREMONT, Christian
Tervuren, Belgique, 1922 - Buizingen, Belgique, 1979
Éclatons de rire..., 1978
Logogramme sur papier
55,5 x 67 cm
A 78 48 D 1

DOWNEY, Juan
Santiago, Chili, 1940
The Looking Glass, 1981
Vidéogramme couleur, son
28 min 30 s
A 83 95 VID 1

DOWNING, Joe
(Joseph Dudley, dit)
Kentucky, É.-U., 1925
Sans titre, 1961
Huile sur toile
130 x 97 cm
A 65 98 P 1

DOYLE, Helen
Québec (Québec), 1950
Chaperons rouges, 1979
Voir BOURGAULT, Hélène (A 82 12 VID 1)

DRAGU, Margaret
Régina (Saskatchewan), 1952
Urban Skills #5 : Secretarial, 1979
Vidéogramme couleur, son
15 min
Production : Western Front Video
A 84 41 VID 1

DROUIN, Michèle
Québec (Québec), 1933
Le Départ de l'Atalante, 1989
Huile sur toile
170 x 211,5 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 90 36 P 1

DU PONT, Chantal
Montréal (Québec), 1942
La Cathédrale, 1975
Sérigraphie, 22/25
44,7 x 30,8 cm
A 76 51 G 1

Osmose, 1977
Sérigraphie et lithographie, 6/10
37 x 43 cm
A 79 57 G 1

DUART, Angel
Voir EQUIPO 57 (A 65 149 MD 1)

DUBOIS, Guy
(Québec)
Sécurité, 1979
Épreuve argentique
36 x 28,5 cm
A 79 144 PH 1

Québec français, 1979
Épreuve argentique
36 x 28,5 cm
A 79 145 PH 1

DUBUFFET, Jean
Le Havre, France, 1901 - Paris, France, 1985
Chacun chez soi, 1957
Huile sur toile
80 x 100,2 cm
A 76 3 P 1

Scénario en bref, 1979
Sérigraphie, 49/50
65,5 x 47,5 cm
Don : Pierre-Stéphane Aquin
D 87 46 G 1

DUCHAMP, Marcel
Blainville, France, 1887 - Neuilly, France, 1968
Rotoreliefs, 1935
6 disques en carton imprimés en lithographie offset au
recto et au verso
Édition de 1953
20 cm (diamètre de chacun)
A 80 52 G 6

DUCHOW, David
Montréal (Québec), 1949
Sans titre, 1978
Épreuve Cibachrome
20,2 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, son
20 min
Production : Coop vidéo de Montréal
A 82 16 VID 1

A Postcard from Victoria, 1983
Vidéogramme couleur, son
14 min
Production : Western Front Video
A 84 47 VID 1

DUFOUR, Marcellin
Port-Alfred (Québec), 1946
Sans titre, 1978
Aquarelle sur papier
50 x 40 cm
Don : André Pimparé
D 78 120 A 1

DULUDE, Claude
Montréal (Québec), 1931
Sans titre, 1965
Huile sur toile
115,6 x 88,9 cm
Don : l'artiste
D 65 41 P 1

Sans titre, 1964
Eau-forte, 7/10
42,9 x 32,5 cm
Don : l'artiste
D 65 85 G 1

Poésies Émile Nelligan, 1967
Série de 11 eaux-fortes, 13/45
A 68 42 G 11
Comprenant les œuvres suivantes :

Bœuf spectral, 1967
29 x 24 cm
A 68 42 G 11 (1)

Soir d'hiver, 1967
29 x 24,2 cm
A 68 42 G 11 (2)

Confession nocturne, 1967
29 x 24,1 cm
A 68 42 G 11 (3)

Chapelle ruinée, 1967
29 x 24,2 cm
A 68 42 G 11 (4)

Tristesse blanche, 1967
29 x 24,3 cm
A 68 42 G 11 (5)

Soir d'hiver, 1967
29 x 24,2 cm
A 68 42 G 11 (6)

Chapelle ruinée, 1967
29 x 24,2 cm
A 68 42 G 11 (7)

Tristesse blanche, 1967
29 x 24,3 cm
A 68 42 G 11 (8)

Sans titre, 1967
29,2 x 23,9 cm
A 68 42 G 11 (9)

Sans titre, 1967
29,2 x 23,9 cm
A 68 42 G 11 (10)

Sans titre, 1967
29,3 x 24,1 cm
A 68 42 G 11 (11)

Sans titre, 1971
10 lithographies, é. a.
60,6 x 35,5 cm
A 71 11 G 10

Drakkar, 1971
Acrylique sur toile
91,5 x 71,2 cm
Don : Galerie Gilles Corbeil
D 71 18 P 1

DUMAIS, Réal
Matapédia (Québec), 1947
MALENFANT, Paul-Chanel
(Québec)
Corps second, 1981
Album de 6 eaux-fortes 11/50 avec
1 poème de Paul-Chanel Malenfant
48 x 37,8 cm
A 82 31 E 6

DUMITRESCO, Natalia
Bucarest, Roumanie, 1915
Sans titre, 1962
Lithographie, 28/35
32,8 x 43,2 cm
A 65 147 G 1

DUMOUCHEL, Albert
Valleyfield (Québec), 1916 -
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (Québec), 1971
Le Martyr de Sébastien, 1962
Eau-forte et techniques mixtes sur papier, h. c.
50,2 x 33 cm
A 65 26 G 1

Le Cheval à mille pattes, 1964
Huile sur masonite
61 x 91,5 cm
A 65 27 P 1

Tourelles-sur-Loup, 1960
Pointe-sèche, exemplaire unique
25,1 x 30,1 cm
Don : Galerie Camille Hébert
D 65 32 G 1

Exposition, 1965
Lithographie, 6/16
65,5 x 50,7 cm
Don : Galerie Camille Hébert
D 65 33 G 1

Les Trois Points, 1957
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
50,7 x 66,5 cm
A 65 53 G 10 (3)

Sans titre, 1963
Pastel à l'huile sur papier
46,2 x 62 cm
A 65 101 PA 1

Le Diable rose, 1964-1965
Huile sur masonite
122 x 90,9 cm
A 66 35 P 1

Exposition, 1965
Lithographie, 13/16
65,5 x 50,2 cm
A 66 41 G 1

Un moment dans la vie d'Anna, 1966
Huile sur toile
122 x 152,7 cm
A 66 62 P 1

Les Cigales d'Orange, 1957
Lithographie, 20/25
50,6 x 66 cm
A 73 29 G 1

Les pavillons dans la nuit, 1958
Eau-forte et aquatinte, 7/17
39,5 x 29,5 cm
A 73 30 G 1

L'arc-en-ciel qui se dénoue, 1959
Lithographie, 1/12
65 x 50,5 cm
A 73 31 G 1

Nature morte à la pomme, 1959
Lithographie, 8/15
49,5 x 66,3 cm
A 73 32 G 1

La Victoire de Samothrace, 1961
Eau-forte, 10/13
49,8 x 33,5 cm
A 73 33 G 1

Stèle pour le roi Ménès, 1963
Eau-forte, 15/15
65,3 x 50 cm
A 73 34 G 1

La Femme de l'antiquaire, 1964
Lithographie, 16/17
50,5 x 65,3 cm
A 73 35 G 1

La Chasse aux outardes, 1965
Lithographie, 3/17
76,3 x 56,6 cm
A 73 36 G 1

Lettre ouverte à un jeune Beatle anglais, 1965
Lithographie, 15/16
56,5 x 76,1 cm
A 73 37 G 1

Étendard n° 1, 1965
Lithographie, 14/15
76,1 x 56,5 cm
A 73 38 G 1

Passage de caribous, 1965
Lithographie, 13/17
65,8 x 50,5 cm
A 73 39 G 1

Les Trois Tantes dites : les Trois Grâces, 1965
Lithographie, 9/12
50 x 65,7 cm
A 73 40 G 1

Les jaloux au sacre de l'impératrice Théodora, 1965
Lithographie, 10/15
50,6 x 65,5 cm
A 73 41 G 1

Adam et Ève, 1965
Lithographie, 7/19
56,5 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 x 65,3 cm
A 73 43 G 1

Tante Maggie dans son berlot, 1965
Lithographie, 7/10
50,3 x 65,2 cm
A 73 44 G 1

Commérage, 1965
Lithographie, 7/8
65,6 x 50,4 cm
A 73 45 G 1

Chopin au Louvre, admirant un Donatello, 1965
Lithographie, 7/14
65,7 x 50,2 cm
A 73 46 G 1

Iroquois attaquant un Jésuite, 1965
Lithographie, 7/13
50,3 x 65,6 cm
A 73 47 G 1

Le Loup-garou, 1965
Lithographie, 15/15
50 x 65,5 cm
A 73 48 G 1

Le Balcon, 1965
Lithographie, 15/15
56,8 x 76 cm
A 73 49 G 1

La Mort de la cycliste, 1965
Lithographie, 18/18
56,2 x 76 cm
A 73 50 G 1

Napoléon, 1966-1969
Eau-forte, 9/10
52,7 x 75 cm
A 73 51 G 1

Le Choix, 1968
Gravure sur bois de fil, 5/14
67 x 52,5 cm
A 73 52 G 1

Les Amants, 1968
Gravure sur bois de fil, 10/10
67,4 x 52,4 cm
A 73 53 G 1

La Maison de madame T., 1969
Gravure sur bois de fil, 14/15
67,7 x 53 cm
A 73 54 G 1

Le Baiser, 1969
Taille-douce à la pointe-sèche, 4/4
49,8 x 64,8 cm
A 73 55 G 1

La Belle Hélène, 1970
Gravure sur bois de fil, 5/5
64,4 x 46,9 cm
A 73 56 G 1

L'Étreinte, 1970
Gravure sur bois de fil, 3/3
48,8 x 61,8 cm
A 73 57 G 1

Fleurs, n. d.
Lithographie polychrome, 3/43
52 x 66,1 cm
A 73 58 G 1

Les Mille-Isles, 1962
Encres de couleur sur papier
74,5 x 54,5 cm
A 76 6 D 1

Oriflammes debout pantelants, 1950
Encre, aquarelle et gouache sur carton
43 x 59,2 cm
A 77 20 D 1

Abstraction en blanc et noir, 1950
Huile sur toile
44,5 x 54,5 cm
A 78 19 P 1

Sans titre, 1951
Encre et aquarelle sur carton
42 x 55 cm
A 78 49 D 1

Sans titre, v. 1948
Encre sur papier
16 x 21,7 cm
A 79 54 D 1

Les Chevaux embrasés, 1951
Encre sur papier
35,4 x 51,9 cm
A 79 55 D 1

La Tempête, fond marin, 1954
Gouache et encre sur carton
37,9 x 50,9 cm
A 79 56 GO 1

Le Trophée, 1960
Huile sur toile
46 x 118 cm
A 81 5 P 1

DUTKEWYCH, Andrew
Vienne, Autriche, 1944
Sans titre, 1976
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie et collage sur papier, 5/35
50,8 x 66,5 cm
A 78 76 G 12 (4)

Cobalt, 1978
Acier
49 x 192 x 78 cm
A 79 33 S 1

Daedalus' Dream, 1986
Acier, aluminium, vernis et eau
343 x 220 x 102 cm
A 87 34 S 1

DYENS, Georges
Tunis, Tunisie, 1932
Le Crépuscule, et demain ? ou L'Homochromie, 1978-1979
Résine de polyester, fibre de verre et roches
53,7 x 113 x 169,2 cm
A 79 121 S 1

EFRAT, Benni
Beyrouth, Liban, 1936
In through on, 1971
Gravure en relief, 31/75
79 x 58,7 cm
A 71 28 G 1

ELLISON, Jane
Canada Shadows, 1983
Voir CANADIAN SHADOW PLAYERS

EQUIPO 57
CUENCA, Jean
Puente Geuil, Espagne, 1934
DUART, Angel
Aldeavueva, Espagne, 1930
DUARTE, José
Cordoue, Espagne, 1928
IBARROLA, Augustin
Bilbao, Espagne, 1930
SERRANO, Juan
Cordoue, Espagne, 1929
V. 6, 1963
Gravure sur verre et néons
61 x 61 x 7 cm
A 65 149 MD 1

ERNST, Max
Brühl, Prusse, Allemagne, 1891 - Paris, France, 1976
Jeune fille en forme de fleur, 1957
Bronze
35,5 x 36,2 x 21,8 cm
A 68 57 S 1

Muschelblumen, 1955
Lithographie, 74/100
50 x 60 cm
A 73 25 G 1

Paysage, oiseau et œuf, 1959
Huile sur toile marouflée sur carton
26,7 x 34,7 cm
A 77 3 P 1

ERRÓ,
(GUDMUNDSSON, Gudmundur)
(FERRÓ)
Olafsvik, Danemark (aujourd'hui Islande), 1932
Erronautic, 1973
Lithographie, 55/180
69,9 x 49,8 cm
A 81 35 G 1

ERWITT, Elliott
Paris, France, 1928
New York, É.-U., 1974
Épreuve argentique
Tirage postérieur, v. 1980
28 x 35,4 cm
A 80 72 PH 1

ESTÈVE, Maurice
Culan, France, 1904
Sans titre, 1964
Lithographie, 11/95
54,1 x 74,7 cm
A 65 30 G 1

N° 230, 1957
Lithographie, é. a.
56,4 x 38,2 cm
A 65 148 G 1

ETROG, Sorel
Jassy, Roumanie, 1933
Mouvement enlacé, 1964
Bronze
117,2 x 29 x 18,3 cm
A 65 81 S 1

Ritual Dance, 1960-1962
Bronze
148,7 x 36,4 x 29,5 cm
Don : Max Stern
D 75 39 S 1

EVANS, Frederick H.
Londres, Royaume-Uni, 1853-1943
Ely Cathedral, Nave Aisle to West, n. d.
Épreuve platinotype
26,5 x 21,1 cm
A 78 87 PH 1

EVANS, Walker
St. Louis, Miss., É.-U., 1903 -
New Haven, Conn., É.-U., 1975
Bedroom, Shrimp Fisherman's House, Biloxi, Mississippi, 1944
Épreuve argentique (chloro-bromure)
23,1 x 18,1 cm
A 78 88 PH 1

EWEN, Paterson
Montréal (Québec), 1925
Blast, 1957
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
50,9 x 66,3 cm
A 65 53 G 10 (4)

Sans titre n° 17, 1963
Pastel à l'huile sur papier
74,7 x 60,8 cm
A 68 63 PA 1

Sans titre n° 35, 1962
Pastel à l'huile sur papier
60,8 x 46,7 cm
A 68 64 PA 1

Diagrama of the Multiple Personnality N° 1, 1966
Acrylique sur toile
229,2 x 170,4 cm
A 68 65 P 1

Sans titre, 1963
Huile sur toile
126 x 140,8 cm
Don : Marcelle et Gérard Beaulieu
D 68 67 P 1

Sans titre, 1962
Huile sur toile
56 x 69,5 cm
A 71 72 P 1

The Star, v. 1962
Huile sur toile
25,5 x 35,8 cm
A 71 73 P 1

Yellow, Brown and Green, 1964
Pastel à l'huile sur papier
62,8 x 46,7 cm
A 71 74 PA 1

Sans titre, 1962
Huile sur toile
101,5 x 121,6 cm
A 71 75 P 1

Sans titre, 1962
Pastel à l'huile sur papier
66,2 x 47,7 cm
A 71 76 PA 1

Sans titre, 1962
Pastel à l'huile sur papier
63 x 48 cm
A 71 77 PA 1

Courant de vie, 1959
Huile sur toile
126,8 x 152,5 cm
A 82 25 P 1

Sans titre, 1956
Huile sur toile
51 x 61 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 85 17 P 1

Star Traces Around Polaris, 1973
Acrylique sur contre-plaqué toupillé
229 x 245 cm
A 87 10 P 1

FAIGENBAUM, Patrick
Paris, France, 1954
Famille Massimo, Rome, 1986
Épreuve argentique (bromure), 7/8
57,8 x 49,6 cm
A 89 31 PH 1

Famille Aldobrandini, Rome, 1986
Épreuve argentique, 8/8
44 x 44,6 cm
A 89 32 PH 1

Famille Barberini Boncompagni Ludovisi, Rome, 1985
Épreuve argentique, 5/8
49,2 x 48 cm
A 89 33 PH 1

FALARDEAU, Pierre
Montréal (Québec), 1946
POULIN, Julien
Montréal (Québec), 1946
Pea Soup, 1978
Vidéogramme noir et blanc, son
94 min
Production : Les Films Pea Soup Inc.
A 79 95 VID 1

FALK, Gathie
Alexander (Manitoba), 1928
Red Angel, 1977
Vidéogramme couleur, son
9 min
Production : Western Front Society
A 84 46 VID 1

Apple Box/24 Apples, 1977
Bois, céramique, verre
63,1 x 93,5 x 13,9 cm
A 88 75 MD 1

FARLEY, Denis
Tracy (Québec), 1956
Oborigenous Realitas, 1984-1985
Épreuve argentique
62,5 x 80,5 cm
Legs René Payant
D 88 12 PH 1

FARRERAS, Francesco
Barcelone, Espagne, 1927
N° 245, 1965
Huile et papier collé sur contre-plaqué
101,7 x 81,3 cm
A 66 7 P 1

FAUCON, Bernard
Apt, France, 1950
L'enfant qui vole, 1979
Épreuve couleur (procédé Fresson)
30,3 x 30,3 cm
A 86 13 PH 1

Les Mandarines, 1982
Épreuve couleur (procédé Fresson)
60,5 x 60,5 cm
A 86 14 PH 1

Les Pastèques, 1983
Épreuve couleur (procédé Fresson)
60,5 x 59,5 cm
A 86 15 PH 1

FAUTEUX-MASSÉ, Henriette
Coaticook (Québec), 1925
Val sonore, 1963
Huile et gouache sur masonite
102 x 76,5 cm
Don : l'artiste
D 65 39 P 1

Sans titre, 1964
Gouache sur carton
25,9 x 22 cm
A 65 93 GO 1

Oasis, sable et mers, n° 27, 1965
Huile sur toile
56 x 38,2 cm
A 66 22 P 1

Cadence de l'espace, 1961
Huile sur toile collée sur masonite
101,6 x 39,8 cm
A 71 78 P 1

FAUTRIER, Jean
Paris, France, 1896 - Châtenay, France, 1964
Projections, 1962
Eau-forte
56,5 x 76 cm
A 65 28 G 1

Sans titre, n. d.
Eau-forte, 51/100
56,6 x 76 cm
A 86 84 G 1

FAVIER, Philippe
Saint-Étienne, France, 1957
Les Petits Métiers, 1985
Peinture sur verre
10,1 x 13,1 cm
A 88 70 P 1

Les Offrandes, 1986
Peinture sur verre
10,5 x 6 cm
A 88 71 P 1

FAZZINI, Pericle
Grottamare, Italie, 1913
Danzatrice Argento, n. d.
Bronze et argent
20 x 10 x 6 cm
Don : Max Stern
D 85 42 S 1

FEININGER, T.E. Lux
Berlin, Allemagne, 1910
Trois Étudiants du Bauhaus, v. 1928
Épreuve argentique
8,9 x 11,8 cm
A 86 38 PH 1

Jazzband au Bauhaus, v. 1928
Épreuve argentique
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 66 PH 1

FEIST, Werner David
Augsbourg, Allemagne, 1909
Sans titre (composition avec corde), 1929
Épreuve argentique
Tirage de 1985 par Gabor Szilasi
20,3 x 25,2 cm
A 86 2 PH 1

Sans titre (Ampoule), n. d.
Épreuve argentique
Tirage de 1985 par Gabor Szilasi
20,2 x 25,2 cm
A 86 3 PH 1

Sans titre (Grammophone), 1929
Épreuve argentique
Tirage de 1985 par Gabor Szilasi
20,2 x 25,2 cm
A 86 4 PH 1

Sans titre (Portrait d'homme), 1929
Épreuve argentique
Tirage de 1985 par Gabor Szilasi
25,1 x 20,2 cm
A 86 5 PH 1

Homme à la pipe, 1928
Épreuve argentique
Tirage v. 1980
22 x 15,9 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 69 PH 1

FEITO, Luis
Madrid, Espagne, 1929
Sans titre, 1962
Gouache sur papier
47,6 x 71,5 cm
A 64 4 GO 1

N° 442, 1964
Huile sur toile
130,2 x 97,2 cm
A 64 6 P 1

572, 1967
Huile sur toile
162 x 260 cm
Don : 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 x 47,2 cm
A 75 26 E 10

Sans titre, 1964
Gouache sur papier
54 x 70,5 cm
A 78 28 GO 1

N° 248, 1961
Huile sur toile
145,5 x 113 cm
Don : Guy de Repentigny
D 78 112 P 1

FERRÓ
Voir ERRÓ

FERRON, Marcelle
Louiseville (Québec), 1924
Voyage au pays de mémoire, 1960
Album de 6 eaux-fortes du même titre
accompagné d'un texte de Gilles Hénault, ex. 56
27,4 x 23,3 cm (emboîtage)
A 64 47 E 6 (1 à 6)

Ghost Hills, 1962
Huile sur toile
130 x 195,2 cm
A 65 22 P 1

La Ponche, 1958
Sérigraphie, 14/50
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
50,9 x 66,3 cm
A 65 53 G 10 (6)

Sans titre, 1964
Gouache et encre sur papier marouflé sur toile
64,8 x 49,9 cm
A 65 109 GO 1

Sans titre, 1966
Verre antique et plastique
206 x 87,2 cm
A 67 8 V 1

Sans titre, 1961
Huile sur toile
45,8 x 38 cm
A 71 79 P 1

Peinture n° 1, 1961
Huile sur toile
72,5 x 91,5 cm
A 71 80 P 1

Sans titre n° 2, 1960
Huile sur toile
81,3 x 54,2 cm
A 71 81 P 1

Sans titre, 1960
Huile sur toile
60,1 x 73,3 cm
A 71 82 P 1

Composition n° 17, 1955
Huile sur toile
91,5 x 73 cm
A 71 83 P 1

Chande loup, 1960
Huile sur toile
100 x 81,2 cm
A 71 84 P 1

Sans titre, 1960
Huile sur toile
61 x 38 cm
A 71 85 P 1

Sans titre, 1962
Encre sur papier
41,9 x 34,3 cm
A 71 86 D 1

Sans titre, 1960
Huile sur toile
33 x 19 cm
A 71 87 P 1

Sans titre, 1962
Encre et gouache sur papier
30,8 x 9,8 cm
A 71 88 D 1

Sans titre, 1962
Encre et gouache sur papier
20,3 x 14,5 cm
A 71 89 D 1

Sans titre, 1961
Encre et gouache sur papier
31,1 x 24,1 cm
A 71 90 D 1

Sans titre, 1962
Encre et gouache sur papier
44,4 x 34,4 cm
A 71 91 D 1

Sans titre n° 1, 1961
Huile sur toile
73,3 x 60,2 cm
A 71 92 P 1

Étude n° 1, 1961
Encre et gouache sur papier
41,9 x 30,5 cm
A 71 93 D 1

Sans titre, 1961
Encre et gouache sur papier
39,3 x 45,1 cm
A 71 94 D 1

Le Poète enchanté, 1949
Huile sur toile marouflée sur carton
35,5 x 25 cm
A 79 15 P 1

Cerce Nacarat, 1948
Huile sur toile marouflée sur carton
52 x 68,4 cm
A 79 16 P 1

Composition en bleu, 1950
Huile sur masonite
41,8 x 47,2 cm
Don : Bruno M. Cormier et Ruby Cormier
D 87 141 P 1

FILION, Armand
Montréal (Québec), 1906
Cosmos, 1966
Encre vernie sur papier
44 x 55,5 cm
A 66 51 D 1

FILION, Gabriel
Montréal (Québec), 1920
Sans titre, 1964
Huile sur toile
144,6 x 173 cm
Don : l'artiste
D 65 15 P 1

Sans titre, 1962
Huile sur toile
205 x 254 cm
A 65 16 P 1

FILLIOU, Robert
Sauve, France, 1926 - France, 1987
Teaching and Learning as Performing Arts, Part II, 1979
Vidéogramme couleur, son
82 min 30 s
Production : Western Front Video
A 84 37 VID 1

FINI, Léonor
Buenos Aires, Argentine, 1908
Les Fleurs du mal, 1964
24 lithographies, 331/500
45,4 x 33,5 cm (emboîtage)
A 65 87 G 24 (1 à 24)

FIORE, Giuseppe
Mola di Bori, Italie, 1931
Cathédrales de notre temps, les bidonvilles, 1979
Mine de plomb sur papier
66 x 51 cm
A 79 127 D 1

FIORINI, Marcel
Gruelma, Algérie, 1922
Estérel, n. d.
Eau-forte
49,9 x 65,5 cm
A 64 34 G 1

FISCHEROVA, Mana
Tchécoslovaquie
Kaffeehaus Manes in Prag, v. 1930
Épreuve argentique
19,5 x 16,2 cm
A 80 73 PH 1

FISHER, Brian
Uxbridge, Angleterre, R.-U., 1939
Untitled, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
50,9 x 38,2 cm
Don : Université Simon Fraser
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 x 27,9 cm
Don : Miljenko Horvat
D 81 43 G 2

FLEMING, Martha et LAPOINTE, Lyne
Toronto (Ontario), 1958
Montréal (Québec), 1957
La Violence des vagues, 1984-1987
Gouache, crayon, huile de lin et peinture émail
sur papier coton
281,9 x 508 cm
Acquis grâce à la générosité de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal
A 88 46 MD 1

Allégorie de la colonisation, 1989-1990
Parchemin (de 1834), bois, contre-plaqué,
papier ancien, corde à jute, métal, fils de lin ciré, crayon de plomb, peinture à l'huile, mélange de pigments purs et de vernis
9 éléments : 8 panneaux de 342,6 x 71,1 cm ;
1 roue de 111,8 cm
A 91 18 I 9

FLOMEN, Michael
Montréal (Québec), 1952
Chicago, 1978
Épreuve argentique
28 x 42 cm
A 79 166 PH 1

Sans titre, 1980
Épreuve argentique
49,4 x 59 cm
A 84 57 PH 1

FLORIS, Marcel
Hyères, France, 1914
V5, 1966
Acrylique sur toile
81,6 x 81,6 cm
A 68 45 P 3

FONTANA, Lucio
Rosario de Santa Fe, Argentine, 1899 - Varèse, Italie, 1968
Sans titre, v. 1962
Peinture, crayon à bille et déchirure sur papier
27 x 28,6 cm
A 82 40 P 1

FORCIER, Denis
Montréal (Québec), 1948
Boîte à musique, 1976
Sérigraphie sur acier chromé
50,7 x 40,5 cm
A 79 58 G 1

Un autre party platte, 1978
Sérigraphie photomécanique, 10/40
57,2 x 72,5 cm
A 79 59 G 1

La journée sur la corde à linge, 1979
Sérigraphie
100,4 x 70 cm
A 80 27 G 1

FORGUES, Rémi-Paul
Montréal (Québec), 1926
Sans titre, v. 1947
Crayon sur papier
30 x 23 cm
Don : l'artiste
D 78 129 D 1

FORSTER, Terry
Sans titre, 1974
Tirée de l'album *The Artists Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (3)

FORTIER, Ivanhoë
Saint-Louis-de-Courville (Québec), 1931
Sans titre, 1965
Acier cortène
409,9 x 223 x 213,3 cm
A 65 174 S 1

Sans titre, 1965
Réalisée avec Paul Borduas et Yves Trudeau
(VOIR COLLABORATION, A 65 182 S 1)

Petit brûlé, 1964
Fer découpé et soudé
94 x 58 x 23 cm
A 66 42 S 1

FORTIER, Joseph
Valleyfield (Québec), 1947
Composition n° 8, 1972
Métal peint, bois aimanté et acrylique
78,9 x 78,9 cm
A 72 27 MD 1

FORTIER, Michel
Montréal (Québec), 1943
Dites-le avec des fleurs, 1967
Sérigraphie
Don : Originaux Multiples
D 67 25 G 1

Le Péril jaune, 1966
Sérigraphie, 7/10
64,6 x 50 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 11 G 1

La Cuisson, 1966
Eau-forte, h. c. 1
65 x 50 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 12 G 1

Sans titre, 1976
Gouache sur carton
96 x 85 cm
A 78 20 GO 1

Sans titre, 1968
Sérigraphie, B 23/50
77,2 x 52,9 cm
A 78 59 G 1

La Rencontre d'un drôle de type, 1978
Sérigraphie sur carton, 2/25
69 x 84 cm
A 79 60 G 1

Viva competa, 1979
Aluchromie, pigments à l'eau et cire ; bon à tirer
120 x 96 cm
A 79 128 G 1

Quand est-ce qu'on mange ?, 1979
Aluchromie, pigments à l'eau et cire
113 x 285 cm
A 79 129 G 1

FOURNELLE, André
Montréal (Québec), 1939
Pays latéral, 1964
Fonte
67,5 x 31 x 26 cm
A 65 21 S 1

Desolation Row, 1966
Acier plié et soudé
30,5 x 58,4 x 30,5 cm
A 66 45 S 1

Pivot, 1967
Acier soudé peint
147,2 x 43,5 x 25 cm
A 72 26 S 1

FOURNIER, Paul
Simcoe (Ontario), 1939
Secret Places, 1982
Acrylique sur toile
281,5 x 228,5 cm
A 85 26 P 1

FOX, John
Montréal (Québec), 1927
Sans titre, 1962
Bronze
58,5 x 59 cm
Don : M^me^ Hugh Hallward
D 79 3 S 1

FRANCIS, Sam
San Mateo, Calif., É.-U., 1923
Noir vert bleu, 1960
Lithographie, 15/70
76,2 x 101,9 cm
A 65 108 G 1

White Bone, 1971
Lithographie, 61/69
69,8 x 100,5 cm
A 75 57 G 1

FRANK, Robert
Zurich, Suisse, 1924
Trolley, New Orleans, 1956
Épreuve argentique
Tirage de 1977
51,4 x 66,7 cm
A 79 183 PH 1

FREITAS, Yvan
João Pessoa, Brésil, 1932
Visage mécanique, 1972
Huile sur toile
82 x 82 cm
Don : Brascan Ltée
D 78 2 P 1

FRENKEL, Vera
Bratislava, Tchécoslovaquie, 1938
Poème pour Albert, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
76,2 x 56,2 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (7)

FREUND, Gisèle
Berlin, Allemagne, 1912
Jean Cocteau, Paris, 1939
Épreuve couleur
Tirage des années 1970
38,1 x 28,9 cm
A 79 184 PH 1

FRIEDLAENDER, Johnny
Haute Silésie, (auj.) Pologne, 1912
La Petite Fugue, 1964
Eau-forte et aquatinte, 40/50
50 x 33 cm
A 65 63 G 1

Sans titre, 1948
Eau-forte rehaussée d'aquarelle, épreuve unique
51,1 x 37,2 cm
A 65 64 G 1

Les Grands Oiseaux, n. d.
Eau-forte et aquatinte, 35/90
97,5 x 71,3 cm
A 74 1 G 1

Ciel sombre, n. d.
Eau-forte et aquatinte, 77/80
103,5 x 74 cm
A 74 2 G 1

Paysage au ciel jaune, 1973
Eau-forte et aquatinte, 55/90
71,5 x 98 cm
A 74 3 G 1

FRIEDLANDER, Lee
Aberdeen, Wash., É.-U., 1934
Cactus, 1973
Tirée de l'album *Brooklyn Botanical Gardens*
Épreuve argentique
27,9 x 35,4 cm
A 79 179 PH 1

Winnipeg, Canada, 1974
Épreuve argentique
35 x 27,8 cm
A 79 185 PH 1

FRIEDMAN, Benno
New York, N.Y., É.-U., 1945
Sans titre, 1983
Épreuve argentique teintée, 1/7
104 x 137,5 cm
A 84 63 PH 1

Sans titre, 1983
Épreuve argentique teintée, 1/7
104 x 142,7 cm
A 84 64 PH 1

FRUHTRUNK, Günter
Munich, Allemagne, 1923
Dschuang dsi, 1967
4 sérigraphies, 8/40
38 x 33 cm (chacune)
A 67 26 G 4

Kompositionen, 1963
Album de 10 sérigraphies, 16/50
A 67 27 G 10
Comprenant les œuvres suivantes :

Kadenz gelb-rot-violett, 1963
65,8 x 51,6 cm
A 67 27 G 10 (1)

Umkehrende Reihen, 1963
51,9 x 65,9 cm
A 67 27 G 10 (2)

Struktur 1, 1963
65,9 x 52 cm
A 67 27 G 10 (3)

Mathématique de l'intuition hommage à Arp, 1963
65,9 x 52,1 cm
A 67 27 G 10 (4)

Klostergarten, 1963
51,6 x 65,9 cm
A 67 27 G 10 (5)

Faltung, 1963
48,9 x 65,9 cm
A 67 27 G 10 (6)

Dynasmisches Feld, 1963
65,6 x 51,9 cm
A 67 27 G 10 (7)

Interferenzen, 1963
65,9 x 51,8 cm
A 67 27 G 10 (8)

Grüne Intervalle, 1963
66,3 x 51,7 cm
A 67 27 G 10 (9)

Wendepunkt, 1963
65,9 x 51,9 cm
A 67 27 G 10 (10)

Sans titre, v. 1970
Sérigraphie, 46/50
33,5 x 30 cm
Don : Miljenko Horvat
D 88 85 G 1

GABORIAU-LAPALME, Pierre
New York, N.Y., É.-U., 1932
Utopia 21.2.67, 1967
Sérigraphie sur masonite, triptyque
101,2 x 40,3 x 7,7 cm (chaque élément)
A 67 34 G 3

Center Utopia, 1967
Huile sur contreplaqué
89,9 cm (diamètre)
A 71 95 P 1

GABOURY, Michel
Montréal (Québec), 1951
Sans titre, 1981
8 épreuves argentiques
40,3 x 50,5 cm (chaque élément)
80,6 x 202 cm (l'ensemble)
A 82 32 PH 8

Cinq caméras Bat-Hole, 1983
Toile de parapluie, cubes de carton peint et punaises
80,6 x 202 cm
A 84 58 MD 10

GADBOIS, Louise
Montréal (Québec), 1896-1985
Femme lisant, n. d.
Huile sur toile
Don : Maurice Corbeil
D 87 148 P 1

Femme nue, n. d.
Huile sur toile
41 x 51
Don : Maurice Corbeil
D 87 149 P 1

Femme en jaune, 1941
Huile sur toile
63,7 x 50,7 cm
Don : Huguette Rémy
D 89 42 P 1

GAGNÉ, Hélène
Montréal (Québec), 1931
La Maison des enfants, 1974
Grès, plexiglas et laiton
114,5 x 61 x 61 cm
A 75 28 S 1

GAGNÉ, Marc-André
Pointe-au-Père (Québec), 1939
Les Innocents, 1978
Tirée de la série *Les Battures de Beauport*
Épreuve argentique
28 x 35,5 cm
A 79 86 PH 1

GAGNON, Charles
Montréal (Québec), 1934
Enquête n° 2, 1968
Huile sur toile
168 x 228,8 cm
A 69 2 P 1

Field, 1961
Huile sur toile
96,6 x 121 cm
A 76 16 P 1

Sans titre, 1961
Crayon gras sur papier
33 x 42 cm
A 78 51 D 1

Cassation d'un jour nouveau, 1978-1979
Huile sur toile
203 x 335,5 cm
A 79 17 P 1

Coast, 1958-1959
Huile sur toile
153 x 106,5 cm
Don : anonyme
D 79 105 P 1

Marquise de théâtre et sacs à ordures, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1976
27,5 x 35,5 cm
A 80 60 PH 1

Voûte avec camion et homme se tenant la tête, Montréal, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1976
27,6 x 35,5 cm
A 80 93 PH 1

Espace-écran gris/Spaceblind-Grey, 1966
Email à l'huile sur bois laminé et acier inoxydable
132 x 101,5 cm
Don : Jean-Paul Tessier
D 82 52 P 1

The Colour of Time, The Sound of Space, 1967-1968
8 sérigraphies, 11/35
72,4 x 57,2 cm (chacune)
Don : anonyme
D 85 10 G 8

*February *2*, 1962
Huile sur toile
132,1 x 116,8 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 89 37 P 1

GAGNON, Pnina
Israël, 1940
Ombre d'une hutte bédouine, Dahab, Sinaï, 1979
Encre sur papier
120 x 800 cm
A 82 33 D 1

External Clouds, 1975
Sérigraphie, 4/19
70 x 50 cm
Legs René Payant
D 88 13 G 1

GAMOY, Bernard
Paris, France, 1948
Cité de plomb, 1987
Techniques mixtes sur papier monté sur bois
96 x 66 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 88 102 MD 1

GARNEAU, Marc
Thetford Mines (Québec), 1956
Transpercement (St-Sébastien), 1988
Techniques mixtes sur toile
198 x 259 cm
A 90 1 P 1

GAROUSTE, Gérard
Paris, France, 1946
Le Commandeur et la Maison rose, 1985
Huile sur toile
249 x 293 cm
A 86 36 P 1

GASCON, Laurent
Montréal (Québec), 1949
Tunnel, 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
50,5 x 65,5 cm
A 82 28 E 12 (5)

Tunnel, 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
50,6 x 65,8 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (5)

GASOI, Marvin
Montréal (Québec), 1949
Inner Fire, 1984
Épreuve Cibachrome
73,5 x 99 cm
A 86 6 PH 1

GAUCHER, Yves
Montréal (Québec), 1934
A-Ni-ji-ba, 1961
Gravure en relief sur papier laminé, 12/60
57 x 39 cm
A 65 103 G 1

Houda, 1963
Gravure en relief sur papier laminé, 6/20
61,2 x 91,3 cm
A 66 85 G 1

Sono, 1963
Gravure en relief sur papier laminé, 27/30
67 x 91 cm
A 66 86 G 1

Blue Raga, 1967
Acrylique sur toile
122 x 122 cm
A 67 18 P 1

21-IX-66, 1966
Sérigraphie, 20/100
50,8 x 65,2 cm
Don : la Guilde Graphique
D 68 13 G 1

YG-II ON 68, 1968
Acrylique sur toile
203,2 x 203,2 cm
A 69 1 P 1

Fish Eyes et Danse carrée, 1965
Huile sur toile (2 éléments)
108,3 x 107 cm
107,5 x 108 cm
Don : anonyme
D 75 38 P 2

Signals Red Heat (été 66), 1967-1968
Acrylique sur toile
183 x 183 cm
Don : anonyme
D 76 26 P 1

Nocturne, 1960
Eau-forte, 14/15
35,3 x 27,6 cm
A 76 28 G 1

21-IX-66, 1966
Sérigraphie, 90/100
50,7 x 65,3 cm
A 76 53 G 1

Brun bleu gris, 1972
Acrylique sur toile
153 x 232 cm
A 81 53 P 1

Lux, 1961
Eau-forte, aquatinte et mezzotinte, 5/20
66 x 50 cm
Don : Georges Delrue
D 83 66 G 1

Bl, Br, Gr, Gr, 1984
Acrylique sur toile
183 x 183 cm
A 86 30 P 1

YG I O/N, 1968
Acrylique sur toile
275 x 203,2 cm
A 89 26 P 1

GAUDARD, Pierre
Marvelise, France, 1927
Sans titre, 1977
Épreuve argentique
15,2 x 23 cm
A 79 167 PH 1

Les Ouvriers, 1969-1971
Série de 20 épreuves argentiques
Tirage de 1980
Comprenant les œuvres suivantes :

Les Ouvriers, 1972
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (1)

Dosco-Montréal, 1970
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (2)

Grève chez Redpath, Pte St-Charles, 1969
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (3)

Dominion Engineering, Montréal, 1970
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (4)

Sept Isles, 1971
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (5)

Roy Display, Montréal, 1970
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (6)

Usine C.N.R., Pte Saint-Charles, 1969
27,8 x 35,4 cm
A 81 10 PH 20 (7)

7 UP, Montréal, 1970
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (8)

Eagle Toys, Montréal, 1971
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (9)

Mine d'or Sigma, Val-d'or, 1969
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (10)

Chez Georges Langlois, Sept Isles, 1971
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (11)

Usine C.N.R., Pte Saint-Charles, 1969
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (12)

Sortie Usine C.N.R., Pte Saint-Charles, 1969
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (13)

J.O.C. Sept Isles, 1971
35,6 x 28 cm
A 81 10 PH 20 (14)

Dosco, 1970
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (15)

Chez Alfie Major, Noranda, 1971
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (16)

Chez Guy Brisson, Hôtel Marion, Black Lake, 1971
28 x 35,6 cm
A 81 10 PH 20 (17)

Canadian Steel Fondrier, Montréal, 1969
27,8 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (18)

British Rubber Co., Montréal, 1970
35,3 x 27,8 cm
A 81 10 PH 20 (19)

Sans titre, 1971
27,6 x 35,3 cm
A 81 10 PH 20 (20)

GAUGUET-LAROUCHE, Jean
La Malbaie (Québec), 1935
Premier Départ, 1965
Fer soudé, ciment et pierre naturelle
240 x 64,8 x 60,2 cm
A 65 88 S 1

GAUTHIER, Christiane
Montréal (Québec), 1958
Sans titre, 1986
Bois et pigments
90 x 90 x 100 cm
A 86 45 S 1

GAUTHIER, Claude-Paul
Montréal (Québec), 1951
Delta, 1979
Acier et contreplaqué
244 x 245 x 113 cm
A 79 34 S 1

GAUTHIER-MITCHELL, Louisette
Alma (Québec), 1941
Sans titre, 1977
Bois peint
175 x 67 x 9 cm
A 78 42 MD 1

GAUVREAU, Claude
Montréal (Québec), 1925-1971
Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
Don : Gabrielle Borduas
D 77 13 D 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
Don : Gabrielle Borduas
D 77 14 D 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 30 D 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 31 D 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 32 D 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 33 D 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 34 D 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier pelure
21,6 x 14 cm
A 77 35 D 1

GAUVREAU, Pierre
Montréal (Québec), 1922
Oblongue étalène, 1947
Huile sur toile
60,8 x 106,5 cm
Don : Gilles Corbeil
D 69 7 P 1

Sans titre, ou Don Quichotte, 1960
Gouache sur papier
38 x 45,5 cm
A 71 96 GO 1

Babilonite, 1948
Huile sur panneau de bois
55,5 x 44,6 cm
A 77 51 P 1

Troisième journée du voyage vers l'intérieur, 1946
Encre sur papier
20,4 x 25,4 cm
A 79 61 D 1

Sans titre, 1947
Encre sur papier pelure
25,8 x 30,9 cm
A 79 62 D 1

Sans titre, 1947
Gouache sur papier
27,2 x 37,6 cm
A 79 63 GO 1

Sans titre, 1950
Encre et aquarelle sur carton
44,5 x 38,1 cm
A 79 64 D 1

Jeune fille, jeune homme et personnage à tête de cheval, 1942-1943
Encre sur papier
73 x 58 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 131 A 1

Paysage, 1942
Encre sur papier
35,4 x 27,8 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 132 D 1

Le Motocycliste, 1943
Crayon sur papier
40 x 54 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 133 D 1

Sans titre, 1946
Aquarelle sur papier
42,5 x 35 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 134 A 1

Charge à la bayonnette, 1943
Encre sur papier
37,2 x 43,7 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 135 D 1

GECIN, Sindon
Montréal (Québec), 1907
Mes enfants, 1962
Encre noire sur papier
60 x 45 cm
A 65 3 D 1

Nature morte, 1965
Encre noire sur papier
30,5 x 45,2 cm
A 65 70 D 1

Théophanie, 1974
Eau-forte, 3/75
56 x 75,2 cm
A 76 54 G 1

GELEYNSE, Wyn
Rotterdam, Pays-Bas, 1947
Home, 1986
Verre teinté, socle, projecteur 16 mm, support et film
72 x 16 x 70 cm
A 89 24 I 5

GÉLINAS, Anne-Marie
Montréal (Québec), 1941
Étude n° 7, 1965
Gravure sur bois, 3/8
53 x 51 cm
A 65 150 G 1

GENDRON, Pierre
Montréal (Québec), 1934
Safran, 1966
Huile sur toile
114,3 x 88,9 cm
A 66 58 P 1

Chibougamau, n. d.
Aquarelle
22,9 x 31 cm
Don : Audrey Taylor
D 73 15 A 1

Sans titre, 1958
Eau-forte, 14/30
50 x 63,5 cm
Don : Audrey Taylor
D 78 3 G 1

GENERAL IDEA
BRONSON, AA (TIMS, Michael)
Vancouver (Colombie-Britannique), 1946
PARTZ, Felix (GABE, Ron)
Winnipeg (Manitoba), 1945
ZONTAL, Jorge (SAIA, Jorge)
Parme, Italie, 1944
Cornucopia, 1982
Vidéogramme couleur, son
10 min
Production : Western Front Society
A 84 45 VID 1

Canus Major : The Origin of the Heavenly Waters, 1983
Acrylique sur toile, imitation de feuille d'or et feuille d'or sur bois
244 x 305 cm
A 84 61 P 1

Phoenix with a P, 1986
Sérigraphie, c. a. 1/2
89,2 x 58,7 cm
Don : Galerie Graff
D 87 45 G 1

Shut The Fuck Up, 1985
Vidéogramme couleur, son
14 min
Production : General Idea
A 90 3 VID 1

GENUSH, Luba
Odessa, Ukraine, U.R.S.S., 1924
Troisième Œil, 1972
Sérigraphie, 4/25
101,7 x 66,1 cm
A 72 31 G 1

GÉRIN, Denyse
Magog (Québec), 1940
Série II n° 1, 1979
Papier collé sur mine de plomb
117,4 x 76,3 cm
A 79 130 D 1

Sans titre, 1981
Fusain, photographie et pastel sur papier
101,6 x 66 cm
Legs René Payant
D 88 14 D 1

GERSON-COLLEIN, Lotte
Essen, Allemagne, 1905
Fil de fer, 1928
Épreuve argentique
Tirage de 1983
43,5 x 30,3 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (3)

GERSOVITZ, Sarah-Valerie
Montréal (Québec), 1920
Rencontre, v. 1964
Eau-forte, 1/20
41 x 65,3 cm
Don : l'artiste
D 65 42 G 1

Entr'acte, v. 1965
Eau-forte, 1/25
42 x 56,2 cm
Don : l'artiste
D 65 43 G 1

Seraglio III, v. 1965
Eau-forte, 3/35
32,6 x 50,3 cm
A 65 69 G 1

GERSTNER, Karl
Bâle, Suisse, 1930
Color Level 2, 1970
Sérigraphie, XI/L
70 x 50 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 85 G 1

GERVAIS, Lise
Saint-Césaire (Québec), 1933
Arcanes polyphoniques, 1962
Huile sur toile
153 x 183,1 cm
Don : l'artiste
D 65 80 P 1

Au fil de l'albâtre, 1963
Huile sur toile
100,5 x 81,3 cm
A 65 117 P 1

Manifeste, 1972
Huile sur toile
123,1 x 183,8 cm
A 72 4 P 1

Québec blues, 1969
Huile sur toile
183,5 x 183,5 cm
Don : Jacques Francœur et Micheline Grondin
D 85 11 P 1

Le Tournoi de colibris, 1959
Huile sur masonite
91,7 x 101 cm
Don : John A. Schweitzer
D 89 101 P 1

GERVAIS, Raymond
Montréal (Québec), 1946
Le Premier Disque (rythme noir, les disques miroirs et gong), 1990-1991
13 tourne-disques, 13 platines noires de caoutchouc, 13 pochettes blanches de carton, 1 tourne-disque avec reproduction photographique couleur, 39 disques compacts dans leurs boîtiers de plastique, 13 couvercles de tourne-disques en plastique transparent, et 2 tourne-disques avec 1 mailloche chacun
610 x 610 cm (dimensions approximatives de la surface au sol)
A 91 2 I 96

GERVAIS, Raymond
Montréal (Québec), 1946
RACINE, Rober
Montréal (Québec), 1956
WHITTOME, Irene F.
Vancouver (Colombie-Britannique), 1942
Trio pour Samuel Beckett, 1989
Coffret comprenant : pochette de disque (Raymond Gervais), bande sonore (Rober Racine), épreuve argentique (virage sépia) (Irene F. Whittome), 19/49
33 x 33 cm (se déplie sur 103 cm)
Don : Charles S.N. Parent
D 90 46 MD 1

GHEERBRANT, Gilles
Calais, France, 1946
Progression d'une double équivalence : échelle qui développe sa propre base de support. Pour Jacques Palumbo, 1978
Acier peint
214 x 23 x 27 cm
Don : l'artiste
D 78 115 S 1

GIACOMELLI, Mario
Senigallia, Italie, 1925
Paesaggio, 1977
Épreuve argentique
Tirage de 1979
29,8 x 39,6 cm
A 80 74 PH 1

GIACOMETTI, Alberto
Stampa, Suisse, 1901-1966
Tête d'homme, 1963
Lithographie, 57/75
65,7 x 48,2 cm
A 67 69 G 1

GIBSON, Tom
Édimbourg, Écosse, 1930
Toronto 1973, 1973
Épreuve argentique
27,9 x 35,4 cm
A 80 46 PH 1

GIGUÈRE, Roland
Montréal (Québec), 1929
Voilier de nuit, 1959
Lithographie, 4/40
56,8 x 45 cm
A 64 42 G 1

Sans titre, 1963
Encre sur papier
37 x 29,5 cm
A 64 43 D 1

Les Archipels signalés, 1958
Album de 6 lithographies, XI/XX
Texte de René Major
29,3 x 20 cm (chacune)
A 64 46 E 6

Le Soleil traversé, 1957
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958 (voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
66,6 x 50,9 cm
A 65 53 G 10 (5)

Naissance du feu, 1966
Encre sur papier
60,8 x 45,7 cm
A 66 54 D 1

Au fil de l'ombre, 1966
Huile sur toile
145 x 96,8 cm
A 66 82 P 1

Histoire naturelle, 1966
Lithographie, h. c. 1
62,7 x 47 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 14 G 1

À l'heure astrale, 1966
Lithographie, h. c. 1
65 x 50,4 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 15 G 1

Naturellement, 1969
8 sérigraphies et 8 poèmes, 3/40
49,9 x 33,9 cm
A 71 4 E 8

Sans titre, 1963
Encre sur papier
21,9 x 28 cm
Don : Gaston Véronneau
D 77 11 D 1

Apparition sur le mur du jardin, 1952
Encre sur papier
26,2 x 16,7 cm
A 79 65 D 1

Métamorphose au pays des oiseaux, 1952
Encre sur papier
19,2 x 21,7 cm
A 79 66 D 1

L'influence de la lune sur la mariée, 1953
Encre sur papier
25,5 x 16,5 cm
A 79 67 D 1

À la santé du volcan, 1963
Huile sur toile
73 x 92 cm
Don : Mireille et Murray Steinberg
D 85 12 P 1

Sous l'emprise, 1977
Encre sur papier
48,5 x 37,5 cm
Don : Rolande Vachon
D 89 96 D 1

GILBERT & GEORGE
PROESCH, Gilbert
San Martino, Dolomites, Italie, 1943
PASSMORE, George
Totnes, Angleterre, R.-U., 1942
Red Morning Bhuna, 1977
25 épreuves photographiques :
300 x 250 cm (l'ensemble)
A 84 65 PH 25

GILIOLI, Émile
Paris, France, 1911-1977
Créature de l'eau, n. d.
Bronze, 3/5
33,5 x 43,9 x 9,7 cm
Don : Guy de Repentigny
D 73 14 S 1

GIRARD, Claude
Chicoutimi (Québec), 1938
A 113-66, 1966
Huile sur toile
91,5 x 121,9 cm
A 66 76 P 1

Retour au cercle, 1970
Acrylique sur toile
4 éléments : 143 x 153 cm (chacun)
Don : l'artiste
D 70 6 P 4

GIRARD, François
Montréal (Québec), 1963
Le Train, 1985
Vidéogramme couleur, son
5 min
Production : Bruno Jobin
A 87 37 VID 1

GIROUX, Suzanne
Saint-Georges de Beauce (Québec), 1958
Barque n° 6, 1990
Projection vidéographique couleur : projecteur vidéo, lecteur de vidéodisque, vidéodisque, écran, encadrement
30 min
152,4 x 213,4 cm
A 91 9 I 5

GNASS, Peter
Rostock, Allemagne, 1936
Lumenstructure n° 13, 1969
Plexiglas et résine moulée
28,6 x 80,5 x 34,3 cm
A 69 17 S 1

Sans titre, 1970
Plexiglas et résine phosphorescente
20 x 30,5 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 x 296 x 354 cm (sculpture)
67 x 87,5 cm (chaque dessin et photographie)
A 79 35 S 7

Progression sur 2 perspectives 12, 1975
Blue print et acrylique sur toile
74 x 124 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 88 104 P 1

GODIN, Raymonde
Montréal (Québec), 1930
Octobre-rouge et blanc, 1979
Acrylique sur toile
194,5 x 129,5 cm
A 80 6 P 1

GOGUEN, Jean
Montréal (Québec), 1928-1989
Lyrisme rose, 1966
Acrylique sur toile
112 x 112 cm
A 66 60 P 1

GOLDBERG, Eric
Berlin, Allemagne, 1890 - Montréal (Québec), 1969
Cleaning Fish, n. d.
Huile sur aggloméré de bois (masonite)
51,4 x 68,6 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 120 P 1

GOLDBERG, Mike
Montréal (Québec), 1945
Paradise Lost, 1968
Sérigraphie, 18/23
66,2 x 52,3 cm
A 68 6 G 1

GOODWIN, Betty
Montréal (Québec), 1923
Two Vests, 1972
Eau-forte, 6/10
74,7 x 95,3 cm
A 73 3 G 1

Vest Two, 1970
Eau-forte, 6/10
85 x 70 cm
A 73 4 G 1

Souvenir, 1975
Collage, tissu, gesso et gouache sur carton
76 x 101,7 cm
A 76 12 CO 1

Tarpaulin n° 2, 1974-1975
Toile de bâche, gesso, crayon et corde
256,6 x 294,7 cm
A 76 38 P 1

Sans titre, 1979
Tirée de l'album *Tombeau de René Crevel*, 1979
7 eaux-fortes et poèmes de Paul-Marie Lapointe, 20/20
26 x 66 cm (1,2,3,7)
26 X 33,2 cm (4,5,6)
A 81 11 E 7 (1à 7)

Dessin n° 8, 1981
Fusain sur carton
164 x 103 cm
A 81 24 D 1

Notes, 1974
Eau-forte, 2/5
56,4 x 45 cm
Don : John Heward
D 84 52 G 1

So Certain I Was, I Was a Horse, 1984-1985
Pastel, huile, fusain, mine de plomb, cire et térébenthine sur vélin
323,5 x 327 cm
A 85 27 D 3

Nest One, 1973
Eau-forte, 1/5
35 x 42 cm
A 88 72 G 3 (1)

Nest Two, 1973
Eau-forte, 1/5
35 x 42 cm
A 88 72 G 3 (2)

Nest Three, 1973
Eau-forte, 1/5
35 x 42 cm
A 88 72 G 3 (3)

Red Sea, 1984
Pastel à l'huile, pastel, huile et fusain sur papier vélin
304,8 x 213,3 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 88 93 D 1

La Casquette, 1973
Eau-forte, 11/15
65 x 50 cm
Don : André Bachand
D 88 112 G 1

GORIN, Jean
Saint-Émilion-de-Blain, France, 1899 - France, 1981
Sans titre, n. d.
Lithographie, 107/175
65 x 50,3 cm
A 78 50 G 1

GOULD, Trevor
Johannesburg, Afrique du Sud, 1951
Sometimes Called Monument, 1988-1989
Bois, verre, pinces, et bande peinte au mur
305 x 488 x 183 cm
Don : anonyme
D 91 14 I 5

GOULET, Claude
Montréal (Québec), 1925
Ronde du rouge et noir, 1966
Huile sur toile
126 x 152,5 cm
A 66 64 P 1

Le Grand Mongol, 1973
Acrylique sur toile
183 x 183 cm
A 78 21 P 1

GOULET, Michel
Asbestos (Québec), 1944
Édification horizontale II, 1978
Acier peint
52 x 519 x 110 cm
A 79 36 S 1

Modèles, 1985
Matériaux divers : acier, bois, boîtes de conserve, variété de corniches, supports à tablettes, jouet
193 cm (largeur)
A 86 7 S 2

Trophée, 1986
Acier et objets divers
230 x 250 x 250 cm (l'ensemble)
A 87 12 S 5

Sans titre, 1976
Fusain sur papier
50,5 x 65,5 cm
Legs René Payant
D 88 15 D 1

Lieu interdit IX, 1978
Acrylique et acier peint
Legs René Payant
D 88 16 S 3

Mur/Mur, 1981
Acier
152,4 x 243,8 x 609,6 cm
Don : Michel Giroux
D 88 101 S 2

Autour/Atours, 1983
Cuivre, bois, acier galvanisé, papier d'aluminium, objets divers
69 x 183 x 274 cm
Don : anonyme
D 89 34 S 1

GRAHAM, Dan
Urbana, Ill., É.-U., 1942
Rock My Religion, 1982-1984
Vidéogramme couleur et noir et blanc, son
57 min
Production : l'artiste
A 85 39 VID 1

GRANCHE, Pierre
Montréal (Québec), 1948
C'est la matière grise qui pense, 1984
Plomb et marbre
205 x 205 x 61 cm
A 86 8 S

Thalès au pied de la spirale, 1988
Tôle galvanisée, bois, 18 figures
Spirale : 235 x 800 cm (diamètre)
A 89 25 S 19

Thalès au pied de la spirale, maquette, 1988
Cuivre
Don : anonyme
D 89 35 MA 19

GRAUERHOLZ, Angela
Hambourg, R.F.A., 1952
Théâtre, 1989
Épreuve Cibachrome
125 x 164 cm
A 90 5 PH 1

Hôtel, 1989
Épreuve Cibachrome montée sur masonite
122 x 162,5 cm
A 90 6 PH 1

Raymonde, 1989
Épreuve Cibachrome
122 x 162,5 cm
A 90 7 PH 1

GRAPUS (collectif)
Paris, France
Cirque à Bagnolet le 17 octobre, 1981
Sérigraphie
117 x 154,7 cm
A 84 72 AF 1

Avignon 82, 1982
Impression en offset
156,8 x 117 cm
A 84 73 AF 1

GRAVEL, Raymonde
Montréal (Québec), 1913
Profil fuyant, 1943
Fusain sur papier
62,5 x 48,2 cm
Don : l'artiste
D 65 4 D 1

GRÉGOIRE, Normand
Montréal (Québec), 1944
Claudette, 1978
Épreuve argentique
28 x 35,5 cm
A 79 87 PH 1

GROSZ, George
Berlin, Allemagne, 1893-1959
Erinnerung an New York, 1917
Lithographie, planche nº 1
50,2 x 39 cm
A 77 44 G 1

GUERRA, Jorge
Lisbonne, Portugal, 1936
Ancien palais de Justice, 1977
Épreuve argentique
26,8 x 33,8 cm
A 79 88 PH 1

GUILLAUME, Pierre
La Naissance du soleil, 1966
Voir BUJOLD, Françoise (A 66 29 E 15)

GUIMOND, Pierre
Montréal (Québec), 1945
Sans titre, 1978
Épreuve argentique
40,5 x 51 cm
A 79 89 PH 1

Sans titre, 1970
Épreuve argentique
Tirage de 1979
36 x 28,5 cm
A 79 146 PH 1

GUIMONT, Sylvie
Val-d'or, (Québec), 1955
Drag, 1982
Acrylique sur toile
166,5 x 299,5 cm
A 83 35 P 1

GUITE, Suzanne
New Richmond (Québec), 1927 - San Augustin, Mexique, 1981
Naissance, 1970
Bois de cèdre
228 x 32 x 38 cm
A 78 134 S 1

GUITET, James
Nantes, France, 1925
Sans titre, 1961
Eau-forte, 13/20
57 x 37 cm
A 64 5 G 1

50. F. 7.-62, 1962
Huile sur toile
116,8 x 88,9 cm
A 66 8 P 1

1+1, nº 4, 1972
Eau-forte, 23/65 et poème de Gaston Miron
35,4 x 27,5 cm
A 78 145 E 1

5-78, 1978
Acrylique sur toile
239,7 x 195 cm
Don : Galerie Gilles Corbeil
D 79 111 P 2

Émile Nelligan - Poésies complètes, 1979
Album de 12 eaux-fortes, 22/125
45,5 x 34,5 cm (emboîtage)
A 80 61 E 12
Comprenant les œuvres suivantes :

Clair de lune intellectuel, 1979
42,3 x 32,2 cm
A 80 61 E 12 (1)

Devant deux portraits de ma mère, 1979
42,4 x 32,4 cm
A 80 61 E 12 (2)

Soir d'hiver, 1979
42,1 x 32,4 cm
A 80 61 E 12 (3)

Le Missel de la morte, 1979
42,4 x 32,5 cm
A 80 61 E 12 (4)

Le Corbillard, 1979
42,6 x 32,2 cm
A 80 61 E 12 (5)

Confession nocturne, 1979
42,5 x 32,3 cm
A 80 61 E 12 (6)

Ténèbres, 1979
42,3 x 32,4 cm
A 80 61 E 12 (7)

Le Saxe de famille, 1979
42,5 x 32,3 cm
A 80 61 E 12 (8)

Le Cercueil, 1979
42,4 x 32,3 cm
A 80 61 E 12 (9)

Mon âme, 1979
42,8 x 32,4 cm
A 80 61 E 12 (10)

Le Crêpe, 1979
42,3 x 32,4 cm
A 80 61 E 12 (11)

Le Vaisseau d'or, 1979
42,5 x 32,5 cm
A 80 61 E 12 (12)

GUTMANN, Willi
Zurich, Suisse, 1927
A.C. Modèle tournant, 1965
Aluminium anodisé et bois
42 x 19,9 x 5,5 cm
A 65 151 S 1

GUTSCHE, Clara
St-Louis, Miss., É.-U., 1949
Joanne, Helen, Doris, Dorothy, 1975
4 épreuves argentiques
20 x 25,4 cm (l'ensemble)
A 79 168 PH 1

GUTTMAN BAIN, Freda
Montréal (Québec), 1934
Two Windows, 1975
Photogravure, 10/50
66,6 x 48,2 cm
A 80 57 G 1

What is she looking at ? What does she see ?, 1974
Photogravure, 3/30
44,7 x 75 cm
A 80 58 G 1

HABER, Ira Joël
Brooklyn, N.Y., É.-U., 1947
1+1 nº 5, 1973
Sérigraphie, 17/100 et texte de John Perreault
35,3 x 27,8 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 4 E 2

HAJDU, Étienne
Turda, Roumanie, 1907
Tourbillon de lumière, 1959
Aluminium martelé
98,1 x 60,5 x 14 cm
Don : Walter Carsen
D 66 90 S 1

HALSMAN, Philippe
Riga, Lettonie, 1906 - New York, N.Y., É.-U., 1979
Walk in space, 1965
Épreuve argentique
Tirage postérieur
24,3 x 19,3 cm
A 80 75 PH 1

HAMAGUCHI, Yozo
Préfecture de Wakayama, Japon, 1909
La Cerise, 1963
Pointe-sèche, 32/50
32,8 x 49,9 cm
Don : Galerie Claude Haeffely
D 64 36 G 1

HAMISKY, Kim
Viêt-nam, 1943
Diptyque, 1964
Encre sur papier
64,5 x 100 cm
A 65 31 D 1

Composition nº 129, 1971
Bois peint et métal
100,2 x 86,2 cm
A 71 136 MD 1

HARRIS, Lawren Stewart
Brantford (Ontario), 1885 -
Vancouver (Colombie-Britannique), 1970
Mountain Above Maligne Lake, North End, v. 1924
Huile sur toile
26,9 x 35,2 cm
Don : Max et Iris Stern
D 76 46 P 1

HARTUNG, Hans
Leipzig, Allemagne, 1904
Sans titre, 1945
Gravure sur bois et lithographie, 38/50
46,6 x 31,1 cm
A 64 27 G 1

P 73 Z-76, 1973
Huile sur carton
75 x 52,3 cm
A 76 9 P 1

HASEGAWA, Shoichi
Yaizu, Japon, 1929
Soshun, n. d.
Eau-forte, 7/50
64,5 x 49,6 cm
A 65 96 G 1

HASLAM, Michael
Montréal (Québec), 1947
Prime-time, Hot-Line, 1975
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie sur papier, 6/35
50,8 x 66,5 cm
A 78 76 G 12 (5)

My Recollection of the Air War, 1979
Épreuve argentique, toile, vinyle et letraset
97 x 300,5 cm
A 81 12 PH 1

Série Art Montréal, Mike Haslam, émission nº 2, 1981
Vidéogramme couleur, son
60 min
Production : Art Montréal
A 82 18 VID 1

Hommage à Jesse Owens, 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
50,5 x 65,5 cm
A 82 28 E 12 (8)

Hommage à Jesse Owens, 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
50,6 x 65,8 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (8)

HAYASHI, Takashi
Japon, 1944
De la révélation du bonze zen Ikkyu concernant la lettre L, 1974
Papier Kent
381 x 76,2 x 38,1 cm
Don : Japan Art Festival Association
D 74 49 S 1

HÉBERT, Adrien
Paris, France, 1890 - Montréal (Québec), 1967
Dans le port de Montréal (S.S. Montcalm), 1925
Huile sur toile
118 x 152,5 cm
A 78 22 P 1

HÉBERT, Pierre
Montréal (Québec), 1944
PRÉFONTAINE, Yves
Montréal (Québec), 1937
Placard révolutionnaire 2, 1964
Encre sur papier
60 x 45,6 cm
A 64 37 D 1

HEDRICK, Robert
Windsor (Ontario), 1930
Still Life no. 4, 1955
Huile sur masonite
60,5 x 91 cm
Don : Frances Barwick
D 74 8 P 1

HEFFERMAN, Diane
Montréal (Québec), 1942
VERTU, Suzanne
Sherbrooke (Québec), 1947
Québécoiserient, 1976
Vidéogramme noir et blanc, son
55 min
Production : Réseau vidé-elle
A 82 15 VID 1

HÉLION, Jean
Couternes, France, 1904
Sans titre, 1970
Lithographie, 99/175
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 73 G 1

HENNIG, Albert
Leipzig, Allemagne, 1907
Sans titre, 1932-1933
7 épreuves argentiques du même titre
Tirage de 1978
39 x 29,6 cm (chacune)
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 67 PH 7 (1 à 7)

Jalousie, 1932
Épreuve argentique
Tirage de 1983
43,5 x 30,4 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (4)

Plume et roseau, 1933
Épreuve argentique
Tirage de 1983
43,8 x 30,4 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (5)

HENRI, Florence
New York, N.Y., É.-U., 1893 - Compiègne, France, 1982
Composition II, 1928
Épreuve argentique, é. a. III/VIII
Tirage de 1974
17,3 x 24 cm
A 80 76 PH 1

HÉON, Michelle
Saint-Romuald-de-Lévis (Québec), 1948
Fragments, n. d.
Tapisserie de lin et soie (basse-lisse)
336 x 244 cm
A 80 45 T 1

HERON, Patrick
Leeds, Angleterre, R.-U., 1920
Emerald and Scarlet with Yellows, 1966
Huile sur toile
152,5 x 183,3 cm
A 68 46 P 1

HEWARD, John
Montréal (Québec), 1934
Sans titre, (Cave Series), 1975
Acrylique sur toile
183,8 x 122,6 cm
A 75 23 P 1

Sans titre, 1978
Acrylique sur toile
258 x 183 cm
A 79 18 P 1

Sans titre, (Mask Series), 1975-1976
Acrylique sur toile
183 x 123 cm
Don : anonyme
D 79 106 P 1

Sans titre, 1981
Acrylique sur toile libre
243,8 x 152,4 cm
Don : Jacqueline Rouah
D 89 112 P 1

HEWARD, Prudence
Montréal (Québec), 1896 -
Los Angeles, Calif., É.-U., 1947
Pensive Girl, 1944
Huile sur toile
51 x 43,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 121 P 1

HEYVAERT, Pierre
Lebekke, Belgique, 1934 - Montréal (Québec), 1974
Continent, 1965
Orme
162,8 x 36,7 x 32 cm
A 66 26 S 1

Sans titre, 1966
Bois
914 x 335 x 274 cm
A 66 95 S 1

Nº 4 P., 1967
Fer soudé peint
63,5 x 45,7 x 48,2 cm
A 68 44 S 1

Sans titre nº 13, 1970
Acier peint
49 x 22 x 24 cm
A 77 38 S 1

Espaces triangulaires, v. 1973
Métal peint
248,5 x 90 x 90 cm
Don : Peter Gnass
D 79 108 S 1

Espaces triangulaires nº 6, 1968
Métal peint
60,8 x 24,2 x 39,5 cm
Don : Herbert et Mary Auerbach
D 89 39 S 1

HEYWOOD, John Carl
Toronto (Ontario), 1941
Split, 1969
Sérigraphie, 11/50
63,4 x 62,5 cm
A 71 7 G 1

HILLIARD, John
Lancaster, Angleterre, R.-U., 1945
Flight of Happiness; Facade, 1982
2 épreuves Cibachrome
50 x 75 cm (chacune)
Don : Jacqueline Rouah
D 89 117 PH 2

HINE, Lewis Wickes
Oshkosh, Wisc., É.-U., 1874 -
Hastings-on-Hudson, N.Y., É.-U., 1940
Mine Worker, v. 1910
Épreuve argentique (chloro-bromure)
17,7 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 x 21,5 x 12 cm
A 65 118 S 1

Sans titre, 1965
Acier cortène
477,5 x 343 x 343 cm
A 65 175 S 4

HOCKNEY, David
Bradford, Grande-Bretagne, 1937
Nude 17th, June 1984, 1984
Collage de 140 épreuves couleur
181 x 123,8 cm
Don : H. Arnold Steinberg
D 89 36 PH 1

HODGSON, Tom Sherlock
Toronto (Ontario), 1924
Painting, n. d.
Huile sur toile
45,7 x 65,4 cm
Don : Frances Barwick
D 74 13 P 1

HOFMANN, Hans
Weissenburg, Allemagne, 1880 -
New York, N.Y., É.-U., 1966
Classic Fragments, 1947
Encre sur carton marouflé sur toile
104 x 76,6 cm
A 73 18 P 1

HOLMES, Chery
Montréal (Québec), 1948
Autoportrait, v. 1979
Pyrogravure et techniques mixtes
162 x 62 x 63 cm
A 80 15 MD 1

HOOVER, Nan
New York, N.Y., É.-U., 1931
Color Pieces, 1980
Vidéogramme couleur, muet
19 min
Don : l'artiste
D 82 53 VID 1

Primary Colors, 1980
Vidéogramme couleur, son
7 min
Don : l'artiste
D 82 54 VID 1

Movement from Either Direction, 1980
Vidéogramme couleur, son
6 min
Don : l'artiste
D 82 55 VID 1

Through Black Shadows, 1981
Vidéogramme couleur, son
7 min
Don : l'artiste
D 82 56 VID 1

Intercept the Rays, 1982
Vidéogramme couleur, son
13 min
Son : Bryan Nicholls
Production : l'artiste
Don : l'artiste
D 82 57 VID 1

Continuing Red Line, No. 1 and No. 2, 1982
2 épreuves couleur
48,7 x 136,5 cm
47,1 x 137,2 cm
A 83 64 PH 2

Three Yellow Pieces, 1980
3 épreuves couleur
42 x 378,3 cm
A 83 65 PH 3

HORVAT, Miljenko
Varazdin, Yougoslavie, 1935
Totem 77, 1977
Acrylique et média mixtes sur toile
274 x 152 cm
A 78 24 P 1

Sans titre, 1976
Encre, crayon gras, mine de plomb et pastel sur papier
31,6 x 31,6 cm
A 80 28 D 1

Sans titre, 1971
5 sérigraphies du même titre, 6/10
57,4 x 72,5 cm (chacune)
Don : l'artiste
D 81 42 G 5 (1 à 5)

HUET, Jacques
(DINEL, Jacques)
Montréal (Québec), 1932
Personnage spatial, 1966
Fonte
106 x 45 x 87 cm
A 66 73 S 1

Sans titre, 1966
Bois
914 x 1219 x 427 cm
A 66 96 S 1

HUGHES, Lynn
Vancouver (Colombie-Britannique), 1951
Relative Merits, 1984
Acrylique et huile sur toile
274,5 x 200,5 cm
A 85 22 P 3 (1)

Still Life for David, 1984
Acrylique et huile sur toile
274,5 x 200,5 cm
A 85 22 P 3 (2)

Still Life for Montserrat Caballé, 1984
Acrylique et huile sur toile
274,5 x 200,5 cm
A 85 22 P 3 (3)

HUITRIC, Hervé
NAHAS, Monique
Texture, 1975
Monotype
39,6 x 55,9 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 86 74 G 1

HUMEN, Gérald
U.R.S.S. (Ukraine), 1935
Boulders, East Coast, 1967
Encre sur papier
50,5 x 76,3 cm
Don : Frances Barwick
D 74 20 D 1

Leaves and Branches, 1964
Sépia sur papier
30,5 x 31,2 cm
Don : Frances Barwick
D 74 21 D 1

HURNI, Jean-Claude
Suisse
Sans titre, 1972
Épreuve argentique
Tirage de 1979 par André Dubois
28,5 x 36 cm
A 79 147 PH 1

Sans titre, 1972
Épreuve argentique
Tirage de 1979 par André Dubois
28,5 x 36 cm
A 79 148 PH 1

Sans titre, 1972
Épreuve argentique
Tirage de 1979 par André Dubois
28,5 x 36 cm
A 79 149 PH 1

Sans titre, 1972
Épreuve argentique
Tirage de 1979 par André Dubois
36 x 28,5 cm
A 79 150 PH 1

Sans titre, 1979
Épreuve argentique
Tirage de 1979 par André Dubois
36 x 28,5 cm
A 79 151 PH 1

HURTUBISE, Jacques
Montréal (Québec), 1939
Fanette, 1965
Acrylique sur toile
153,3 x 173,6 cm
A 65 119 P 1

Antigone, 1966
Acrylique sur toile
116,5 x 152,5 cm
A 66 65 P 1

Eulalie, 1966
Sérigraphie, h. c. 1
65,2 x 50,7 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 16 G 1

Philomène, 1966
Sérigraphie, h. c. 1
61 x 51 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 17 G 1

La Fugitive, 1964
Huile sur toile
177,7 x 126,3 cm
A 68 60 P 1

Cérès, 1966
Huile sur toile
107,5 x 91,5 cm
A 71 97 P 1

Philomène, 1966
Sérigraphie, é. a. 9/10
61 x 51 cm
A 71 98 G 1

Nathalie, 1965
Acrylique sur toile
113,5 x 113,5 cm
A 71 99 P 1

Ciboulette, 1968
Panneau lumineux (néon vert)
203 x 204 x 45,8 cm
Don : l'artiste
D 73 9 MD 1

Gel incendiaire, 1964
Huile sur toile
103,5 x 86 cm
A 74 26 P 1

Astie, 1973
Sérigraphie, 12/40
108 x 108 cm
A 74 29 G 1

Sans titre, 1972
Acrylique sur toile
92 x 92 cm
Don : anonyme
D 76 27 P 1

Tawashita, 1978
Acrylique, fusain et pastel sur toile
203,5 x 306 cm
A 79 19 P 1

Sundry, 1980
Acrylique sur toile
203,5 x 609,6 cm
A 82 64 P 1

Peinture n° 41, 1962
Huile sur toile
195,9 x 127,1 cm
A 87 98 P 1

Britannica, 1968
Acrylique sur toile
203 x 325 cm
Don : Yves Gauthier
D 87 126 P 1

Brisants rouges, 1960
Sérigraphie, 14/16
101,6 x 66 cm
Don : Gérald Bolduc
D 88 100 G 1

Sleeping Effort, 1961
Sérigraphie, 9/10
51,1 x 45,7 cm
Don : Laurent Lamy
D 88 106 G 1

Numéro 76, 1963
Fusain et pastel sur papier
64,8 x 50,8 cm
Don : Yves Gauthier
D 88 90 D 1

Géraldine, 1965
Acrylique sur toile
101,6 x 114,3 cm
Don : Yves Gauthier
D 90 16 P 1

Peinture n° 26, 1962
Émail sur masonite
81,3 x 122 cm
Don : Yves Gauthier
D 91 12 P 1

IRWIN, P.K.
(PAGE, Patricia Kathleen)
Swanage, Angleterre, R.-U., 1916
Mango, n. d.
Crayon sur papier
45,5 x 32 cm
Don : Frances Barwick
D 74 11 D 1

Bright Fish, n. d.
Eau-forte, 10/12
34,2 x 48,8 cm
Don : Frances Barwick
D 74 12 G 1

ISEHAYEK, Ilana
Tel-Aviv, Israël, 1956
Deer Hunting, USA, 1985
Acrylique, pâte à modeler et plâtre sur masonite et bois
230 x 244 cm
A 85 23 P 1

ISKOWITZ, Gershon
Kielce, Pologne, 1921
Summer - C, 1978
Huile sur toile
183 x 198,5 cm
A 84 31 P 1

ISTRATI, Alexandre
Dorohoi, Roumanie, 1915
Sans titre, n. d.
Lithographie, 23/35
39 x 32,5 cm
A 65 152 G 1

IVAN
Sans titre, 1979
Gaufrage sur papier, é. a. 11/11
65 x 50 cm
Legs René Payant
D 88 17 G 1

IWANOWITCH, Boris
VOIR ZOVILÉ, Pierre

JACKSON, Alexander Young
Montréal (Québec), 1882 - Kleinburg (Ontario), 1974
Road to St-Tite des Caps, n. d.
Huile sur toile
50,5 x 64 cm
Don : Iris Stern
D 74 56 P 1

Les Éboulements March 1929, 1929
Huile sur toile
63,5 x 82,6 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 122 P 1

JACKSON, Sarah
Detroit, Mich., É.-U., 1924
Floating Torso, 1965
Bronze
67,5 x 33 x 25,8 cm
A 66 20 S 1

Dessin n° 2, 1965
Encre sur papier
68 x 52,7 cm
A 66 26 D 1

JACOMIN, Madeleine L.
Maine, É.-U., 1940
Unités linéaires, 1967
Acrylique sur toile
121,7 x 184,2 cm
A 67 42 P 1

JAMES, Geoffrey
Saint Asaph, Pays de Galles, R.-U., 1942
French Gardens, 1981
Album de 10 épreuves argentiques, 10/20
Accompagnées d'un texte de Gustave Flaubert
33,5 x 55,3 x 3,5 cm
A 82 34 PH 10
Comprenant les œuvres suivantes :

Fontainebleau. Le jardin de Diane, 1981
12,3 x 30,4 cm
A 82 34 PH 10 (1)

Fontainebleau. The Canal, 1981
12 x 30,4 cm
A 82 34 PH 10 (2)

St. Cloud, 1981
11,8 x 31 cm
A 82 34 PH 10 (3)

St. Cloud, 1981
11,7 x 30,3 cm
A 82 34 PH 10 (4)

St. Cloud, 1981
11,2 x 30,5 cm
A 82 34 PH 10 (5)

Sceaux, 1981
10,9 x 29 cm
A 82 34 PH 10 (6)

Fontainebleau, 1981
12,3 x 30,8 cm
A 82 34 PH 10 (7)

Sceaux, 1981
12,3 x 30,8 cm
A 82 34 PH 10 (8)

Marly-le-Roi, 1981
10,2 x 31 cm
A 82 34 PH 10 (9)

Marly-le-Roi, 1981
10,5 x 30,5 cm
A 82 34 PH 10 (10)

The Temple of Modern Philosophy, Ermenonville, 1987
Épreuve argentique, 19/30
18,4 x 26,5 cm
A 88 97 PH 1

JAQUE, Louis
(BEAULIEU, Louis-Jacques)
Montréal (Québec), 1919
Sans titre, 1965
Encre sur papier
71 x 55 cm
A 65 97 D 1

Stratosphérie, 1966
Huile sur toile
194,4 x 96,5 cm
A 66 39 P 1

Sans titre, 1976
Sérigraphie, 16/30
66,4 x 51,7 cm
A 76 19 G 1

JARNUSZKIEWICZ, Jacek
Varsovie, Pologne, 1952
Espace résiduaire, 1986
Cuivre, bois et papier
A 87 13 S 3

Passe-temps, 1989
Cuivre et zinc
214 x 520 x 275 cm
A 89 30 I 7

JASMIN, André
Montréal (Québec), 1922
Feux nocturnes, 1957
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
66 x 43,5 cm
A 65 53 G 10 (7)

Cinéma cosmique, 1958
Sérigraphie, 6/35
22,9 x 33 cm
A 81 46 G 1

Lumière des mains, 1959
Sérigraphie, 6/35
22,9 x 33 cm
A 81 47 G 1

Manège-à-planète, 1958
Sérigraphie, 6/35
22,9 x 33 cm
A 81 48 G 1

JAURAN
(REPENTIGNY, Rodolphe de)
Montréal (Québec), 1926 -
mort en montagne (Alberta), 1959
3-54, 1954
Huile sur masonite
49,7 x 47,7 cm
Don : Françoise de Repentigny
D 78 103 P 1

N° 217, v. 1955
Huile sur masonite
51 x 44 cm
Don : Françoise de Repentigny
D 78 104 P 1

Sans titre (jaune, vert, gris), v. 1955
Huile sur masonite
48 x 40 cm
Don : Françoise de Repentigny
D 78 105 P 1

N° 197 (gris et jaunes), 1955
Huile sur masonite
58,3 x 44,5 cm
Don : Françoise de Repentigny
D 78 106 P 1

Exposition à l'Échourie, 11 février au 2 mars Plasticiens, 1955
Sérigraphie (affiche)
Tirage par Gérald Brunet
50 x 32,5 cm
Don : Françoise de Repentigny
D 78 107 G 1

Sans titre, 1956
Gouache sur papier
39 x 28 cm
Don : Georges Delrue
D 83 67 GO 1

JEAN, Jocelyn
Valleyfield (Québec), 1947
Deux Tiers de cercle rouge, 1983
Encaustique sur bois
2 éléments : 209 x 303 cm (l'ensemble)
A 90 4 P 2

JEAN, Marcel
Québec (Québec), 1937
Sans titre, 1964
Papier collé sur contre-plaqué
91,3 x 106,6 cm
A 65 83 CO 1

Peinture sur fond de bois, 1965
Huile et papier collé sur contre-plaqué
121,8 x 152,4 cm
A 65 153 P 1

Sans titre n° 308, 1977
Acrylique sur papier marouflé
101,5 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 x 162,6 cm
A 66 89 P 1

JÉRÔME, Jean-Paul
Montréal (Québec), 1928
Randonneur, 1973
Acrylique sur toile
116 x 89 cm
A 74 64 P 1

Palais des temps, 1975
Acrylique sur toile de lin écru
196 x 311,5 cm
Don : Galerie Bernard Desroches
D 75 1 P 1

L'Aube-Pastorale, 1954
Huile sur toile
45,7 x 61,2 cm
A 78 130 P 1

JOBIDON, Simone
La poule a coupé..., v. 1945-1946
Réalisée avec Jean Benoît, Alfred Pellan et Françoise Sullivan
(Voir COLLABORATION, D 91 15 D 1)

Hara kiri ou non..., v. 1945-1946
Réalisée avec Jean Benoît, Alfred Pellan et Françoise Sullivan
(Voir COLLABORATION, D 91 16 D 1)

JOHNS, Jasper
Allendale, Car. du S., É.-U., 1930
Fool's House, 1972
Lithographie, 54/67
100,6 x 73 cm
A 72 10 G 1

JOHNSON, Harlan
Halifax (Nouvelle-Écosse), 1956
Racines, 1986
Techniques mixtes sur bois, métal et toile
182 x 102 cm
A 87 33 MD 3

JOLICŒUR, Andrée
Montréal (Québec), 1924
Sans titre, 1968
Plexiglas (2 modules)
50,7 x 50,7 x 50,7 cm (chacun)
A 69 16 S 2

JOLLIFFE, Michael
Darlington, Angleterre, R.-U., 1945
Crowned, 1981
Huile sur toile, bois
153,2 x 206 cm
A 83 36 MD 1

Treget, 1989
Huile sur toile de lin
153 x 183,8 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 89 104 P 1

JONAS, Joan
New York, N. Y., É.-U., 1936
Volcano Saga, 1989
Vidéogramme couleur, son
28 min 30 s
Production : l'artise et Alan Kleinberg
Coproduction : Continental Video
A 91 5 VID 1

JONES, Jim
Toronto (Ontario), 1942
Sans titre, 1973
Tirée de l'album *The Artists Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (4)

JORN, Asger
Vejrun, Danemark, 1914 - Aarhus, Danemark, 1973
Whispering, 1965
Huile sur toile
46 x 36 cm
Don : Guy Joussemet
D 72 2 P 1

Sans titre, 1972
Gravure sur bois, XXXV/XXXV
32,5 x 42 cm
A 77 42 G 1

JUDD, Donald
Exelsior Springs, Miss., É.-U., 1928
Sans titre, 1974
Eau-forte, 5/35
77,8 x 107 cm
A 75 15 G 1

Untitled, 1974
Eau-forte, 5/35
107 x 77,8 cm
A 75 16 G 1

JULLIEN-MINGUEZ, Alain
Petite pluie du 21 septembre 1981, 1981
Acrylique sur papier collé sur carton
92,5 x 75,5 cm
Legs René Payant
D 88 18 P 1

JUNEAU, Denis
Verdun (Québec), 1925
Bleu sur espace rouge, 1966
Acrylique sur toile
172,8 x 172,8 cm
A 67 11 P 1

Mobiles en couleurs, 1967
Acrylique sur toile
142,6 x 142,6 cm
A 67 39 P 1

Les Queues vertes, 1969
Acrylique sur toile
112 x 112 cm
A 72 22 P 1

Ronds dans l'espace bleu, 1975
Sérigraphie, 26/30
53 x 53 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 4 G 1

Sans titre, 1965
Gouache sur papier
56 x 76,3 cm
A 78 25 GO 1

Quatrième dimension, 1961
Construction en bois peint
36,5 x 79,5 x 79,5 cm
A 78 38 S 1

Sans titre, 1977
Gouache sur papier
51 x 66,2 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 116 GO 1

Fond rouge, 1960
Huile sur toile
81,7 x 81,5 cm
A 79 21 P 1

Sans titre, 1959
Crayon de cire et mine de plomb sur papier
56 x 43,1 cm
A 79 68 D 1

Sans titre, 1962
Gouache sur papier
60,9 x 45,7 cm
A 79 69 GO 1

Abstraction, 1958
Huile sur masonite
121 x 80 cm
A 79 115 P 1

KAMINSKY, Walter
Portrait de l'ingénieur Köhn dans le bureau du directeur du Bauhaus, v. 1928
Épreuve argentique
11,2 x 7,9 cm
A 86 40 PH 1

KANDINSKY, Wassili
Moscou, Russie, 1866 - Neuilly-sur-Seine, France, 1944
Ovale, 1925
Eau-forte sur papier, 106/300
56,8 x 45,2 cm
A 67 95 G 1

KAPOOR, Anish
Bombay, Inde, 1954
Sans titre, 1984
Béton, pigment, polystyrène, terre
4 éléments : 122 x 91 x 61 cm
91 x 61 x 61 cm
183 x 183 x 122 cm
122 x 122 x 122 cm
A 86 16 S 4

KARDOS, Ladislas
Budapest, Hongrie, 1909
The Skies above, 1964
Huile sur toile
66 x 86,3 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 49 P 1

KAWAÏ, Koji
Shimoda, Japon, 1947
Caisse à joujou, 1974
Acrylique sur toile
227,3 x 227,3 x 182 cm
Don : Japan Art Festival Association
D 74 47 P 1

KAWAMURA, Chiaki
Hokkaido, Japon, 1948
Namakemono, 1974
Mousse uréthane, fer
97 x 97 x 97 cm
Don : Japan Art Festival Association
D 74 50 S 1

KAWANO, Hiroshi
Chine, 1925
Red Tree, 1971
Tirée de l'album *Art ex Machina*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie à l'ordinateur, 8/200
50,6 x 38,1 cm
A 72 15 E 6 (2)

Simulated Color Mosaic, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (2)

Simulated Color Mosaic, 1969
10 gouaches sur papier
100 x 100 cm (chacune)
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 79 5 GO 10

KELLER, Pierre
Gilly, Suisse, 1945
I KK-Kilokunst-Art Kilo-Kilo art, 1972
Fonte, 46/100
5 x 7,1 x 6,2 cm
Don : Miljenko Horvat
D 81 44 S 1

KELLY, Ellsworth
Newburgh, N.Y., É.-U., 1923
N° 6 - noir avec blanc, n. d.
Lithographie, 52/75
89,6 x 59,8 cm
A 67 70 G 1

N° 14 - bleu et jaune clair, n. d.
Lithographie, 45/75
89,3 x 59,8 cm
A 67 71 G 1

Noir-vert, 1971
Lithographie, 42/50
72,2 x 62,3 cm
A 73 5 G 1

Large Black Curve, n. d.
Lithographie et gaufrage, 22/30
63 x 212,7 cm
A 74 41 G 1

Camelia 1, 1964
Lithographie, 58/75
89,5 x 61,3 cm
A 75 58 G 1

KEMBLE, Kenneth
Buenos Aires, Argentine, 1923
Buenos Aires, 1963
Huile sur toile
180 x 220,5 cm
A 65 120 P 1

KERTÉSZ, André
Budapest, Hongrie, 1894 - New York, N.Y., É.-U., 1985
Chez Mondrian, 1926
Épreuve argentique (chloro-bromure)
Tirage postérieur
25,3 x 20,4 cm
A 78 90 PH 1

KING, Holly
Montréal (Québec), 1957
Mysterium Towers no. 1, 2, 3, 4, 1983
4 épreuves argentiques, 1/4
101,8 x 116,9 cm (chacune)
A 84 16 PH 4

Mysterious Lights and the Drowned Soul, 1985
Épreuve argentique
120,5 x 161,5 cm
A 86 31 PH 1

KIOPINI, Christian
Sorel (Québec), 1949
Sans titre, 1977
Acrylique sur toile
200 x 167 cm
A 78 26 P 1

Progression chromatique D-1, 1975
Crayon de couleur sur papier
89,2 x 114,6 cm
A 80 94 D 1

Bleu sans titre, 1977
Acrylique sur papier et collage
66 x 101,4 cm
A 80 95 D 1

Ombre (Standing Inside), 1983
Acrylique sur Tarlatane et contre-plaqué
244 x 244 x 31 cm
A 84 28 P 4

Scène pour l'œil et le corps, 1981
Acrylique sur toiles laminées et contre-plaqué
244 x 366 x 122 cm
Don : Monique Gauthier
D 89 98 I 7

Sans titre, 1989
Craie prismacolor sur papier
64 x 78 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 89 105 D 1

Constellation #14, 1989
Craie sur papier Arches
63,7 x 94,3 x 3 cm
A 91 19 D 1

Sans titre, 1982
Craies de menuisier sur papier de coton Polyvel
91,8 x 122,4 cm
A 91 20 D 1

KIYOOKA, Roy
Moose Jaw (Saskatchewan), 1926
Black Magic Circle, 1965
Acrylique sur toile
122,3 x 147,5 cm
A 67 41 P 1

Black Fold, 1968
Fibre de verre et époxy peint
39,4 x 129,2 x 107,4 cm
A 69 19 S 2

KLEE, Paul
Münchenbuchsee, Suisse, 1879 -
Muralto-Locarno, Suisse, 1940
Untere und obere Tiere n° 180, 1918
Encre sur papier
30,5 x 23,2 cm
A 77 8 D 1

KLEIN, William
New York, N.Y., É.-U., 1928
Stickball Dance, New York, 1955
Épreuve argentique
Tirage de 1980
40,6 x 50,6 cm
A 80 77 PH 1

KLUCIS, Gustav
Volmar (Valmiera), Russie, 1895 - U.R.S.S., 1944
Ecrian, 1922
Linogravure
23 x 10,5 cm
A 77 45 G 1

KNIFER, Julije
Osijek, Yougoslavie, 1924
XII. 71-2cs, 1971
Sérigraphie, 26/60
45 x 62,8 cm
A 79 178 G 1

Méandres gris-argent, 1972
Sérigraphie, 13/20
50 x 70 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 50 G 1

KNOWLES, Dorothy
Unity (Saskatchewan), 1927
Distance, 1972
Acrylique sur toile
122,3 x 136,6 cm
A 72 14 P 1

KNOWLTON, Kenneth C.
É.-U., 1931
Art ex machina, 1972
Tirée de l'album *Art ex Machina*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie à l'ordinateur, 8/200
38,1 x 50,8 cm
A 72 15 E 6 (3)

Universal Declaration of Human Rights..., 1971
Sérigraphie, 43/80
71 x 57,4 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 6 G 1

Octagons, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (3)

KNUDSEN, Christian
Verup, Danemark, 1945
Emerging Yellow Rectangle, 1976
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie et papier collé, 5/35
66,5 x 50,8 cm
A 78 76 G 12 (6)

Kite, 1977
Techniques mixtes sur masonite
2 éléments : 122 x 91,5 cm (chacun)
A 79 22 MD 2

Archer, 1980
Techniques mixtes sur papier et masonite
53,1 x 127,1 cm
A 80 96 D 1

KOENIG, John Franklin
Seattle, Wash., É.-U., 1924
Sans titre, 1963
Gouache et papier collé sur papier
42,5 x 44,2 cm
A 65 29 GO 1

Night and I Improve the Taste, 1966
Huile sur toile
119,7 x 119,7 cm
A 66 83 P 1

The Tomb of Martin Luther King, 1968
Huile sur toile
201,4 x 212,2 cm
Don : Raymond Beaugrand-Champagne
D 69 10 P 2

L'Ikébana de l'Esprit, n. d.
7 épreuves argentiques
Don : l'artiste
D 73 17 PH 7

KOLAR, Jiri
Potrivin, Bohême, Autriche-Hongrie, 1914
Sans titre, 1969
Collage sur papier
38,5 x 40 cm
A 78 148 CO 1

Sans titre, 1975
Collage
21 x 16 cm
Don : Miljenko Horvat
D 88 89 CO 1

KORNER, John
Novy Jicin, Bohême, Autriche-Hongrie, 1913
Nature morte aux fleurs, 1963-1964
Huile sur toile
122 x 86,5 cm
A 65 111 P 1

Flowerstar, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie sur papier, 5/50
38 x 50,8 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (7)

KOSSO, Eloul
Mourom, Russie, 1920
Inout, 1969
Découpage sur papier
60,8 x 76 cm
A 71 100 MD 1

Milgo X, n. d.
Aluminium anodisé, 15/150
51,9 x 20 x 15,1 cm
A 74 25 S 1

KOSUTH, Joseph
Toledo, Ohio, É.-U., 1945
Cathexis No. 48, 1982
Épreuve argentique
250,5 x 192 cm
A 82 65 PH 1

KOUDELKA, Josef
Boskovice, Tchécoslovaquie, 1938
Sans titre, Irlande, v. 1971
Épreuve argentique
30,5 x 41 cm
A 80 112 PH 1

KOUNELLIS, Jannis
Le Pirée, Grèce, 1936
Sans titre, 1982
Matériaux divers
210 x 260 cm
A 83 98 MD 1

KOVACS, Stephan
Montréal (Québec), 1953
Îles de la Madeleine, 1977
Épreuve argentique
12,7 x 18 cm
A 79 169 PH 1

KRAJCBERG, Frans
Kozienice, Pologne, 1921
Grand Estampage, 1964
Gaufrage sur papier, é. a.
113 x 38 cm
A 65 65 G 1

KRAUSZ, Peter
Brasov, Roumanie, 1946
Sans titre (de Goya à Beijing), 1990
Cire d'abeille et acier
213,4 x 91,4 x 182,9 cm
Don : Serge Tousignant
D 90 45 MD 2

KRIWET, Ferdinand
Düsseldorf, Allemagne, 1942
Sans titre, n. d.
Sérigraphie, 10/250
31,5 x 42,8 cm
Don : Miljenko Horvat
D 80 85 G 1

KRUGER, Barbara
Newark, N.J., É.-U., 1945
Untitled (We Are Not Made for You), 1983
Épreuve argentique
182 x 118,5 cm
A 85 33 PH 1

KUBOTA, Nubuo
Vancouver (Colombie-Britannique), 1932
Sans titre, 1974
Tirée de l'album *The Artist's Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (5)

KUSUNO, Tomoshige
Japon, 1935
Universo Na Flor, 1964
Huile sur papier marouflée sur masonite
89,4 x 70,2 cm
A 65 154 P 1

KWARTLER, Alexander
Palotailva, Hongrie, 1924
L'Automne, 1964
Monotype
50,1 x 65 cm
Don : Ben Cummings
D 65 1 G 1

LABBÉ, Michel
Vallée Jonction (Québec), 1945
Sans titre, 1968
Huile sur toile
124,4 x 124,4 cm
Don : Galerie Jolliet
D 69 9 P 1

Module 02, 1970
Huile sur toile (triptyque)
213,5 x 213,5 cm (chaque élément)
A 72 5 P 3

LABELLE, Ronald
Montréal (Québec), 1942
Sans titre, 1978
Épreuve Cibachrome
11,2 x 16,5 cm
A 79 170 PH 1

LA BOURDONNAYE, Alain de
Paris, France, 1930
Sans titre, n. d.
Fusain sur papier
37 x 50,5 cm
A 65 68 D 1

LACROIX, Paul
Sainte-Marie-de-Beauce (Québec), 1929
Sans titre, 1980
Mine de plomb et pigment sur papier Arches
75 x 105,5 cm
A 81 25 D 1

LACROIX, Richard
Montréal (Québec), 1939
Quassia, 1963
Eau-forte, 21/50
61,5 x 56 cm
A 65 59 G 1

Bestiaire, 1961
6 eaux-fortes, 30/50
52,3 x 34,3 cm (emboîtage)
A 66 30 G 6

Pointe à diamants, 1967
Acrylique sur toile
208,6 x 208,6 cm
A 67 46 P 1

Variante 1V-N, 1966
Sérigraphie, h. c. 1/5
65,1 x 50,9 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 18 G 1

Variante V1, 1966
Sérigraphie, h. c. 1/5
65,7 x 50,9 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 19 G 1

Mû, 1970
Album de 9 sérigraphies, 28/100
A 71 1 G 9
Comprenant les œuvres suivantes :

Mû, 1970
32,7 x 25,1 cm
A 71 1 G 9 (1)

Salamaton, 1970
32,7 x 25 cm
A 71 1 G 9 (2)

Hyderobod, 1970
32,7 x 25,1 cm
A 71 1 G 9 (3)

Souris jaunes, 1970
32,6 x 25 cm
A 71 1 G 9 (4)

Guigo, 1970
32,5 x 25,1 cm
A 71 1 G 9 (5)

Radiation, 1970
32,5 x 25 cm
A 71 1 G 9 (6)

Atlantide, 1970
32,6 x 25,2 cm
A 71 1 G 9 (7)

Alberta 1V, 1970
32,7 x 25 cm
A 71 1 G 9 (8)

Crystal, 1970
32,6 x 25,1 cm
A 71 1 G 9 (9)

Clair-obscur, 1978
Eau-forte, 12/25
55,4 x 54,9 cm
Don : Banque Provinciale du Canada
D 79 110 G 1

Mobile, 1967
Techniques mixtes sur toile, pivot métallique
152 x 152 cm
Don : Huguette Rémy
D 89 41 MD 2

LAFOREST, Frantz
Valparaiso, Chili, 1921
Trois Tasseaux, 1974
Matériaux divers sur bois
80 x 66 cm
A 78 27 MD 1

Composition, 1974
Techniques mixtes sur bois
35 x 50 cm
Don : Jacqueline Rouah
D 89 123 MD 1

LAFRAMBOISE, Alain
Saint-Benoît-des-Deux-Montagnes (Québec), 1947
La leçon d'anatomie... III, 1986
Matériaux divers
65,5 x 71,5 x 62,5 cm
A 87 96 MD 1

LAGACÉ, Michel
Rivière-du-Loup (Québec), 1950
Sans titre, 1978
Crayon et pastel sur papier
56 x 77,5 cm
A 78 137 D 1

Dessin nº 180, 1977
Fusain, mine de plomb, ruban-cache, pastel
et crayon de couleur sur papier
61 x 91 cm
Legs René Payant
D 88 19 D 1

LAJEUNIE, Jean-Claude
Eaubonne, France, 1943
L'Émissaire, 1966
Acier peint, acier chromé, plexiglas, engrenages
et circuits électriques
166,3 x 64,2 x 64,2 cm
A 66 69 S 1

LAKE, Suzy
Detroit, Mich., É.-U., 1947
Adapting to Taste, 1975
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/35
66,5 x 50,8 cm
A 78 76 G 12 (7)

Vertical Pull 1, 1977
12 épreuves argentiques
33 x 51 cm (chacune)
A 79 23 PH 12

Phrases, 1979
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur, 6/30
40,5 x 50,8 cm
A 81 14 PH 4 (2)

Box Concert, 1974
Vidéogramme noir et blanc, son
5 min
Production : Véhicule Art
A 82 11 VID 1

Phrases, 1979
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur, 5/30
40,5 x 50,8 cm
Legs René Payant
D 88 7 PH 4 (2)

Sans titre, 1975
Photographies noir et blanc, collage et graphite sur papier
37 x 44 cm
Don : Laurent Lamy
D 88 107 MD 1

Suzy Lake as Mila Lamer, 1974
8 épreuves argentiques
91,4 x 76,2 cm
Don : Jacqueline Rouah
D 89 116 PH 8

LANCTÔT, Richard
Montréal (Québec), 1949
Edge Row, 1981
Techniques mixtes sur papier
66 x 50 cm
Legs René Payant
D 88 20 D 1

LANDON, Paul
Rudgwick, Angleterre, R.-U., 1961
The Bounty of the Earth, 1986
Vidéogramme couleur, son
12 min
Production : l'artiste
A 87 39 VID 1

LANDORI, Eva
Budapest, Hongrie, 1917 - Montréal (Québec), 1987
Poèmes et Gravures, 1964
7 eaux-fortes, 13/36, et poèmes de Élie-Charles Flamand,
Jean-Claude Lambert, Henri Pastoureau, Octavio Paz,
Michel Seuphor
32,4 x 24,5 cm (couverture)
A 64 45 E 6

LANDRY, Pierre
Trois-Rivières (Québec), 1939
Veau, 1966
Fer soudé
81,8 x 117 x 57,5 cm
A 66 66 S 1

LANGE, Dorothea
Hoboken, N.J., É.-U., 1895 -
Marin County, Calif., É.-U., 1965
Greene County, 1937
Épreuve argentique
Tirage postérieur par la Library of Congress
20,5 x 25,4 cm
A 78 91 PH 1

LANGEVIN, Richard
Saguenay-Lac-Saint-Jean (Québec), 1955
2 rangées de 3 colonnes, n. d.
Ciment et bois
A 80 16 S 1

LANGLOIS, Denis
Montréal (Québec), 1945
Sans titre, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
76,5 x 56,8 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (8)

Triptyque du bâton perdu : La Douleur, Le Mystère,
L'Espoir, 1980-1982
Plombagine sur papier
3 éléments : 60 x 80 cm (chacun)
A 82 35 D 3

Avant-dernière boîte, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Lithographie, h. c. VII
57 x 76,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (5)

LANTIER, Jean
Québec (Québec), 1953
Nocturnes (Trois Pièces en forme de jardin), 1984-1985
Bois, masonite, acrylique et plâtre
762 x 61 x 305 cm
A 85 24 I 13

LAPOINTE, Esther
Montréal (Québec), 1947 - Pietrasanta, Italie, 1980
Aiguille avec bouton, 1972-1978
Aluminium peint et travertin
61,5 cm (diamètre) x 7 cm (épaisseur)
232 cm (longueur) x 14 cm (circonférence)
Don : Myreille Lapointe in Trust
D 82 21 S 2

LAPOINTE, Lyne
Montréal (Québec), 1957
Voir FLEMING, Martha et LAPOINTE, Lyne

LAPORTE, Lucie
Joliette (Québec), 1946
Prâna, 1976
Pastel sec, acrylique et crayon de plomb sur papier
73,1 x 57,7 cm
A 76 50 D 1

Deus absconditus, n. d.
Bois gravé
182 x 244 cm
A 78 39 MD 3

LARDERA, Berto
La Spezia, Italie, 1911
Forme-Fonction dans l'espace nº 1, 1961-1962
Fer et acier inoxydable
128,5 x 97,7 x 68,6 cm
A 65 121 S 1

Jouet pour adulte, 1963-1964
Bronze, 4/25
A 65 122 S 8

Occasion dramatique XI, 1965
Fer et acier cortène
266,7 x 152,3 x 190,5 cm
A 65 176 S 1

Hommage à Rodin, 1967
Tirée de l'album *Hommage à Rodin*, 1967
(voir COLLABORATION)
Eau-forte, 51/120
76,1 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
3 éléments : 78,5 x 57,8 cm (chacun)
A 68 41 G 3

Occasion dramatique VI, 1960
Fer, acier inoxydable et cuivre
42 x 45 x 30 cm
Don : Guy Robert
D 87 47 S 1

LARTIGUE, Jacques-Henri
Paris, France, 1894 - Nice, France, 1986
Femme avec un manteau de fourrure, 1912
Épreuve argentique
Tirage postérieur
30,1 x 39,9 cm
A 78 92 PH 1

LAURIN, Serge
(Québec)
Les Voituriers, 1972
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 152 PH 1

Centre-Sud de Montréal, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 153 PH 1

LAUZON, Jean
Dorval (Québec), 1953
Vente-trottoir, rue Hériot, 1977
Épreuve argentique
19 x 28 cm
A 79 171 PH 1

LAUZON, Réal
Montréal (Québec), 1945
Le Musée portatif, 1976-1977
Matériaux divers, bois, plastique, fils électriques
185,5 x 136,5 x 56 cm
A 79 37 MD 1

LAVENDER, John William
Bexhill-on-Sea, Angleterre, R-U., 1943
Refraction IV, 1968
Plexiglas et sérigraphie
25,9 x 26,8 x 26,8 cm
A 69 24 S 1

LAVIER, Bertrand
Châtillon-sur-Seine, France, 1949
General Electric, 1985
Réfrigérateur, peinture acrylique
140 x 80 x 70 cm
A 87 15 S 1

LAVOIE, Raymond
Montréal (Québec), 1950
Sans titre, 1981
Acrylique sur papier
108 x 152 cm
A 82 3 P 1

Référence-souvenir de Bournemouth (n° 5), 1979
Graphite et aquarelle sur papier
118,4 x 179,8 cm
A 87 17 A 1

Pour ma tête et mon cœur, un, 1981
Acrylique sur papier
40,5 x 50,5 cm
Legs René Payant
D 88 21 P 1

M et moi, 1983
Acrylique sur toile
178 x 264,4 cm
Legs René Payant
D 88 22 P 1

Poème abandonné, 1987
Acrylique sur toile
Diptyque : 214,6 x 174,6 cm (chaque élément)
A 88 82 P 2

LEBLANC, Walter
Anvers, Belgique, 1932
Mobilo-Static, 1964
Lithographie, 19/75
49,8 x 50 cm
A 65 155 G 1

Mobilo-Static, 1960-1964
Huile et cordes sur toile
81 x 65 cm
A 65 156 P 1

LECAVALIER, Louise
(Québec)
Sans titre, 1979
Épreuve argentique
28,5 x 36 cm
A 79 154 PH 1

LECLAIR, Michel
Montréal (Québec), 1948
Miroir, miroir, dis-moi...?, 1973
Sérigraphie, 22/35
58,6 x 78,3 cm
A 74 27 G 1

Tout en passant, 1978
Album de 10 sérigraphies et 1 texte de Jean Brodeur, 2/10
74 x 58,7 cm (emboîtage)
72,5 x 57,5 cm (chacune)
A 79 70 E 10
Comprenant les œuvres suivantes :

Paysage urbain 76 I, 1976
Sérigraphie, 23/35
A 79 70 E 10 (1)

Paysage de la cité, 1976
Sérigraphie, 28/35
A 79 70 E 10 (2)

Abstraction régional et local, 1977
Sérigraphie, 16/24
A 79 70 E 10 (3)

Photo gestuelle, 1977
Sérigraphie, 12/34
A 79 70 E 10 (4)

S'amuser coin Mt-Royal et Coloniale, n. d.
Sérigraphie, 13/32
A 79 70 E 10 (5)

Water Dry Drunk, 1976
Sérigraphie, 16/30
A 79 70 E 10 (6)

Voyeur-vous ce que je vois?, 1977
Sérigraphie, 6/30
A 79 70 E 10 (7)

La façade du Baltabarin, 1977
Sérigraphie, 27/30
A 79 70 E 10 (8)

Abstraction urbaine, 1976
Sérigraphie, 8/28
A 79 70 E 10 (9)

Hommage à mon ami Gaston, 1977
Sérigraphie, 15/30
A 79 70 E 10 (10)

Été 79, 1979
Sérigraphie photomécanique, 20/30
99,5 x 67,4 cm
A 80 30 G 1

LEDUC, Fernand
Montréal (Québec), 1916
Porte n° 11, 1963
Acrylique sur papier collé sur masonite
100,7 x 60,4 cm
A 65 72 P 1

Chromatisme binaire vert II, 1964
Huile sur toile
180,7 x 167,2 cm
A 66 17 P 1

Sans titre, 1954
Huile sur toile
73 x 92 cm
Don : Gilles Corbeil
D 69 6 P 1

Érosion douce, 1970
Acrylique sur contre-plaqué
214 x 245,2 cm
Don : l'artiste
D 71 19 P 1

Chromatisme binaire vert I, 1964
Huile sur toile
61 x 49,8 cm
A 71 101 P 1

Sans titre, 1961
Pastel à l'huile sur papier
55,5 x 74,8 cm
A 71 102 PA 1

Triptyque, 1964
Acrylique sur toile
64,7 x 137,5 cm
A 74 22 P 1

Figure 2, 1949
Huile sur carton
51,3 x 66,7 cm
Don : anonyme
D 75 36 P 1

Delta, 1957
Huile sur toile
91 x 75,5 cm
Don : anonyme
D 75 37 P 1

Leur ombre, 1945
Huile sur panneau de bois
39,9 x 45,3 cm
A 77 41 P 1

Porte d'orient, 1955
Huile sur toile
74,5 x 91,3 cm
A 79 24 P 1

Imbrication, 1955
Huile sur toile
60,8 x 72,4 cm
A 79 25 P 1

Composition rouge-bleu-noir, 1965
Huile sur toile
60 x 73 cm
Don : anonyme
D 79 107 P 1

Carré de gris et harmoniques à mouvement circulaire, 1979
Acrylique sur toile
300 x 300 cm
A 80 86 P 4

Érosions bleu-rouge, 1968
Huile sur toile
146 x 114,2 cm
Don : Patrice Drouin
D 81 40 P 1

Passage violet, 1967
Acrylique sur toile
89,4 x 116,2 cm
Don : anonyme
D 85 13 P 1

LEDUC, Ozias
Saint-Hilaire (Québec), 1864 -
Saint-Hyacinthe (Québec), 1955
Sans titre, 1894
Fusain sur papier
42,5 x 54,5 cm
A 77 9 D 1

LEFÉBURE, Jean
Montréal (Québec), 1930
Sans titre, 1963
Gouache sur papier d'Arches
76,5 x 56,2 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 85 18 GO 1

LÉGER, Fernand
Argentan, France, 1881 - Gif-sur-Yvette, France, 1955
La Ville I, n. d.
Lithographie, 278/300
48,7 x 65,1 cm
A 67 96 G 1

Les Constructeurs, n. d.
Eau-forte, 47/300
63,2 x 83,3 cm
A 67 97 G 1

Lotus bleu, 1938
Gouache sur papier
31,1 x 40 cm
A 71 103 GO 1

Femme aux feuilles, n. d.
Bronze, 2/8
51,4 x 41,2 x 11 cm
Don : Mme W.L. Glen
D 76 22 S 1

LEGRADY, George
Budapest, Hongrie, 1950
Logo Design, 1982
Épreuve argentique teintée, 3/10
71,5 x 89,1 cm
A 84 17 PH 1

Archetypes, 1982
Épreuve argentique teintée, 3/10
71,5 x 81,1 cm
A 84 18 PH 1

Double Talk, 1982
Épreuve argentique teintée, 3/10
71,5 x 89,1 cm
A 84 19 PH 1

Display, 1982
Épreuve argentique teintée, 3/10
71,5 x 89,1 cm
A 84 20 PH 1

LEGROS, Jean-Pierre
Montréal (Québec), 1943
Continuum I, 1978
Bois peint (4 modules)
18 x 100 x 99 cm (chacun)
A 79 38 S 4

LEMIEUX, Jean-Paul
Québec (Québec), 1904-1990
L'Été à Montréal, 1959
Huile sur toile
57,5 x 126,5 cm
A 77 39 P 1

LEMONDE, Serge
Saint-Hyacinthe (Québec), 1945
Ti-Guy, 1978
Acrylique sur masonite
91,5 x 71 cm
A 78 29 P 1

Hippopotame, 1978
Acrylique sur masonite
101,5 x 109,2 cm
A 78 30 P 1

LEMOYNE, Serge
Acton Vale (Québec), 1941
Combat d'atomes, 1966
Peinture fluorescente sur papier de couleur
96,4 x 56 cm
A 66 44 P 1

Amerik, 1970
Papier, ficelle et carton
351,7 x 184,3 x 48 cm
A 78 135 S 1

Une pointe bleue entre deux pointes blanches, 1978
Huile sur toile
172,5 x 213,5 cm
A 79 26 P 1

Sans titre, 1980
Encre, ruban-cache et crayon sur papier
43,5 x 66 cm
A 81 26 D 1

Sans titre, 1980
Encre, ruban-cache et crayon sur papier
43,5 x 66 cm
A 81 27 D 1

Sans titre, 1980
Encre, ruban-cache et crayon sur papier
43,5 x 66 cm
A 81 28 D 1

Ayotoportrait, 1978
Sérigraphie, 35/45
57,3 x 72,5 cm
Legs René Payant
D 88 23 G 1

LÉONARD, Jean
(Québec)
Cadavre exquis, 1947
Réalisée avec Jean Benoît et Mimi Parent
(Voir COLLABORATION, A 75 3 D 1)

LEPAGE, Marc
Rimouski (Québec), 1945
Involvment n° 2-A2, 1969
Métal, soie, lumières, moteurs et ventilateurs
15,3 x 153,4 cm (diamètre)
A 71 22 MD 1

LE PARC, Julio
Mendoza, Argentine, 1928
Continuel mobile, 1960
Bois, plastique, aluminium, nylon et tissu
98,9 x 40 x 8,3 cm
A 67 30 MD 1

Continuel lumière, formes en contorsion, 1966
Bois, plastique et lumière
152,8 x 122,5 x 26,6 cm
A 67 31 MD 1

Continuel lumière, 1966
Bois peint, 65/100
84 x 50 x 26 cm
Don : Gaston Véronneau
D 77 16 S 1

LEROUX-GUILLAUME, Janine
Saint-Hermas (Québec), 1927
La Mare aux élans, 1963
Taille-douce, eau-forte et aquatinte, 6/15
33,1 x 49,9 cm
A 64 39 G 1

Rédemption des saisons, 1965
Eau-forte (manière noire), 6/28
60 x 50,2 cm
A 66 56 G 1

Les Cocons de verre, 1962
Taille-douce (manière noire) et burin, 14/20
50 x 65,5 cm
A 76 33 G 1

Métamorphose, 1977
Gravure sur bois, 13/36
56,5 x 76,5 cm
A 79 71 G 1

La Marche des scarabées, 1978
Pointe-sèche (manière noire), 5/55
50,2 x 65,5 cm
A 79 72 G 1

LEROY, Hugh A.
Montréal (Québec), 1939
180° Complimentary Twists, 1966
Bois laminé peint noir
121,9 x 121,9 x 61 cm
A 66 70 S 1

LETENDRE, Rita
Drummondville (Québec), 1928
Urubu, 1964
Huile sur toile (triptyque)
244 x 122 cm (chaque élément)
Don : Gisèle et Gérard Lortie
D 67 9 P 3

L'Appel, 1962
Huile sur toile
183 x 138,2 cm
A 67 12 P 1

Silent Echo II, 1968
Sérigraphie, 4/100
50,9 x 66 cm
A 68 30 G 1

Vibration, 1968
Sérigraphie, 4/100
50,7 x 65,9 cm
A 68 31 G 1

Carnet de voyage intérieur, 1967
Ensemble de 20 sérigraphies
A 68 40 G 20
Comprenant les œuvres suivantes :

Environnement, 1967
Sérigraphie, 6/15
35,3 x 49 cm
A 68 40 G 20 (1)

Burning Speed, 1967
Sérigraphie, é. a.
35,5 x 45,5 cm
A 68 40 G 20 (2)

Silent Echo, 1967
Sérigraphie, 10/15
34,9 x 42,3 cm
A 68 40 G 20 (3)

Moon Light, 1967
Sérigraphie, é. a.
45,2 x 35 cm
A 68 40 G 20 (4)

Vibration Red, 1967
Sérigraphie (essai d'encrage)
45,5 x 35 cm
A 68 40 G 20 (5)

Environnement II, 1967
Sérigraphie (essai d'encrage)
35,4 x 45,4 cm
A 68 40 G 20 (6)

Antares, 1967
Sérigraphie (essai d'encrage)
35,4 x 45,1 cm
A 68 40 G 20 (7)

Sunburst, 1967
Sérigraphie, é. a.
35,8 x 44,1 cm
A 68 40 G 20 (8)

Vers l'infini, 1967
Sérigraphie, é. a.
36 x 41 cm
A 68 40 G 20 (9)

Into Night, 1967
Sérigraphie, 14/20
42,4 x 36,5 cm
A 68 40 G 20 (10)

Encounter, 1967
Sérigraphie, 7/20
35,6 x 44,8 cm
A 68 40 G 20 (11)

Sliding speed, 1967
Sérigraphie, é. a.
35 x 48,2 cm
A 68 40 G 20 (12)

Midnight light, 1967
Sérigraphie, 7/20
36,1 x 48,2 cm
A 68 40 G 20 (13)

Silverspace, 1967
Sérigraphie, 19/20
48 x 35,5 cm
A 68 40 G 20 (14)

Rencontre, 1967
Sérigraphie, 10/20
36 x 45,3 cm
A 68 40 G 20 (15)

Now, 1967
Sérigraphie, 8/20
54 x 73,1 cm
A 68 40 G 20 (16)

Down, 1967
Sérigraphie, 19/20
73 x 54 cm
A 68 40 G 20 (17)

Within, 1967
Sérigraphie, é. a.
53,2 x 74,4 cm
A 68 40 G 20 (18)

Swimming Lights, 1967
Sérigraphie, 9/20
54 x 74 cm
A 68 40 G 20 (19)

Impact, 1966
Sérigraphie, 1/8
43 x 37 cm
A 68 40 G 20 (20)

Combat nordique, 1961
Huile sur toile
126,5 x 137 cm
A 71 104 P 1

Bop, 1958
Huile sur toile
24,3 x 24,3 cm
A 71 105 P 1

Whithin, 1967
Sérigraphie é. a.
53,3 x 73,4 cm
A 71 106 G 1

Sans titre, 1963
Huile sur toile
110 x 80,5 cm
A 71 107 P 1

Sans titre, 1963
Huile sur toile
81,6 x 101,7 cm
A 71 108 P 1

Sima, 1969
Huile sur toile
60,5 x 76 cm
A 71 109 P 1

In Space, 1969
Sérigraphie, 25/50
65,7 x 50,4 cm
A 71 110 G 1

Burning Light, 1969
Sérigraphie, é. a.
50,6 x 70,9 cm
A 71 111 G 1

Electric Dreams, 1969
Sérigraphie, 39/50
65,7 x 50,4 cm
A 71 112 G 1

Combustion, 1969
Sérigraphie, 16/50
50,6 x 65,9 cm
A 71 113 G 1

Om, 1969
Sérigraphie, 28/50
50,6 x 70,9 cm
A 71 114 G 1

Sans titre, 1969
Sérigraphie, 11/15
34,9 x 41,9 cm
A 71 115 G 1

Koumer, 1965
Acrylique sur toile
154,9 x 203,2 cm
Don : Yves Gauthier
D 88 92 P 1

LE VA, Barry
Long Beach, Calif., É.-U., 1941
Diagram for Two Separate Installations Combined into One Installation in Two Perspectives, 1982
Pastel, acrylique, fusain et papier calque collé sur papier
121,7 x 121,5 cm
A 82 41 MD 1

LEVASSEUR, Suzelle
Trois-Rivières (Québec), 1953
#155, 1985
Acrylique sur toile
173 x 237,8 cm
A 86 32 P 1

LEVINE, Les
(MOTT, Kenmare)
Dublin, Irlande, 1935
1+1 nº 3, 1972
Sérigraphie et texte, 66/200
35,5 x 28 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 3 E 2

LEVINE, Sherrie
Hazleton, Penns., É.-U., 1947
After Fernand Léger, 1983
Aquarelle sur papier
35,3 x 27,8 cm
A 84 66 A 1

After Francis Picabia, 1983
Aquarelle sur papier
35,5 x 28 cm
A 84 67 A

After Kasimir Malevich, 1984
Aquarelle sur papier
35,5 x 27,8 cm
A 84 68 A 1

After Man Ray, 1984
Aquarelle sur papier
35,3 x 27,7 cm
A 84 69 A 1

LÉVY, Albert
Paris, France, 1864-?
Sans titre, v. 1900
Épreuve cyanotype
30 x 25,2 cm
A 80 79 PH 1

LEWIS, Glenn
Canada Shadows, 1983
Voir CANADIAN SHADOW PLAYERS

LEWITT, Sol
Hartford, Conn., É.-U., 1928
Five Lithograph Projects with Variations, n. d.
10 lithographies, 15/25
71,3 x 71,1 cm (chacune)
A 72 6 G 10

LICHTENSTEIN, Roy
New York, N.Y., É.-U., 1923
Mirror no. 8, 1972
Sérigraphie, 23/50
113,5 x 134 cm
A 72 17 G 1

Brushstrokes, 1969
Crayon feutre, crayon de couleur et huile sur papier
3 éléments : 53 x 207 cm (panneau A)
53 x 154 cm (panneaux B, C)
A 80 113 D 3

LIGHTBODY, Maya
Lvov, Pologne, 1931
Black Goddess, 1964
Huile, émail et gesso sur masonite
60,6 x 50,5 cm
A 65 123 P 1

LIND, Axel
Danemark
La nuit tombe sur l'Atlantique, 1954
Huile sur toile
20 x 50 cm
Don : l'artiste
D 75 34 P 1

LINDSAY, Doreen
London (Ontario), 1934
Sans titre, 1979
Tirée de l'album *Nourriture*, 1979
Photographie, aquatinte et eau-forte, 9/16
56,9 x 38,6 cm
A 81 13 G 1

LISMER, Arthur
Sheffield, Angleterre, R.-U.,
1885 - Montréal (Québec), 1969
Rock and Old Pines, Georgian Bay, 1943
Huile sur toile
30,2 x 40 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 123 P 1

LISSITZKY, El
Polshchinok, Russie, 1890 - Moscou, U.R.S.S., 1941
Proun VI, 1923
Lithographie (édition de 50)
60 x 43,5 cm
A 80 114 G 1

LONG, Richard
Bristol, Angleterre, R.-U., 1945
Niagara Sandstone Circle, 1981
362 pierres de grès
488 cm (diamètre)
A 85 34 S 362

LONGO, Robert
Brooklyn, N.Y., É.-U., 1953
Cold Heaven, 1983-1984
Feuille d'or sur contre-plaqué,
photographie noir et blanc encadrée
244 x 289,5 x 34 cm
A 86 34 MD 14

LORCINI, Gino
Plymouth, Angleterre, R.-U., 1923
Beta VIII, 1965
Bois, plexiglas et aluminium poli
54,5 x 64,5 x 8,2 cm
A 65 106 S 1

Beta rouge IX, 1966
Bois, plexiglas et aluminium poli, 1/5
91,2 x 68,5 x 7,6 cm
A 66 47 S 1

Structural Relief, 1962
Contre-plaqué
121,8 x 68,4 x 18,2 cm
Don : M. et Mme Henry E. Strub
D 72 11 S 1

LUCAS, Kevin
Kingsville (Ontario), 1947
Summer 1972 no. 1, 1973
Sérigraphie sur papier, 4/5
66 x 50,9 cm
A 74 28 G 1

LUM, Ken
Vancouver (Colombie-Britannique), 1956
Language-Paintings, 1987
Huile sur vinyle
212 x 296 cm
Don : l'artiste
D 88 66 P 1

LUSSIER, Paul
Waterloo (Québec), 1944
Paysage, 1976
Lithographie et eau-forte, 23/75
53,1 x 75,3 cm
A 80 31 G 1

Rose-gris, 1979
Pastel sur papier
58,5 x 41,2 cm
A 80 32 PA 1

La Boîte en X, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Eau-forte, h. c. VII
56,5 x 76 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (6)

196 PL 81, 1981
Techniques mixtes sur papier fait main
77,5 x 103 cm
A 83 37 D 1

LYMAN, John
Biddeford, Maine, É.-U., 1886 - Kingsley, Barbades, 1967

Les titres suivis d'un astérisque (*) sont ceux employés au Musée d'art contemporain de Montréal

Le Minaret I, 1955
Huile sur toile
76,3 x 63,7 cm
Don : l'artiste
D 64 24 P 1

Sun Bathing I, 1955
Huile sur toile
64,7 x 80,8 cm
Don : l'artiste
D 64 25 P 1

Nu au tapis cramoisi, v. 1935
Huile sur panneau de bois
45,7 x 38,1 cm
A 71 116 P 1

Castérie, n. d.
Huile sur masonite
17,8 x 13,8 cm
A 71 117 P 1

*Sortie de bain**, *Nude*, v. 1940
Huile sur toile
91,4 x 56 cm
Don : Max Stern
D 75 52 P 1

Portrait de Mme Lyman, n. d.
Crayon sur papier
22,7 x 31,7 cm
A 77 65 D 1

A la disposition de Usted, n. d.
Huile sur panneau
14,8 x 18,9 cm
Don : Max Stern
D 83 103 P 1

The Band Concert, n. d.
Encre sur papier
25 x 35 cm
Don : Max Stern
D 85 46 D 1

The Crane, Barbados, v. 1960
Huile sur masonite
14 x 17,8 cm
Don : Max Stern
D 85 47 P 1

Band Concert, v. 1946
Huile sur toile
40,6 x 50,8 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 124 P 1

The Crane, Barbados, v. 1960
Aquarelle
16,2 x 25,4 cm
Don : Joseph Stratford
D 89 86 A 1

MACDONALD, James E.H.
Durham, Angleterre, R.-U., 1873 -
Toronto (Ontario), 1932
Mt Lefroy & E.End Lake O'Hara (Afternoon Light), 1929
Huile sur panneau
21,6 x 29,2 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 125 P 1

Peaks of Lake O'Hara, 1929
Huile sur panneau
21,6 x 26,7 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 126 P 1

MACDONALD, Murray
Vancouver (Colombie-Britannique), 1947
Sans titre, 1981
Acier
74,5 x 38 x 30,3 cm
A 82 66 S 3

Sans titre, 1982
Aluminium
89,3 x 54,2 x 39,8 cm
A 82 67 S 1

MAC DOUGALL, Don
New Westminster (Colombie-Britannique), 1949
White Veil (Square Grid), 1973
Acrylique et latex sur toile
235,8 x 237 cm
Don : Maurice Sauvé
D 79 102 P 1

MACKENZIE, Landon
Boston, Mass., É.-U., 1954
Lost River no. 17, 1982
Acrylique sur toile
191,2 x 221 cm
A 83 38 P 1

MAGGS, Arnaud
Montréal (Québec), 1926
Joseph Beuys : 100 Frontal Views, Düsseldorf, 21 10 1980, 1980
Tirage de 3
100 épreuves argentiques
213 x 823 cm (l'ensemble)
Œuvre achetée avec l'aide de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada
A 90 10 PH 100

MAGRINI, Alex
Pesaro, Italie, 1951
Boîtes erratiques, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Lithographie, h. c. VII
76,5 x 57 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (7)

MAILLOL, Aristide
Banyuls-sur-mer, France, 1861-1944
Jeune fille agenouillée, 1900
Bronze, édition de 8
22,5 x 8,3 x 10,4 cm
Don : Max Stern
D 83 104 S 1

MALENFANT, Paul-Chanel
(Québec)
Corps second, 1981
Voir DUMAIS, Réal (A 82 31 E 6)

MALEVITCH, Kazimir
Terechtchenko, Ukraine, Russie, 1878 -
Leningrad, U.R.S.S., 1935
Sieg über die Sonne, 1913
Sérigraphie, 10/100
Tirage de 1973
42 x 29,5 cm
A 78 52 G 15

Croix suprématiste, 1920
Gravure sur bois, 41/75
Tirage de 1973
29,8 x 23,8 cm
A 80 47 G 1

MALTAIS, Marcelle
Chicoutimi (Québec), 1933
Kaminia, 1963
Huile sur toile
139,9 x 200,2 cm
A 65 102 P 1

Sans titre, 1960
Huile sur toile
55,6 x 76,1 cm
Don : Gérard Baillargeon et Mme C.M. Baillargeon
D 73 28 P 1

Sans titre, 1956
Huile sur carton
18 x 23,6 cm
A 77 50 P 1

Sans titre, 1962
Encre sur papier
8,9 x 29,7 cm
Don : Laurent Lamy
D 88 111 D 1

MANE-KATZ
Krementchoug, Ukraine, Russie, 1894 -
Tel-Aviv, Israël, 1962
Still Life, v. 1957
Huile sur toile
146,5 x 114 cm
Don : Max Stern
D 75 42 P 1

MANESSIER, Alfred
Saint-Ouen, France, 1911
Procès de Burgos I, n. d.
Lithographie, 35/85
77,5 x 119,3 cm
A 75 31 G 1

Procès de Burgos II, n. d.
Lithographie, 73/85
78,5 x 119,5 cm
A 75 32 G 1

MANNISTE, Andres
Sault-Sainte-Marie (Ontario), 1951
Bruce, 1978
Acrylique sur toile
103 x 153 cm
A 79 116 P 1

MANNONI, Gérald
Bastia, Corse, France, 1928
Sans titre, 1965
Acier cortène
307,2 x 106,6 x 121,9 cm
A 65 177 S 1

MAPPLETHORPE, Robert
New York, N.Y., É.-U., 1946-1989
Auto Portrait, 1983
Épreuve argentique, 5/10
50,3 x 40,3 cm
A 84 70 PH 1

MARINETTI, Filippo Tommaso
Alexandrie, Égypte, 1876 - Milan, Italie, 1944
Luce, 1922-1923
Collage sur papier
31 x 21 cm
A 81 56 CO 1

MARINI, Marino
Pistoia, Italie, 1901
Torso, 1927
Bronze
22 x 11 x 11 cm
Don : Max Stern
D 85 43 S 1

Cavallo magnifico, 1945
Bronze
80 x 29,9 x 85,1 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 139 S 1

MARION, Gilbert
Montréal (Québec), 1933
La Métamorphose, 1960
Linogravure
50,5 x 53,3 cm
A 77 66 G 1

L'Été, 1960
Gravure sur bois, 2/25
34 x 10,2 cm
A 77 67 G 1

MARKLE, Robert
Hamilton (Ontario), 1936
Sans titre, 1974
Tirée de l'album *The Artist's Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (6)

MAROIS, Lauréat
Saint-Ephrem-de-Beauce (Québec), 1949
Espace d'âge, 1978
Sérigraphie et crayon, XVIII/XXV
73,5 x 58,6 cm
A 80 33 G 1

Ombre et Lumière, 1979
Sérigraphie, XVI/XXV
88,9 x 58,7 cm
A 80 34 G 1

MAROK, Jack
Nanaimo (Colombie-Britannique), 1930
Sylphe II, 1965
Monotype
41,2 x 55,9 cm
A 65 157 G 1

MARS, Tanya
Monroe, Mich., É.-U., 1948
Pure Virtue, 1985
Vidéogramme couleur, son
15 min
Production : l'artiste
A 88 50 VID 1

MARSHALORE
É.-U., 1946
Dutch Light-Textual Actions, 1981
Vidéogramme couleur, son
22 min
Production : Western Front Vidéo
A 82 14 VID 1

MARTIN, André
Rimouski (Québec), 1956
Traversée d'Italie nº 2, 1982
Matériaux divers sur contre-plaqué
122 x 244 cm
A 87 16 MD 1

Sans titre, 1977
Techniques mixtes
91 x 61 cm
Legs René Payant
D 88 24 D 1

Phagocytose nº 6, 1980
Techniques mixtes
53 x 12 cm
Legs René Payant
D 88 25 MD 1

Étude pour Nihil, 1982
Techniques mixtes
25,3 x 25,4 cm
Legs René Payant
D 88 26 MD 1

Phagocytose (hors série), 1982
Techniques mixtes
18 x 5 cm
Legs René Payant
D 88 27 MD 1

Traversée d'Italie nº 4, 1982
Techniques mixtes sur papier collé sur masonite
121,7 x 243,5 cm
Legs René Payant
D 88 28 MD 1

Sans titre, 1984
Épreuve argentique, 1/4
51 x 41 cm
Legs René Payant
D 88 29 PH 1

MARTIN, Kenneth
Sheffield, Angleterre, R.-U., 1905
Sans titre, 1976-1977
Sérigraphie, 45/100
Don : Jacqueline Rouah
D 89 122 G 1

MARTIN, Richard
Montréal (Québec), 1946
Métamorphoses, 1972
Vidéogramme noir et blanc, muet
28 min
Production : Le Vidéographe
A 82 10 VID 1

MARTIN, Ron
London (Ontario), 1943
The Forgotten Gesture #6, 1976
Acrylique sur toile
213,3 x 167,6 cm
A 84 50 P 1

World Painting #34, 1970
Acrylique sur toile
215 x 153,5 cm
Don : Claude Lamarre
D 85 2 P 1

MARTINEZ, Luichy
San Pedro de Macoris, République Dominicaine, 1928
Sans titre, 1966
Orme
153,1 x 47 x 43,5 cm
A 66 74 S 1

Sans titre, 1966
Bois
610 x 1036 x 640 cm
A 66 92 S 1

MASSEY, John
Toronto (Ontario), 1950
I Smell the Blood of an Englishman/Ship at Sea, part.I & II, n. d.
Épreuves argentiques, 2/3
68,6 x 34,6 cm (I)
68,6 x 31,9 cm (II)
A 81 36 PH 2

Versailles 1985, 1985
Sérigraphie, 6/50
127 x 97 cm
A 87 9 G 1

MASUROVSKY, Gregory
New York, N.Y., É.-U., 1929
Litanie d'eau, 1964
10 pointes-sèches et poèmes de Michel Butor, 66/75
30,5 x 39,5 cm
A 65 61 E 10

MATHIEU, André
(Québec), 1952
Éolienne, n. d.
Bois divers
188 x 86 x 122 cm
A 78 40 S 1

MATHIEU, Georges
Boulogne-sur-mer, France, 1921
Motif oriental, 1963
Encre sur papier
78 x 57,4 cm
Don : Max et Iris Stern
D 64 23 D 1

Hommage à Jacques Cartier, 1962
Huile sur toile
97 x 195,2 cm
Don : Max Stern
D 75 47 P 1

MATISSE, Henri
Le Cateau-Cambrésis, France, 1869 - Nice, France, 1954
Autoportrait, 1950
Lithographie, 15/25
52,8 x 38 cm
A 74 44 G 1

Portrait au visage rose et bleu, 1936-1937
Huile sur toile
41 x 32,5 cm
A 76 2 P 1

MATTE, Denys
Québec (Québec), 1932
Fresques de Tassili, 1967
Gouache sur papier
58,5 x 45 cm
Don : Alan Rose
D 85 20 GO 1

MAURI, Fabio
Rome, Italie
News From Europe Part 1 / News From Europe Part 2: Vegetables, 1978
Vidéogramme couleur, son
24 min
Production : Western Front Video
A 84 32 VID 1

McADAM, Gérald
Oshawa (Ontario), 1941
Sans titre, 1973-1974
Tirée de l'album *The Artist's Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (7)

McCALL, Ann
Toronto (Ontario), 1941
Sans titre, 1979
Encre et solvant sur papier
57,4 x 76,5 cm
A 79 131 GO 1

McCRACKEN, John
Berkeley, Calif., É.-U., 1934
Black Plank, 1965-1968
Résine de polyester pigmentée, fibre de verre, contre-plaqué
244,2 x 56,4 x 8 cm
Don : Mme J. M. Scott
D 78 109 S 1

McEWEN, Jean
Montréal (Québec), 1923
À mauve ouvert, 1963
Huile sur toile
127 x 127 cm
A 65 24 P 1

Le Pain quotidien, 1965
7 encres sur papier, poèmes de Michel Beaulieu, nº 16
23,9 x 17,8 cm (chacune)
A 66 27 E 7
Comprenant les encres sur papier suivantes :

Diurne, 1965
A 66 27 E 7 (1)

Le Sang inutile, 1964
A 66 27 E 7 (2)

Pavane au jour qui se meurt, 1964
A 66 27 E 7 (3)

Paradoxe de la partance, 1964
A 66 27 E 7 (4)

Nocturne, 1964
A 66 27 E 7 (5)

Suite temporelle, 1964
A 66 27 E 7 (6)

Post-scriptum pour une enfance défunte, 1964
A 66 27 E 7 (7)

Nuit à ma jolie, 1967
Émulsion polymère sur toile
116,6 x 132 cm
A 67 37 P 1

Port donnant, 1952
Huile sur toile
89 x 128 cm
A 71 118 P 1

Laque d'un Pays rouge, 1972
Huile sur toile
172,8 x 198,9 cm
A 72 3 P 1

Jardin de givre, 1955
Huile sur toile
209,5 x 138 cm
A 73 19 P 1

Sans titre, 1955
Encre sur papier
186,5 x 122 cm
Don : Gérard Baillargeon et Mme C.M. Baillargeon
D 73 27 D 1

Les Îles réunies, 1975
Sérigraphie, 6/30
52,6 x 34,5 cm
A 75 25 E 1

Fenêtre dans le rouge, 1962
Huile sur toile
190 x 292 cm
A 78 31 P 1

Les champs colorés nº 11, 1981
Huile sur toile
182,8 x 467 cm
A 83 39 P 1

Sans titre (Peinture 59), 1959
Huile sur toile
99 x 99 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 85 19 P 1

Mallarca, 1966
Lithographie rehaussée, 12/25
48,3 x 38,1 cm
Don : Laurent Lamy
D 88 108 G 1

McKENNA, Bob-Kevin
(Québec)
Ode to the Structure of their Achievements, 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
50,5 x 65,5 cm
A 82 28 E 12 (2)

Ode to the Structure of their Achievements, 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a., I/XXI
50,6 x 65,8 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (2)

McLAREN, Norman
Stirling, Écosse, R.-U., 1914 - Montréal (Québec), 1987
Flight, 1968
Sérigraphie, 4/100
66 x 50,7 cm
A 68 32 G 1

Triptyque, 1968
Sérigraphie, 4/100
65,8 x 50,8 cm
A 68 33 G 1

Pas de deux, 1974
Sérigraphie, 10/60
57,3 x 72,7 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 79 7 G 2 (1)

Pas de deux, 1974
Sérigraphie, 1/40
57,3 x 72,7 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 79 7 G 2 (2)

Having a Hard Look, 1944
Encre de Chine sur papier
24,2 x 20,4 cm
A 79 132 D 1

1+1 nº 1, 1972
Sérigraphie, 34/100
35,5 x 28 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 1 E 2

MELOCHE, Suzanne
Ottawa (Ontario), 1926
Le Pont Mirabeau, 1962
Huile sur toile
92,5 x 105,7 cm
A 76 7 P 1

MÉNARD, Normand
(Québec), 1953
Le Printemps, 1977
Huile sur toile
215 x 122 cm
A 78 32 P 1

MENSES, Jan
Rotterdam, Pays-Bas, 1933
Série Klippoth nº 55, 1964
Détrempe sur papier
48 x 62,5 cm
A 66 9 P 1

Série Kaddish nº 30, 1965
Huile sur masonite
61,4 x 81,5 cm
A 66 49 P 1

MERCIER, Paul C.
Bouscat, France, 1930
La Japonaise, 1952-1976
Bronze
70 x 15 x 15 cm
A 78 41 S 1

Synthèse, 1976
Sérigraphie, 13/36
67 x 77,8 cm
Don : l'artiste
D 78 125 G 1

Énergie en ton de gris, 1976
Sérigraphie, 13/34
67 x 77,8 cm
Don : l'artiste
D 78 126 G 1

Harmonie sociale, 1976
Sérigraphie, 13/35
67 x 77,8 cm
Don : l'artiste
D 78 127 G 1

Symphonie structurale, 1976
Sérigraphie, 13/25
77,8 x 67 cm
Don : l'artiste
D 78 128 G 1

MEROLA, Mario
Montréal (Québec), 1931
Composition murale, 1965
Acrylique sur bois en relief
99 x 137,2 cm
Don : l'artiste
D 65 38 MD 1

Vibrato turquoise, 1974
Polymère sur tilleul
122 x 122 cm
A 76 55 MD 1

Sans titre, 1959
Crayon sur papier
58 x 40 cm
A 78 53 D 1

Sans titre, 1959
Crayon sur papier
58 x 40 cm
A 78 54 D 1

Modulation verticale jaune, 1978
Tilleul à l'acrylique
546 x 5 x 10 cm
A 79 39 S 1

Maquette pour l'exposition universelle de Bruxelles, 1957
Bois, carton et gouache
46,7 x 69,2 cm
Don : l'artiste
D 79 109 MA 1

MERRETT, Brian
Saint-Jean (Nouveau-Brunswick), 1945
Stade olympique, 1978
Épreuve argentique
50,7 x 40,5 cm
A 79 90 PH 1

Rue Pierce, Montréal, 1974
Épreuve argentique
Tirage de 1979
28,5 x 36 cm
A 79 155 PH 1

MERZ, Mario
Milan, Italie, 1925
Tavolo, 1978
Métal, verre et pierre
A 83 96 S

Macerata, 1974
4 lithographies, 74/125
70 x 90 cm (chacune)
A 84 51 G 4

Triplo Igloo, 1984
Aluminium, verre cassé, serres, argile
594 cm (diamètre)
A 85 40 S

MESSAGIER, Jean
Paris, France, 1920
La Cathédrale, 1960
Lithographie, é. a.
63 x 90 cm
A 78 60 G 1

METCALFE, Éric
Vancouver (Colombie-Britannique), 1940
Spots Before Your Eyes, 1977
Voir ATCHLEY, Dana (A 84 44 VID 1)

Sax Island, 1984
Voir BULL, Hank (A 84 48 VID 1)

Canada Shadows, 1983
Voir CANADIAN SHADOW PLAYERS
(A 84 49 VID 1)

MEYER, Hannes
Bâle, Suisse, 1889 - Crocifisso di Savosa, Suisse, 1954
Sans titre, 1926
Épreuve argentique
8,4 x 10,9 cm
A 86 37 PH 1

MICHALS, Duane
McKeesport, Penns., É.-U., 1932
A Man Dreaming in the City, 1969
Épreuve argentique
20,4 x 25,2 cm
A 80 48 PH 1

MICHAUX, Henri
Namur, Belgique, 1899 - Paris, France, 1984
Meidosems, 1948
12 lithographies et 1 texte, 176/250
25,6 x 20,4 cm (emboîtage)
A 65 62 E 12

Sans titre, v. 1967
Lithographie, 1/40
45,2 x 32,3 cm
A 75 13 G 1

Sans titre, 1969
Encre de Chine sur papier
52,5 x 75 cm
A 79 98 P 1

MIHALCEAN, Gilles
Montréal (Québec), 1946
Cancer, 1969
Bois laminé peint
110,4 x 184,5 x 121 cm
A 69 22 S 1

Le Voyage, 1979
Béton, pin et plâtre
81,2 x 335,2 x 106,7 cm (l'ensemble)
A 80 17 S 13

Le Marais, 1986
Plâtre, verre, polyuréthane, résine, bois, fibre et aluminium
38,1 x 457 cm (diamètre)
A 87 18 S

MILL, Richard
Québec (Québec), 1949
M II-84, 1977
Acrylique sur toile
2 éléments : 226,5 x 226,5 cm (chacun)
A 78 131 P 2

Pavoisé, 1975
Acrylique sur papier
72,4 x 106,7 cm
A 80 97 D 1

Sans titre (293), 1981
Acrylique sur toile
243,8 x 426,2 cm
Don : Patrice Drouin
D 87 43 P 1

Sans titre, 1976
Acrylique sur toile
168 x 168 cm
Legs René Payant
D 88 30 P 1

Sans titre, 1976
Fusain sur papier
77 x 62 cm
Legs René Payant
D 88 31 D 1

Sans titre, 1979
Acrylique sur toile
155 x 309 cm
Legs René Payant
D 88 32 P 1

MILLER, David
Ohio, É.-U., 1949
Façade nord, entrepôt, port de Montréal, 1977
Épreuve argentique
20 x 25 cm
A 79 172 PH 1

MILLETTE, Claude
Saint-Hyacinthe (Québec), 1957
Suite stellaire, 1979
Bois brûlé
243,9 x 152,4 x 121,9 cm
A 80 18 S 1

MILNE, David
Paisley (Ontario), 1882 - Toronto (Ontario), 1953
John Brown's Farm, 1928
Huile sur toile
31 x 41 cm
Don : Max Stern
D 83 105 P 1

MINGUZZI, Luciano
Bologne, Italie, 1911
Bozzetto, n. d.
Bronze
19 x 23 x 7 cm
Don : Max Stern
D 85 44 S 1

MINKOFF, Gérard
Genève, Suisse, 1937
Sans titre, 1986
Acrylique et photographie sur bois
27 x 23 cm
Legs René Payant
D 88 33 MD 1

MIRKO
(BASALDELLA, Mirko)
Udine, Italie, 1910-1969
Rittrato, n. d.
Dessin à la cire sur papier
58,4 x 44,5 cm
Don : Max Stern
D 75 46 D 1

MIRÓ, Joan
Montroig, Espagne, 1893 - Palma-de-Majorque, Espagne, 1983
Oiseaux rouge, v. 1964
Lithographie, 40/300
46 x 62 cm
A 67 93 G 1

Personnage à l'œil vert, v. 1964
Lithographie, 66/200
48,8 x 65,4 cm
A 67 94 G 1

Fillette dans le bois, 1958
Lithographie, 65/100
65,5 x 50 cm
A 79 100 G 1

Sans titre, n. d.
Lithographie, 48/100
76 x 56,5 cm
Don : Ministre de la culture de la Catalogne
D 82 46 G 1

MODEL, Lisette
Vienne, Autriche, 1901 - New York, N.Y., É.-U., 1983
Lower East Side, New York, v. 1940
Épreuve argentique, 27/75
Tirage de 1977
49 x 39 cm
A 79 186 PH 1

MOHOLY-NAGY, László
Bacbarsod, Hongrie, 1895 - Chicago, Ill., É.-U., 1946
Sans titre, 1922
Gravure sur bois
22,5 x 17,5 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 81 52 G 1

Sans titre, 1922-1926
Album de 10 photogrammes, 29/50
Tirage de 1973
66 x 51,4 x 3,6 cm (emboîtage)
A 81 57 PH 10
Comprenant les œuvres suivantes :

Sans titre, n. d.
18 x 23,7 cm
A 81 57 PH 10 (1)

Sans titre, n. d.
40,6 x 31 cm
A 81 57 PH 10 (2)

Sans titre, n. d.
40,5 x 30,7 cm
A 81 57 PH 10 (3)

Sans titre, n. d.
40,5 x 30,9 cm
A 81 57 PH 10 (4)

Sans titre, n. d.
40,3 x 30,8 cm
A 81 57 PH 10 (5)

Sans titre, n. d.
40,4 x 30,9 cm
A 81 57 PH 10 (6)

Laszlo und Lucia, n. d.
36,2 x 28,8 cm
A 81 57 PH 10 (7)

Selbstporträt, n. d.
36,9 x 28 cm
A 81 57 PH 10 (8)

Selbstbildnis, 1926
23,8 x 18 cm
A 81 57 PH 10 (9)

Sans titre, 1922
17,6 x 12,1 cm
A 81 57 PH 10 (10)

Sans titre, 1920-1939
Album de 12 épreuves argentiques, 44/50
Tirage de 1973
66,3 x 51,5 x 4 cm (emboîtage)
A 81 58 PH 12
Comprenant les œuvres suivantes :

Parking lot Chicago, 1938
29,5 x 35 cm
A 81 58 PH 12 (1)

Akt positiv-Akt negativ, 1931
40,5 x 29,3 cm
A 81 58 PH 12 (2)

Katze, n. d.
24,1 x 17,5 cm
A 81 58 PH 12 (3)

Blick vom Radioturm Berlin, 1928
26,2 x 20,5 cm
A 81 58 PH 12 (4)

Helsinki, 1927
39,2 x 30,1 cm
A 81 58 PH 12 (5)

Rothenburg, n. d.
17,9 x 23,8 cm
A 81 58 PH 12 (6)

Dusk at the Playing Field of Eton, 1936
20,9 x 26,5 cm
A 81 58 PH 12 (7)

Bienenwabe, 1939
50,5 x 41,1 cm
A 81 58 PH 12 (8)

Switzerland, 1925
50,5 x 41 cm
A 81 58 PH 12 (9)

Ellen (Sellin), 1929
38,7 x 30,5 cm
A 81 58 PH 12 (10)

Boote, n. d.
38,5 x 39,5 cm
A 81 58 PH 12 (11)

Kanalöffnung, 1926
40,5 x 30,8 cm
A 81 58 PH 12 (12)

Sans titre, 1925-1927
Album de 10 photomontages, 43/50
Tirage de 1973
66,2 x 51,7 x 3,7 cm (emboîtage)
A 81 59 PH 10
Comprenant les photomontages suivants :

Hinter Gottes Rücken, 1926
40,5 x 30,6 cm
A 81 59 PH 10 (1)

Wie bleibe ich jung und schön ?, 1925
31 x 22,4 cm
A 81 59 PH 10 (2)

Mord auf den Schienen, 1925
23,8 x 18 cm
A 81 59 PH 10 (3)

Das Weltgebäude, 1925
36,5 x 28 cm
A 81 59 PH 10 (4)

Die zerrüttete Ehe, 1925
17,5 x 13,5 cm
A 81 59 PH 10 (5)

Mein Name ist Hase, 1927
50,6 x 41,1 cm
A 81 59 PH 10 (6)

Leda und der Schwan, 1926
18,1 x 13,5 cm
A 81 59 PH 10 (7)

Die Korsettstange, n. d.
27,5 x 20,9 cm
A 81 59 PH 10 (8)

Eifersucht, 1927
31,2 x 23 cm
A 81 59 PH 10 (9)

The Shooting Gallery, 1925
29,6 x 38,6 cm
A 81 59 PH 10 (10)

MOHR, Manfred
Pforzheim, Allemagne, 1938
Sans titre, 1971
Tirée de l'album *Art ex Machina*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie à l'ordinateur, 8/200
50,7 x 38 cm
A 72 15 E 6 (4)

White Noise, 1972
Encre de Chine sur papier monté sur chassis laminé
100 x 132 cm
A 76 34 D 1

Theoretical Space Projection, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (4)

Scratch Code, 1970-1976
8 sérigraphies, 31/80
40 x 40 cm (chacune)
A 78 149 E 8

P-224-G, 1978-1979
Acrylique sur toile
4 éléments : 85,7 x 85,7 cm (chacun)
A 80 49 P 4

1+1 n° 2, 1972
Sérigraphie, 61/100 et texte de Jochen Gerz
35,5 x 28 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 2 E 2

MOISAN, Gatien
Saint-Raymond (Québec), 1939
Recueillement, 1977
Aquarelle et mine de plomb sur papier
51 x 75 cm
A 78 55 D 1

Diptyque, 1978
Acrylique sur toile
50,2 x 131 cm
A 79 117 P 2

MOL, Pieter Laurens
Breda, Pays-Bas, 1946
The Density of Notion, 1986
Fer, cendres, fil de fer, détrempe à l'œuf sur carton
2 éléments : 322 x 210 cm (l'ensemble)
A 87 97 MD 1

MOLINARI, Guido
Montréal (Québec), 1933
Mutation Quadri-violet, 1966
Acrylique sur toile
172,1 x 105,6 cm
A 66 21 P 1

Configuration n° 7, 1967
Plexiglas
4 éléments : 183,5 x 40,6 x 40,6 cm (chacun)
A 67 35 S 4

Parallèle rouge noir, 1967
Sérigraphie sur papier, h. c. 2/5
65,9 x 50,8 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 20 G 1

Structure, 1970
Acrylique sur toile
229,2 x 199 cm
A 70 1 P 1

Jaune, 1963
Acrylique sur toile
127 x 152,5 cm
Don : Roland Dumais
D 70 11 P 1

Noir/Blanc 1956, 1956-1967
Album de 11 sérigraphies, 8/90 et une 7/90
68,5 x 84 cm (emboîtage)
A 71 6 G 12
Comprenant les sérigraphies suivantes :

Noir ascendant, 1956-1967
80,5 x 64 cm
A 71 6 G 12 (1)

Vertical Blanc, 1956-1967
80,5 x 64 cm
A 71 6 G 12 (2)

Quadriblanc, 1956-1967
66,2 x 71,2 cm
A 71 6 G 12 (3)

Quadrinoir, 1956-1967
66,2 x 79 cm
A 71 6 G 12 (4)

Blanc totalisant, 1956-1967
72,3 x 65,2 cm
A 71 6 G 12 (5)

Blanc encerclant, 1956-1967
66,2 x 71,3 cm
A 71 6 G 12 (6)

Uninoir, 1956-1967
65,5 x 70,6 cm
A 71 6 G 12 (7)

Angle noir, 1956-1967
66,2 x 79,4 cm
A 71 6 G 12 (8)

Quadriblanc, 1956-1967
64 x 79 cm
A 71 6 G 12 (9)

Blanc dominant, 1956-1967
65,1 x 75,3 cm
A 71 6 G 12 (10)

Triblanc, 1956-1967
80,5 x 64 cm
A 71 6 G 12 (11)

Diagonale noir, 1956-1967
60,2 x 74,3 cm
A 71 6 G 12 (12)

Octalité, 1964
Acrylique sur toile
109,5 x 81,5 cm
A 71 119 P 1

Bi-ocre, 1965
Sérigraphie, 61/70
121,8 x 72,9 cm
A 79 73 G 1

Bi-bleu, 1965
Sérigraphie, 14/50
91,6 x 58,5 cm
A 79 74 G 1

Sans titre, 1954
Encre sur papier
34,5 x 28 cm
A 79 133 D 1

Rectangles rouges, 1961
Huile sur toile
102 x 86,3 cm
A 83 40 P 1

Quantificateur 17, 1979
Acrylique sur toile
297 x 243,5 cm
A 83 41 P 1

Continuum jaune, 1968
Acier recouvert de contre-plaqué peint
316 x 305 x 76 cm
Don : anonyme
D 85 14 S 4

Triangulaire orange et bleu, 1975
Acrylique sur toile
243,4 x 213,2 cm
Don : anonyme
D 90 37 P 1

MONAT, Pierre
Montréal (Québec), 1948
Sans titre, 1978
Crayon feutre sur papier
54,8 x 91,5 cm
A 78 56 D 1

MONGEAU, Jean-Guy
Montréal (Québec), 1931
Synergie, 1962
Émail sur masonite
116 x 146,6 cm
A 66 10 P 1

MONGRAIN, Claude
Shawinigan (Québec), 1948
Construction : gisant, 1979
Béton armé blanc
218 x 238 x 64 cm
A 80 19 S 11

La Voie lactée/Le Déjeuner d'Einstein, 1986
Matériaux divers
7 x 17 x 2 mètre
A 87 19 S

MONORY, Jacques
Paris, France, 1924
Sans titre, 1974
Sérigraphie, 70/120
50 x 39,8 cm
Don : Miljenko Horvat
D 88 88 G 1

MONTPETIT, André
Montréal (Québec), 1943
Pleure pas Arthur, 1966
Sérigraphie, h. c. 1
65 x 50 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 21 G 1

Tiens, une fuite, 1966
Sérigraphie, h. c. 1
65,2 x 50,7 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 22 G 1

Le témoin, 1975
Sérigraphie, 6/100
66,2 x 50,7 cm
A 78 61 G 1

MONTPETIT, Guy
Montréal (Québec), 1938
Sex-machine-série E-16, 1970
Acrylique sur toile
203,4 x 162,8 cm
A 70 2 P 1

L'Homme volant, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
75,5 x 55,6 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (9)

*Epithafe aux tiriviscul*s, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
65,8 x 50,6 cm
A 82 28 E 12 (9)

Hommage aux patriotes, 1971
Acrylique sur toile
203 x 489 cm
Don : Richard Hanak
D 87 145 P 3

Où êtes-vous donc ?, 1970
Acrylique sur toile
203 x 163 cm
Don : Richard Hanak
D 87 146 P 1

Le Temps de vivre, 1973
Acrylique sur toile
122 x 178 cm
Don : Richard Hanak
D 87 147 P 1

*Épithafe aux tiriviscul*s, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
65,8 x 50,6 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (9)

MOORE, David
Dublin, Irlande, 1943
Lassithi, 1983
Installation sculpturale
8 seaux circulaires en bois, 2 ventilateurs électriques, 50 moulins à vent miniatures
30,5 x 900 x 1000 cm
A 84 29 I 60

Réponse à une proposition de Milan Kundera,1988
Bois, plomb
2 éléments : 198 x 91 x 61 cm
107 x 107 x 46 cm
A 91 23 S 2

MOORE, Henry
Castleford, Angleterre, R.-U., 1898 -
Much Hadham, R.-U., 1986
Hommage à Rodin, 1967
Tirée de l'album *Hommage à Rodin*, 1967
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 51/120
65,2 x 50,2 cm
A 67 7 G 5 (4)

Three Sculptures Motives, 1970
Eau-forte, é. a. VI/X
29,5 x 19,2 cm
A 76 37 G 1

Upright Motive No. 5, 1955-1956
Bronze, 4/7
214 cm (hauteur)
Don : Max Stern
D 81 38 S 1

Reclining Figure, 1957
Bronze (édition de 9)
10 x 21,5 x 9 cm
Don : Max Stern
D 83 106 S 1

Small Head, 1953
Bronze
7,3 x 5 x 5,2 cm
Don : Max Stern
D 83 107 S 1

Mother and Child Before Open Wall, 1957
Bronze (n° 4)
22,9 x 27,3 x 20 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 140 S 1

MORGAN, Joey
Yonkers, N.Y., É.-U., 1951
Souvenir, A Recollection in Several Forms : VideoPerfume, Murmurings, Oratorio, 1985
Matériaux et objets divers comprenant : photographie murale, 6 portes, 6 cadres de portes, 2 bandes audio, parties de piano, verre brisé, amplificateur, 5 chaises, 5 écouteurs et vidéogrammes bilingues français-anglais
Dimensions variables selon le lieu d'exposition
A 88 65 I et A 90 17 I

MORIN, Lucien
Montréal (Québec), 1918
Sans titre, n. d.
Huile sur toile
30 x 40 cm
A 71 120 P 1

Mandragore, 1961
Huile sur carton
55,9 x 71,5 cm
A 80 10 P 1

MORIN, Robert
Montréal (Québec), 1949
Gus est encore dans l'armée, 1979
Voir DUFOUR, Lorraine (A 82 16 VID 1)

A Postcard From Victoria, 1983
Voir DUFOUR, Lorraine (A 84 47 VID 1)

MORRICE, James Wilson
Montréal (Québec), 1865 - Tunis, Tunisie, 1924
Study of a Nude, 1910-1924
Huile sur toile
80,8 x 53,9 cm
A 77 2 P 1

Paris Canal, n. d.
Huile sur bois
12 x 15,3 cm
Don : Max Stern
D 83 108 P 1

MORRIS, Michael
Saltdean, Royaume-Uni, 1942
Motown, 1968
Sérigraphie, 4/75
65,8 x 50,8 cm
A 68 34 G 1

Palomar, 1968
Sérigraphie, 4/75
66 x 50,8 cm
A 68 35 G 1

Screen Test, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
38,2 x 50,9 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (8)

MORRIS, Michael
TRASOV, Vincent
Victoria (Colombie-Britanique), 1947
Video Narcissus, 1979-1980
Vidéogramme couleur, son
18 min 50 s
A 88 47 VID 1

Fluxus Constructivism, 1983
Vidéogramme couleur, son
3 min
A 88 48 VID 1

Ich will keine Schokolade, 1985
Vidéogramme couleur, son
2 min 20 s
Production : les artistes
A 88 49 VID 1

MORTON, Sylvia
Abstract, 1964
Monotype
34,6 x 26,2 cm
Don : Frances Barwick
D 74 7 G 1

MOTHERWELL, Robert
Aberdeen, Wash., É.-U., 1915 -
Provincetown, Mass., É.-U., 1991
Sans titre nº 5, 1971
Sérigraphie, 75/150
104 x 71 cm
A 73 20 G 1

Africa 6, 1970
Sérigraphie, 130/150
80 x 59,7 cm
A 73 21 G 1

Hermitage, 1975
Lithographie et sérigraphie, 162/200
118,2 x 80 cm
Don : M. et Mme Guy de Repentigny
D 90 21 G 1

MOUSSEAU, Jean-Paul
Montréal (Québec), 1927-1991
Couleur vapeur, 1956
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
51 x 36 cm
A 65 53 G 10 (8)

Composition lumineuse, 1961
Fibre de verre, néons et rhéostat sur bois
164,5 x 76,2 x 24,3 cm
A 65 54 MD 2

Tellu modulation contraire, 1963
Pastel à l'huile sur papier
56 x 76,5 cm
A 71 121 PA 1

Tellu modulations hydro, 1962
Pastel à l'huile sur papier
56 x 76,7 cm
A 71 122 PA 1

Sans titre, 1946
Encre sur papier
9,6 x 14,8 cm
A 71 123 D 1

Bataille moyenâgeuse, 1948
Gouache sur carton
70,7 x 110 cm
A 72 13 GO 1

Tableau circulaire nº 26, 1964
Acrylique sur bois
122 cm (diamètre)
A 74 23 P 1

Modulation espace bleu, 1963
Acrylique sur bois
203,2 x 91,3 cm
A 75 8 P 1

Crucifixion, 1954
Gouache sur papier
70,2 x 49,7 cm
A 76 5 GO 1

Sans titre, n. d.
Fusain sur papier collé sur carton
19,2 x 23,1 cm
A 79 75 D 1

Sans titre, 1954
Gouache sur carton
69,5 x 50 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 84 75 GO 1

Sans titre, 1948
Encre et aquarelle sur papier
30,5 x 45,5 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 84 76 D 1

Un barbare passait, 1947
Encre sur papier
28 x 34,7 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 136 D 1

Sans titre, 1948
Encre et aquarelle sur papier
42,4 x 51,2 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 137 D 1

Sans titre, v. 1945-46
Encre sur papier
37 x 36,8 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 138 D 1

MULLER, Émile
Suisse, 1934
Sans titre, 1964
Lithographie, é. a.
53,5 x 32,5 cm
A 65 159 G 1

MUMPRECHT, Rudolph
Berne, Suisse, 1918
Ovale, 1960
Eau-forte (épreuve unique)
38 x 57 cm
A 65 160 G 1

MURPHY, Serge
Montréal (Québec), 1953
Paysage, 1981
Carton ondulé, papier d'emballage, acrylique, latex,
balsa, acétate et ruban-cache
62 x 188 cm
A 82 36 MD 3

MUSIC, Zoran Antonio
Gorizia, Italie, 1909
Paysage grivé, 1961
Eau-forte couleur, 48/100
A 64 50 G 1

MUYBRIDGE, Eadweard
Kingston-upon-Thames, Angleterre, R.-U., 1830-1904
Animal Locomotion, 1887
Phototypie sur papier, planche nº 607
20 x 37 cm
A 77 61 PH 1

Animal Locomotion, 1887
Phototypie sur papier, planche nº 616
48,5 x 61,2 cm
A 77 62 PH 1

Animal Locomotion, 1887
Phototypie sur papier, planche nº 576
34 x 49,5 cm
A 77 63 PH 1

NADEAU, Marc-Antoine
Montréal (Québec), 1943
Polo aquatique, 1973
Eau-forte, 21/40
76,2 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 x 76,2 cm
A 78 63 G 1

La solitude du longue distance skieur de fond, 1977
Eau-forte, 18/60
67,5 x 75,5 cm
A 78 64 G 1

On déménage, 1977
Eau-forte, 25/75
75,2 x 105 cm
A 78 65 G 1

Avec le montant pis l'nordet, 1975
Eau-forte, 37/40
38 x 56 cm
A 78 66 G 1

Porto ?, 1977
Eau-forte, 37/40
38 x 58,6 cm
A 78 67 G 1

NAHAS, Monique
Texture, 1975
Voir HUITRIC, Hervé (D 86 74 G 1)

NAKAJIMA, Ko
Japon
Mandala, 1982
Vidéogramme couleur, son
20 min
Production : Western Front Video
A 84 34 VID 1

NAKAMURA, Kazuo
Vancouver (Colombie-Britannique), 1926
Sans titre, 1959
Huile sur toile
104,1 x 84 cm
Don : Trevor Peck
D 70 7 P 1

NAKE, Frieder
É.-U.
Sans titre, 1972
Tirée de l'album *Art ex Machina*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie à l'ordinateur, 8/200
50,7 x 38 cm
A 72 15 E 6 (5)

NAUMAN, Bruce
Ft. Wayne, Ind., É.-U., 1941
Smoke Rings : Two Concentric Tunnels, Skewed and Noncommunicating, 1980
Plâtre et bois
53 cm x 462 cm (diamètre)
A 88 74 S 10

NEES, Georg
Nuremberg, Allemagne, 1926
Sans titre, 1972
Tirée de l'album *Art ex Machina*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie à l'ordinateur, 8/200
38 x 50,7 cm
A 72 15 E 6 (6)

Crescendo-Decrescendo, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : 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 x 23 x 21,5 cm
Don : Max Stern
D 75 43 S 1

NEVELSON, Louise
Kiev, Ukraine, Russie, 1900 -
New York, N.Y., É.-U., 1988
Tropical Leaves, 1972
Collage, 117/150
75,8 x 62,7 cm
A 74 31 C 1

Night Blossom, 1973
Assemblage en bois, 91/100
33,2 x 29,5 x 5,8 cm
A 76 35 S 1

NEWMAN, Arnold
New York, N.Y., É.-U., 1918
Marcel Duchamp, 1966
Épreuve argentique
Tirage postérieur
35,8 x 27,3 cm
A 79 187 PH 1

NICHOLS, Jack
Montréal (Québec), 1921
Circus Person, 1957
Lithographie, b. à. t.
65,3 x 50 cm
Don : Frances Barwick
D 74 16 G 1

Young Man, 1953
Encre sur papier
55,9 x 43,4 cm
Don : Frances Barwick
D 74 17 D 1

NICOSIA, Nic
Dallas, Tex., É.-U., 1951
Domestic Drama No. 4, 1982
Épreuve couleur, 10/10
73,2 x 93,5 cm
A 86 17 PH 1

Near Modern Disaster #8, 1983
Épreuve Cibachrome, 12/15
99,7 x 125,8 cm
A 86 18 PH 1

NILSSON, Lennart
Strängnäs, Suède, 1922
L'Homme et la Mer, 1975
Épreuve argentique
Don : l'artiste
D 75 54 PH 2

NIVERVILLE, Louis De
Andover, Angleterre, R.-U., 1933
Funk, 1973
Huile sur toile
183,2 x 183,2 cm
A 74 24 P 1

NOËL, Jean
Montréal (Québec), 1940
Trimodulaire orangé et violet, 1967
Plexiglas
3 éléments : 45,3 x 45,3 x 29,7 cm (chacun)
A 67 43 S 3

ZZZT, 1969
Vinyle gonflé
365,8 x 50,9 cm
A 70 3 S 1

Faaf, 1971
24 diapositives 35 mm, copie nº 6
A 73 7 PH 24

Pantalons rouges, 1971
24 diapositives 35 mm, copie nº 1
A 73 8 PH 24

Sans titre, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
50,5 x 65,5 cm
A 82 28 E 12 (4)

Pack Sack, 1971
Voir AYOT, Pierre (D 87 25 MD)

Sans titre, v. 1964
Métal soudé, fer
193 x 216 x 168 cm
Don : Yves Gauthier
D 87 125 S 1

Chez Dan et Agnès à St-Rémy de Provence, 72, 1973
Sérigraphie, é. a.
30,5 x 88,9 cm
Don : Laurent Lamy
D 88 109 G 1

Sans titre, 1971-1973
Sérigraphie, é. a.
27,9 x 88,9 cm
Don : Laurent Lamy
D 88 110 G 1

Sans titre, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
50,6 x 65,8 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (4)

NOLAND, Kenneth
Asheville, Car. du N., É.-U., 1924
Sans titre, 1968
Sérigraphie sur toile, 64/150
42,8 x 120,8 cm
A 73 10 G 1

Tipperary Blue, 1971
Acrylique sur toile
250,4 x 95,4 cm
A 81 37 P 1

NOLTE, Gunter
Göttingen, Allemagne, 1938
Sans titre noir, 1968
Fibre de verre, résine polyester et acier
264,3 x 120,5 x 120,5 cm
A 69 23 S 2

Gestures, 1975
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie et crayon, 5/35
50,8 x 66,5 cm
A 78 76 G 12 (8)

Foldunder, 1978
Béton armé
167 x 252 x 6 cm
Don : l'artiste
D 78 113 S 1

Sans titre, 1978
Encre sur papier
153 x 110 cm
A 78 138 D 1

Sans titre, 1978
Encre sur papier
153 x 110 cm
A 78 139 D 1

Sans titre, 1978
Encre sur papier
153 x 110 cm
A 78 140 D 1

Sans titre, 1972
Plomb
30,5 x 22,9 x 20,3 cm
Don : Jacqueline Rouah
D 89 119 S 1

Sans titre, 1980
Carton peint
Don : Jacqueline Rouah
D 89 120 S 1

Drawn and Quartered, 1979
Acier
50 x 130 x 274 cm
Don : Jean-Pierre Gaboury
D 89 88 S 1

Quadran, 1986
Acier, fusain sur papier
204 x 133,4 x 24,3 cm
Don : Steinberg Inc.
D 90 19 S 4

Vertical Channel, 1988
Acier
228,5 x 51 x 35,5 cm
Don : Steinberg Inc.
D 90 20 S 2

NOORDHOEK, Harry Cecil
Moers, Allemagne, 1909
Sans titre, n. d.
Aluminium fondu
138,5 x 93,5 x 85 cm
Don : l'artiste
D 74 4 S 1

NOTKIN, Richard
Montréal (Québec), 1937
The Diary of Lewis Garden, 1982
Album de 6 épreuves couleurs, 1/30
40,7 x 50,9 cm (chacune)
A 82 68 PH 6
Comprenant les épreuves suivantes :

The Attic: a Vision, 1982
A 82 68 PH 6 (1)

Nathalie's Doll & Pitcher, 1982
A 82 68 PH 6 (2)

Dream: His Father's Supper Tale of Adventure, 1982
A 82 68 PH 6 (3)

Dream: His Father's Death, 1982
A 82 68 PH 6 (4)

The Working Place, 1982
A 82 68 PH 6 (5)

Dream: the Vacation His Father Could Never Take, 1982
A 82 68 PH 6 (6)

NOTMAN, William
Glasgow, Écosse, R.-U., 1826 - Montréal (Québec), 1891
Montréal from the Mountain, v. 1880
Épreuve argentique
Tirage postérieur
16,9 x 23,1 cm
A 80 50 PH 1

ODENBACH, Marcel
Cologne, R.F.A., 1953
The Distance Between Myself and My Losses, 1983
Vidéogramme couleur, son
10 min 11 s
Production : l'artiste
A 87 123 VID 1

OLDENBURG, Claes
Stockholm, Suède, 1929
The Letter Q as Beach House With Sailboat, 1972
Lithographie, 13/100
99 x 75 cm
Don : Galerie B
D 73 24 G 1

OLITSKI, Jules
Snovsk, Russie, 1922
Radical Love - 21, 1972
Acrylique sur toile
183 x 292 cm
A 77 55 P 1

OLSON, Éric
Suède, 1909
Optochromi P 2, 1964
Verres polarisés
32,4 x 20 x 9,3 cm
A 67 28 S 1

ONLEY, Toni
Douglas, Île de Man, 1928
Tri-block, 1965
Eau-forte, é. a.
55,5 x 40,2 cm
A 65 56 G 1

Landscape, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
38 x 50,8 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (9)

Silent One, 1967
Aquarelle sur papier collé sur carton
27,5 x 33 cm
Don : Guy Joussemet
D 82 23 A 1

OPPENHEIM, Dennis
Mason City, Wash., É.-U., 1938
Two Stage Transfer Drawing-(Dennis and Erik), 1971
Techniques mixtes
Dessins, photographies et textes
76,2 x 111,7 cm
Don : Roger Bellemare
D 75 55 D 2

A Sound Enclosed Land Area, Milano, Italy, 1969
Bande sonore et plan de ville, 44/90
21,7 x 21,7 x 2,5 cm
Don : Roger Bellemare
D 84 27 MD 2

OTANI, Fumio
Tokyo, Japon, 1929
Porte du soleil, 1966
Orme
78,1 x 52,7 x 22,5 cm
A 66 72 S 1

Sans titre, 1966
Bois
1524 x 1220 x 640 cm
A 66 91 S 1

OTIS, Serge
Matane (Québec), 1937
Fleur 9, 1968
Métal soudé peint
114,3 x 127 x 114,3 cm
A 71 2 S 1

La famille, 1975
Acrylique sur toile
11 éléments : 74,5 x 90 cm (chacun)
A 79 118 P 11

OUDOT, Roland
Paris, France, 1897
Jeune fille à la couronne de fleurs, 1965
Huile sur toile
73,5 x 60,3 cm
Don : Max Stern
D 75 50 P 1

OZENFANT, Amédée
Saint-Quentin, France, 1886 - Cannes, France, 1966
Maternité, 1941
Mine de plomb sur papier
52 x 40 cm
Don : Irène Legendre
D 79 6 D 1

PACHTER, Charles
Toronto (Ontario), 1942
The Circle Game, 1964
8 lithographies, 6/15
48,2 x 38,2 cm
A 65 161 E 8

PAIEMENT, Alain
Montréal (Québec), 1960
Europe géostationnaire, 1983
Émulsion acrylique et papier sur toile enchâssée
200 x 200 cm
Don : Téléglobe Canada
D 88 94 P 1

PAIK, Nam June
Séoul, Corée, 1932
TV Buddha III: Mc Luhan's Grave, 1984
Sculpture vidéo : bouddha ancien : 50,8 x 38 cm
2 vidéogrammes, 30 min chacun, son
Don : Esperanza Schwartz et Mark Schwartz
D 86 47 I 4

Laser/M. McLuhan, 1984
Photographie laser
43,7 x 53,5 cm
Don : Esperanza et Mark Schwartz
D 89 106 PH 1

PALUMBO, Jacques
Philippeville, Algérie, 1939
0804197219H21, 1972
Sérigraphie par ordinateur
50,2 x 61 cm (chacune)
Don : l'artiste
D 73 2 G 1

Signes ouverts, 1974
6 sérigraphies, III/X
66,1 x 51,1 cm (chacune)
Don : l'artiste
D 75 29 G 6
Porftolio comprenant les sérigraphies suivantes :

HKD gm/gc 1974, 1974
D 75 29 G 6 (1)

HKE gf/gc 1974, 1974
D 75 29 G 6 (2)

H5P gc/gm 1974, 1974
D 75 29 G 6 (3)

H5O gf/gm 1974, 1974
D 75 29 G 6 (4)

HE7 gc/gf 1974, 1974
D 75 29 G 6 (5)

HKC gm/gf 1974, 1974
D 75 29 G 6 (6)

BSO 79AA51, 1975
9 aquarelles sur papier d'Arches
52 x 54,8 cm (chacune)
A 78 33 A 9

EQU NUM AD, 1978
9 dessins au crayon de couleur sur papier
49,8 x 65,5 cm (chacun)
Don : l'artiste
D 78 119 D 9
Comprenant les dessins suivants :

EQU NUM ADI, 1978
D 78 119 D 9 (1)

EQU NUM AD2, 1978
D 78 119 D 9 (2)

EQU NUM AD3, 1978
D 78 119 D 9 (3)

EQU NUM BD4, 1978
D 78 119 D 9 (4)

EQU NUM BD5, 1978
D 78 119 D 9 (5)

EQU NUM BD6, 1978
D 78 119 D 9 (6)

EQU NUM CD7, 1978
D 78 119 D 9 (7)

EQU NUM CD8, 1978
D 78 119 D 9 (8)

EQU NUM CD9, 1978
D 78 119 D 9 (9)

PAN, Marta
Budapest, Hongrie, 1923
La Grande Branche, 1960
Bronze poli et acier peint
89,8 x 147,8 x 57 cm
A 64 8 S 2

Sculpture flottante, n. d.
Plexiglas (6 éléments)
Don : l'artiste
D 74 5 S 6

PANAMARENKO
Anvers, Belgique, 1940
Umbilly, 1976
Sérigraphie, 77/200
65 x 96 cm
Don : André Ménard
D 89 102 G 1

PANE, Gina
Biarritz, France, 1935 - Paris, France, 1990
L'Azione sentimentale, 1973
16 épreuves argentiques, texte sérigraphié
19,6 x 29 cm (chaque épreuve)
19,8 x 30 cm (texte)
Don : Roger Bellemare
D 84 26 PH 17

PAOLINI, Giulio
Gênes, Italie, 1940
L'Origine della pittura, 1982-1983
Châssis en bois, toiles montées sur châssis, moulage en plâtre sur base en bois peint, peinture phosphorescente
240 x 390 x 100 cm
A 83 97 S 7

PAOLOZZI, Eduardo
Édimbourg, Écosse, R.-U., 1924
Little Warrior, n. d.
Bronze, 6/6
21,5 x 10 x 8,5 cm
Don : Max Stern
D 85 45 S 1

PAP, Gyula
Oroshaza, Hongrie, 1899
Soucoupes, 1928
Épreuve argentique
Tirage de 1983
43,6 x 30,5 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (6)

Masques, 1930
Épreuve argentique
Tirage de 1983
43,6 x 30,4 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (7)

PAQUIN, Roger
Deschambault (Québec), 1941
Canyon bleu cr. 24-ni. 28, 1969
Acier chromé et nickelé, émail
60,8 x 96 cm
A 69 18 S 3

PARÉ, Anne
Québec (Québec), 1938
Sentinelle, 1962
Toile et papier collés sur contre-plaqué
60 x 57,4 cm
A 65 84 CO 1

Sans titre, 1965
Toile et papier collés sur contre-plaqué
106,6 x 132,2 cm
A 65 162 CO 1

PARENT, Mimi
Outremont (Québec), 1924
Cadavre exquis, 1947
Réalisée avec Jean Benoît et Jean Léonard
(Voir COLLABORATION, A 75 3 D 1)

Cadavre exquis, 1947
Réalisée avec Jean Benoît et Alfred Pellan
(Voir COLLABORATION, A 75 4 D 1)

Le Tour du Saguenay, 1945
Huile sur toile
36 x 46,1 cm
A 80 11 P 1

Promenade au soleil, 1946
Huile sur toile
92 x 122 cm
Don : Max Stern
D 85 49 P 1

Nature morte avec bouteille de vin/
Still Life with Wine Bottle, n. d.
Huile sur carton
59,1 x 59,1 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 127 P 1

Nu au portrait d'homme, 1943
Huile sur carton
40 x 29,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 128 P 1

PARISI, Michele
Cangliano, Italie, 1949
Ma i dinosauri dove sono andati a finire ?, 1982-1983
Verre et bronze
2,55 x 6,95 mètres
A 82 69 I 11

Sans titre, 1982
Techniques mixtes sur papier
63,6 x 96,5 cm
Legs René Payant
D 88 34 D 1

PARTRIDGE, David
Akron, Ohio, É.-U., 1919
Medieval Configuration, 1963
Bois et clous en relief
182,5 x 28,1 x 9 cm
A 65 58 MD 1

PASMORE, Victor
Chelsam, Angleterre, R.-U., 1908
Brown Development (Peat), 1966
Huile et émail sur masonite
152,5 x 152,5 cm
A 68 47 P 1

PAYETTE, Jacques
Montréal (Québec), 1951
La tour de Tatlin, n. d.
Crayon blanc sur toile noire
96,5 x 55,9 cm
Don : Jacqueline Rouah
D 89 121 D 1

PELLAN, Alfred
Québec (Québec), 1906 - Laval (Québec), 1988
Trois Yeux, 1944
Fusain sur papier
61 x 48,4 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 7 D 1

Éléments, 1968
Sérigraphie, 4/100
65,8 x 50,7 cm
A 68 36 G 1

Chats et Poissons, 1968
Sérigraphie, 4/100
66 x 51 cm
A 68 37 G 1

Quatre Femmes, 1943-1947
Huile sur toile
208,4 x 167,8 cm
A 71 27 P 1

Sous terre, 1938
Huile sur toile
33 x 55 cm
A 71 124 P 1

Ripolinade, 1973
Sérigraphie, 91/100
89 x 58,5 cm
A 74 40 G 1

Cadavre exquis, 1947
Réalisée avec Jean Benoît et Mimi Parent
(Voir COLLABORATION, A 75 4 D 1)

Polychromée B, 1972
Sérigraphie, 16/100
87,7 x 56,6 cm
A 75 10 G 1

Polychromée M, 1972
Sérigraphie, 15/100
87,7 x 56,6 cm
A 75 11 G 1

Sans titre, 1947
Pochoir sur papier, nº 41353, 17/75
20,2 x 17,8 cm
A 76 29 G 1

Sans titre, 1947
Pochoir sur papier, nº 56607, 11/100
32,2 x 20,9 cm
A 76 32 G 1

Mascarade, 1942
Huile sur toile
130,5 x 162,2 cm
A 76 40 P 1

Sioux, 1975
Sérigraphie, 22/150
111,5 x 81 cm
A 76 52 G 1

Sans titre, 1938
Huile sur toile
22 x 33 cm
A 77 7 P 1

Après l'amour, 1943
Gouache et collage sur papier
35,6 x 56 cm
A 77 49 GO 1

Les Œufs, v. 1933
Huile sur toile
24,1 x 33 cm
Don : Irène Legendre
D 79 1 P 1

Question d'optique, v. 1948
Mine de plomb sur papier
29,9 x 22,9 cm
A 79 76 D 1

Calme obscur, 1943-1947
Huile, silice, mâchefer sur toile marouflée sur
contre-plaqué
208 x 167,3 cm
A 81 19 P 1

Nature morte avec pipe, n. d.
Huile sur toile
99,7 x 80 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 129 P 1

Six fleurs, 1981
Eau-forte, h. c. 5/8
50,5 x 33 cm
Don : Luc LaRochelle
D 91 11 G 1

La poule a coupé..., v. 1945-1946
Réalisée avec Jean Benoît, Simone Jobidon et
Françoise Sullivan
(Voir COLLABORATION, D 91 15 D 1)

Harakiri ou non..., v. 1945-1946
Réalisée avec Jean Benoît, Simone Jobidon et
Françoise Sullivan
(Voir COLLABORATION, D 91 16 D 1)

PELLERIN, Guy
Sainte-Agathe-des-Monts (Québec), 1954
Tablette blanche, 1981
Bois, toile, émail
26 x 21,5 x 24,2 cm
Legs René Payant
D 88 35 MD 1

Registre nº 2, inscription de choses et de lieux, 1989
Acrylique sur contre-plaqué
15 éléments : 243 x 426 x 6 cm (l'ensemble)
A 90 8 MD 15

PELLERIN, Michel
Montréal (Québec), 1949
La Rosée, 1974
Épreuve Cibachrome
51 x 61 cm
A 74 62 PH 1

PELLUS, Michel
Montréal (Québec), 1945
Flights of Fancy, 1977
Lithographie
75,5 x 73,5 cm
Don : Galerie Jourdan
D 80 1 G 1

Le Cliché, 1977
Lithographie
75,5 x 73,5 cm
Don : Galerie Jourdan
D 80 2 G 1

Caravan Keeper, n. d.
Huile sur toile
49,8 x 75,3 cm
A 80 3 P 1

PENN, Irving
Plainfield, N. J., É.-U., 1917
Five Okapa Warriors, New Guinea, 1970
Épreuve au platine-palladium, 27/35
Tirage de 1978
63,3 x 56,1 cm
A 80 115 PH 1

PEREHUDOFF, William
Langham (Saskatchewan), 1919
Nanai #6, 1969
Acrylique sur toile
172 x 192,5 cm
A 91 6 P 1

PERI, László
Budapest, Hongrie, 1889 -
Londres, Royaume-Uni, 1967
Sans titre, 1922
Linogravure
16,3 x 22 cm
A 81 60 G 1

PERRON, Germain
Montréal (Québec), 1942
Sans titre, 1964
Huile sur toile
162 x 130 cm
A 65 125 P 1

PETI, Gaston
Shawinigan (Québec), 1913
Livre peint n° 1, 1965
Encres de couleur sur papier
22,3 x 15,3 cm
A 65 89 D 1

Migrations, 1978
Album de 10 lithographies, 9/30, et texte de Guy Robert
65 x 50,5 cm (chacune)
A 78 146 E 10
Comprenant les lithographies suivantes :

Ouvrir le germoir, 1977
A 78 146 E 10 (1)

Parabole du temps, 1977
A 78 146 E 10 (2)

L'oeil surgit, 1977
A 78 146 E 10 (3)

Le Piège des ukiyo-é, 1977
A 78 146 E 10 (4)

Imaginaires musées, 1977
A 78 146 E 10 (5)

Derrière le regard, 1977
A 78 146 E 10 (6)

Le Fleuve univers, 1977
A 78 146 E 10 (7)

Chaque année nouvelle, 1977
A 78 146 E 10 (8)

Figurément, 1977
A 78 146 E 10 (9)

Et la vie continue, 1977
A 78 146 E 10 (10)

PEVSNER, Antoine
Orel, Russie, 1884 - Paris, France, 1962
Sans titre, n. d.
Sérigraphie, 32/150
29,3 x 22,2 cm
A 77 48 G 1

PHANEUF, Lyn
(Québec)
SOCIÉTÉ DE CONSERVATION DU PRÉSENT
.(, Combien de vies ?), 1987
Vidéogramme couleur, son
10 min 40 s
Production : Les Productions Ikonik
A 87 42 VID 1

PHILLIPS, Helen
Fresno, Calif., É.-U., 1913
Construction, n. d.
Eau-forte polychrome, 7/25
84,2 x 61,1 cm
A 66 80 G 1

Saltimbanques, n. d.
Eau-forte, é. a.
68,5 x 45,2 cm
A 66 81 G 1

PICASSO, Pablo
Malaga, Espagne, 1881 - Mougins, France, 1973
Femme assise dans un fauteuil, 1966
Aquatinte, eau-forte et pointe-sèche, 29/50
47 x 31,7 cm
A 77 52 G 1

L'Homme au chien, 1914
Aquatinte et eau-forte, 39/111
28 x 22 cm
A 77 53 G 1

PICHET, Roland
Verdun (Québec), 1936
Le Cygne de Léda, 1963
Eau-forte, é. a. 2/5
37,9 x 28,1 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 17 G 1

Misty, 1962
Eau-forte, 6/6
50,2 x 32,5 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 18 G 1

Terre de glace, 1964
Lithographie, é. a. II/VII
65,5 x 50 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 19 G 1

Contrepoint, 1963-1964
Eau-forte, é. a. 5/5
39,8 x 40 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 20 G 1

Lueur d'enfer, 1963-1964
Lithographie, 11/12
75,5 x 56,5 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 21 G 1

L'Eau et la Pierre, 1964
Album de 7 lithographies, 2/50,
7 épreuves d'encrage III/IV, 7 chants de Guy Robert
53,4 x 36,1 cm (emboîtage)
Don : Fondation C. Gadoury et J.M. Robillard
D 64 48 E 14

Les Gorges du vent, 1963
Eau-forte, é. a. 1/5
60,2 x 49,7 cm
Don : l'artiste
D 65 2 G 1

Hommage à Braque, 1963-1965
5 eaux-fortes, I/V
76 x 56,2 cm (chacune)
A 65 124 G 5

Apatride, 1965-1966
Album de 10 eaux-fortes numérotées de 1 à 10
27,3 x 34,1 cm (emboîtage)
A 66 28 E 10

Ode au soleil, 1966
Huile sur toile
121,9 x 121,9 cm
A 66 77 P 1

Apocalypse, 1966
Acrylique sur toile
205 x 154,8 cm
Don : l'artiste
D 70 8 P 1

Opus 10, 1968
Sérigraphie, 4/5
53,3 x 77,5 cm
A 71 8 G 1

Sous-Jacences, 1970
Album de 10 sérigraphies, 3/30
61 x 40,8 cm (chacune)
A 71 20 E 10

Toundra I, 1969-1970
Acrylique sur toile
152 x 458 cm
Don : l'artiste
D 71 26 P 1

Variation sur un thème de neige, 1971
Acrylique sur toile
76,5 x 101,5 cm
A 72 24 P 1

Silence de janvier, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
56,4 x 76,2 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (10)

PIERRE ET GILLES
(BLANCHARD, Gilles), France
(COMMOY, Pierre)
Lio dans les herbes, 1984
Épreuve couleur peinte
15,2 x 26 cm
A 86 19 PH 1

PLOTEK, Léopold
Moscou, U.R.S.S., 1948
Flez und Auge, 1975-1976
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/35
50,8 x 66,5 cm
A 78 76 G 12 (9)

The Anvil and the Hawk, 1978-1979
Crayon gras sur celluloïd
22,9 x 28 cm
A 80 98 D 1

Leporello Disguised, 1979
Crayon gras sur celluloïd
28 x 22,9 cm
A 80 99 D 1

Mnemosyne, 1980
Crayon gras sur celluloïd
28 x 22,9 cm
A 80 100 D 1

Song of the Shirt, 1980
Huile sur toile
226 x 180,5 cm
A 82 4 P 1

POIRIER, Anne
Marseille, France, 1942
POIRIER, Patrick
Nantes, France, 1942
Le Temple aux cent colonnes, 1980
Construction et moulage en plâtre sur base de bois
40 x 300 x 300 cm
A 82 42 I 4

Projet pour le temple aux cent colonnes, 1980
Encre sur papier
203 x 91,5 cm
A 84 23 D 1

POIRIER, Conrad
(Québec)
Heat Wave : Little Girl with Broom, 1944
Épreuve argentique
Tirage de 1979 par Serge Clément
35,5 x 27,9 cm
Don : Archives nationales du Québec
D 79 112 PH 1

POLIAKOFF, Serge
Moscou, Russie, 1900 - Paris, France, 1969
Sans titre, n. d.
Lithographie, é. a.
44 x 28,3 cm
A 64 31 G 1

Sans titre, 1965
Gouache sur papier
50 x 65 cm
A 77 4 GO 1

Composition grise, 1947
Huile sur toile
92 x 73 cm
A 82 43 P 1

POLONI, Philippe
Paris, France, 1958
Système des Beaux-Arts, 1981
Voir DION, Daniel (A 82 17 VID 1)

POONS, Larry
Tokyo, Japon, 1937
Street Singer, 1970
Acrylique et résine sur toile
221,2 x 151 cm
A 75 19 P 1

POPOVA, Liubov
Moscou, Russie, 1889-1924
Sans titre, 1921
Linogravure
33 x 24,5 cm
A 80 64 G 1

PORTER, Liliana
Buenos Aires, Argentine, 1941
Portrait of a Young Man, 1982
Matériaux divers sur toile
157,5 x 213,5 cm
A 82 74 MD 1

POULIN, Julien
Montréal (Québec), 1946
Voir FALARDEAU, Pierre (A 79 95 VID 1)

POULIN, Roland
Saint-Thomas (Ontario), 1940
Sans titre, 1974
Graphite et cire sur papier transparent
30,5 x 30,5 cm
A 74 58 D 1

Sans titre, 1974
Graphite et cire sur papier transparent
30,5 x 30,5 cm
A 74 59 D 1

Quadrature, 1978
Ciment
7 éléments : 14 x 164 x 144,6 cm (l'ensemble)
A 79 40 S 7

Ombres portées, 1981
Ciment alumineux
42,5 x 133 x 333 cm
A 82 70 S 8

Sans titre #5-82, 1982
Fusain et papier collé sur papier
93 x 129 cm
A 82 71 D 2

Sans titre #8-82, 1982
Fusain, gouache et papier collé sur papier
93 x 129 cm
A 82 72 D 2

Sans titre #9-82, 1982
Fusain, gouache et papier collé sur papier
93 x 129 cm
A 82 73 D 2

Sans titre #6, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 68 D 2

Sans titre #1, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 69 D 2

Sans titre #2, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 70 D 2

Sans titre #3, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 71 D 2

Sans titre #4, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
134 x 76,5 cm
A 83 72 D 2

Sans titre #5, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 73 D 2

Sans titre #7, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 74 D 2

Sans titre #8, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 75 D 2

Sans titre #9, 1982-1983
Fusain et papier collé sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 76 D 2

Sans titre #10, 1982-1983
Fusain sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 77 D 2

Sans titre #11, 1982-1983
Fusain sur papier d'Arches
113,4 x 76,5 cm
A 83 78 D 2

La nuit, de toutes parts, 1988
Bois, pigments à l'huile
90 x 130 x 650 cm
A 91 4 S 2

PRATT, Christopher
St-John's (Terre-Neuve), 1935
Ocean Racer, 1975
Sérigraphie, 13/50
38 x 61,5 cm
A 76 30 G 1

PRÉFONTAINE, Yves
Montréal (Québec), 1937
Placard révolutionnaire 2, 1964
Voir HÉBERT, Pierre (A 64 37 D 1)

Le grainier, 1969
Voir ANASTASIE, Marie (A 78 144 E 7)

PRENT, Mark
Montréal (Québec), 1947
Horsewoman, 1975
Techniques mixtes : résine de polyester, fibre de verre
244 x 122 x 76,5 cm
A 79 122 S 2

Horselaugh, 1981
Techniques mixtes : résine, fibre de verre (œuvre cinétique)
Don : Esperanza Schwartz et Mark Schwartz
D 87 124 S 1

PRESCOTT, Yves
Drummondville (Québec), 1957
Sans titre, 1979
Bois, tissu, photographie, photocopie, collage, acrylique
41,7 x 50,4 x 12,7 cm
Don : l'artiste
D 80 4 MD 1

Clubissimo 1, 2, 3, 1979
Tissu, acrylique et collage
3 éléments
2 éléments de 43,5 x 38 cm
1 élément de 51 x 42 cm
A 80 20 MD 3

PRINCE, Richard
Zone du Canal de Panama, 1949
Sans titre, 1980
Ensemble de 3 épreuves couleur, 1/3
68,4 x 303,8 cm
A 84 24 PH 3

QUILICI, Louis
Albertville, France, 1920
Le Cavalier, 1964
Lithographie, 28/33
50,3 x 49,3 cm
A 65 163 G 1

Soeur Camille et Soeur Stéphanie, 1964
Huile, gesso et papier collé sur toile
81 x 100 cm
A 65 164 P 1

RABINOWITCH, David
Toronto (Ontario), 1943
Six Constructions, 1974
Crayon sur papier
130 x 50 cm
Don : Paul Mailhot
D 85 3 D 2

Sans titre n° 1, 1977
Acier perforé et huilé
5 éléments : 86 x 92 x 6,5 cm (l'ensemble)
Don : Paul Mailhot
D 85 4 S 5

Sans titre, 1974
Fusain et cire d'abeille sur papier
28 x 34,9 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 85 9 D 1

Vertical Construction of Vision (Romanesque Vertical Construction), 1975
Crayon sur papier
255 x 96,5 cm
Don : anonyme
D 86 53 D 2

Construction of Vision, 1969
12 dessins au crayon de plomb et crayon de feutre sur papier
73,5 x 58,4 cm (chacun)
Don : anonyme
D 86 (54 à 65) D 1

RABINOWITCH, Royden
Toronto (Ontario), 1943
Central Limit Added to a Developed 6th Manifold, 1980
Acier sablé au jet
277 x 52,5 x 5 cm
A 80 62 S 1

Sans titre, 1980
Encre sur papier
50,5 x 65,5 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 81 1 D 1

Sans titre 1975 #5 ou Kharakorum, 1975
Acier laminé à froid, bleui et huilé
223 x 49,5 x 7 cm
Don : anonyme
D 85 6 S 1

Sans titre #4, 1972
Acier
43,5 x 38,5 x 1,1 cm
Don : Claude Lamarre
D 85 7 S 1

Grease Cone, 1965
Graisse à haute pression sur acier
232,5 x 222 cm (diamètre)
Don : Gilles Gheerbrant
D 85 8 S 1

Faceted Turnover, 1967
Acier soudé
244 x 128 x 14,5 cm
A 85 31 S 1

Double Curvature at Right Angles, 1964
Chêne
289 x 89,5 x 19 cm
A 85 32 S 37

Grease Cone, v. 1965
Graisse, acier
193 x 55,9 cm (diamètre)
Don : Jacqueline Rouah
D 89 111 S 1

RACINE, Rober
Montréal (Québec), 1956
Le Terrain du dictionnaire A/Z, 1980
Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier
16 x 853,4 x 731,5 cm
A 82 75 I 1

Trio pour Samuel Beckett, 1989
Voir GERVAIS, Raymond (D 90 46 MD 1)

RACKUS, George
Lithuanie, 1927
The Viking's Voyage, 1962
Monotype
48,2 x 64 cm
Don : Frances Barwick
D 74 18 G 1

Terre et Ciel, n. d.
Album de 12 lithographies, 40/45 (4) et 42/45 (8)
Don : Frances Barwick
D 74 19 G 12

RADECKI, Brigitte
Allemagne, 1940
Nature morte avec montagne et bouteille verte, 1986
Ciment oxydé et fibre de verre
40,6 x 99,1 x 73,7 cm
A 87 11 S

RAINER, Arnulf
Baden, Autriche, 1929
Ein Puster, 1972
Crayon gras sur épreuve argentique
59,5 x 47,2 cm
A 77 5 D 1

RAJOTTE, Normand
Drummondville (Québec), 1952
Sans titre, Montréal, 1979
Épreuve argentique
28,5 x 36 cm
A 79 156 PH 1

Sans titre, Montréal, n. d.
Épreuve argentique
28,5 x 36 cm
A 79 157 PH 1

Sans titre, Montréal, 1979
Épreuve argentique
28,5 x 36 cm
A 79 158 PH 1

Jeunes dans une auto, 1977
Épreuve argentique
23,2 x 35,2 cm
A 79 173 PH 1

RAJOTTE, Yves
Montréal (Québec), 1932
Laval Nov. '64-21', 1964
Huile et gesso sur toile
116 x 89 cm
Don : l'artiste
D 65 19 P 1

Sans titre, 1965
Huile sur toile
92,5 x 73 cm
Don : l'artiste
D 65 20 P 1

RANDY AND BERENICCI
Unbashed Heroics, 1982
Vidéogramme couleur, son
20 min
Production : Western Front Society
A 84 42 VID 1

RAPHAEL, Shirley
Montréal (Québec), 1937
Ecclésiastes 3 : 1-8, 1971
Album de 13 eaux-fortes, 1/20
78,5 x 58,6 cm (chacune)
A 72 7 G 13
Comprenant les eaux-fortes suivantes :

To Every Thing There is a Season, 1971
A 72 7 G 13 (1)

A Time to Dance, 1971
A 72 7 G 13 (2)

A Time to Heal, 1971
A 72 7 G 13 (3)

A Time to Hate, 1971
A 72 7 G 13 (4)

A Time to Embrace, 1971
A 72 7 G 13 (5)

A Time to Sew, 1971
A 72 7 G 13 (6)

A Time of Peace, 1971
A 72 7 G 13 (7)

A Time to Keep Silence, 1971
A 72 7 G 13 (8)

A Time to Be Born, 1971
A 72 7 G 13 (9)

A Time to Cast Away, 1971
A 72 7 G 13 (10)

A Time to Build up, 1971
A 72 7 G 13 (11)

A Time to Weep, 1971
A 72 7 G 13 (12)

A Time to Plant, 1971
A 72 7 G 13 (13)

RAUSCHENBERG, Robert
Port Arthur, Tex., É.-U., 1925
Water Stop, 1968
Lithographie, 24/28
137,5 x 80,5 cm
A 69 3 G 1

Tampa no. 3, 1972
Lithographie et sac de papier collé sur toile, 5/20
115,5 x 119,2 cm
A 74 35 G 1

Hoarfrost-Mule, 1974
Lithographie offset, collage, tissus divers, mousseline, soie satinée, sacs de papier, papier journal
165 x 91,5 cm
A 75 60 G 1

RAY, Man
Philadelphie, Penns., É.-U., 1890 - Paris, France, 1976
The Tight Rope Dancer, 1966
Lithographie, 87/99
56 x 76 cm
A 78 57 G 1

Robert Desnos, 1928
Épreuve argentique
23,3 x 17,1 cm
A 82 44 PH 1

Sans titre, n. d.
Eau-forte, 59/75
72 x 62 cm
Don : Rolande Vachon
D 89 97 G 1

RAY JONES, Tony
Wells, Angleterre, R.-U., 1942 - Londres, R.-U., 1972
Blackpool, 1968
Épreuve argentique, 61/125
Tirage de 1975 par John Benton Harris
20,6 x 13,5 cm
A 80 78 PH 1

RAYMOND, Maurice
Montréal (Québec), 1912
Nocturnales, 1962
Gouache sur papier
58 x 73,9 cm
Don : l'artiste
D 65 18 GO 1

Diaprures, 1957
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
50,7 x 66,5 cm
A 65 53 G 10 (9)

RAYMOND, Miguel
Montréal (Québec), 1960
T.V. Screen, 1981
Voir BERGERON, Alain (A 82 19 VID 1)

Âges de vie, 1986
Vidéogramme couleur, son
10 min
A 90 42 VID 1

RAYNER, Gordon
Toronto (Ontario), 1935
Sans titre, 1974
Tirée de l'album *The Artist's Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Lithographie, gouache et gravure sur bois, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (8)

READY, Patrick
Canada shadows, 1983
Voir CANADIAN SHADOW PLAYERS
(A 84 49 VID 1)

RECHENBERG, Dieter
Hambourg, Allemagne, 1936
Abstract, 1964
Encre sur papier
63,8 x 93,8 cm
Don : Frances Barwick
D 74 9 D 1

REDDY, V. Krishna
Chittoor, Inde, 1925
Germination, n. d.
Eau-forte, é. a.
50 x 66 cm
A 65 107 G 1

REDER, Bernard
Czernowitz, Roumanie 1897 - (Italie) 1963
Flowers above Town Spring, 1952
Gravure sur bois avec cire
84,6 x 68,6 cm
Don : Max Stern
D 75 45 G 1

REEVES, Daniel M.
Washington, D.C., É.-U., 1948
Ganapati/A Spirit in the Bush, 1984-1986
Vidéogramme couleur, son
45 min
Production : Rosemary Rotondi
A 89 29 VID 1

REID, Leslie
Ottawa (Ontario), 1947
Watertitch III, 1982
Acrylique sur toile
127 x 190,5 cm
Don : Téléglobe Canada
D 88 96 P 1

REIGL, Judit
Hongrie, 1923
Sans titre, 1981
Acrylique sur toile
33 x 41,3 cm
Legs René Payant
D 88 36 P 1

REPPEN, Jack
Toronto (Ontario), 1933-1964
Ancienne porte, 1963
Gesso et émail sur masonite
152,5 x 125,3 cm
A 65 105 P 1

REUSCH, Kina
Montréal (Québec), 1940
When in the Garden I..., 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
65,5 x 50,5 cm
A 82 28 E 12 (6)

When in the Garden I..., 1982
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
65,8 x 50,6 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (6)

RHÉAUME, Jeanne
Montréal (Québec), 1915
Nature morte, 1958
Aquarelle sur papier
68,5 x 99 cm
A 76 36 A 1

RIOPELLE, Jean-Paul
Montréal (Québec), 1923
13 à la mode, 1959
Huile sur toile
128,3 x 193,5 cm
A 67 21 P 1

Sans titre, 1967
Album de 15 lithographies sur papier, 34/75
42,6 x 82,9 cm
A 67 58 G 15

Sanguine, 1967
Eau-forte, 27/75
45,4 x 57,1 cm
A 67 59 G 1

Trois heures du matin, 1967
Eau-forte sur papier, 28/75
45,4 x 56,5 cm
A 67 60 G 1

Combat, 1967
Eau-forte, 28/75
45,3 x 56,5 cm
A 67 61 G 1

Glauque, 1967
Eau-forte, 28/75
45,6 x 57 cm
A 67 62 G 1

Pietà, 1967
Eau-forte, 44/75
45,5 x 56,3 cm
A 67 63 G 1

Vœux, 1967
Eau-forte, 24/30
45,8 x 57,2 cm
A 67 64 G 1

Ombre verte, 1967
Eau-forte, 41/75
45,3 x 56,7 cm
A 67 65 G 1

Percée, 1967
Eau-forte, 68/75
45,5 x 56 cm
A 67 66 G 1

Joute, 1967
Eau-forte, 45/75
45,2 x 56,3 cm
A 67 67 G 1

Constructions chimériques, 1967
Eau-forte, 52/75
45,5 x 57 cm
A 67 68 G 1

Feuilles I, 1967
Lithographie, 24/75
89,9 x 62,3 cm
A 67 75 G 1

Feuilles II, 1967
Lithographie, 24/75
80 x 105,1 cm
A 67 76 G 1

Feuilles III, 1967
Lithographie, 29/75
80 x 104,8 cm
A 67 77 G 1

Feuilles IV, 1967
Lithographie, 21/75
80 x 104,8 cm
A 67 78 G 1

Feuilles V, 1967
Lithographie, 23/75
80 x 119,8 cm
A 67 79 G 1

Feuilles VI, 1967
Lithographie, 23/75
80 x 120 cm
A 67 80 G 1

Feuilles VII, 1967
Lithographie, 49/75
75,3 x 120 cm
A 67 81 G 1

Triptyque gris, 1967
Lithographie, 28/75
75,5 x 119,7 cm
A 67 82 G 1

Triptyque orange, 1967
Lithographie, 17/75
75,2 x 115,7 cm
A 67 83 G 1

Sphinx, 1967
Lithographie, 29/75
59,8 x 76,3 cm
A 67 84 G 1

Jute I, 1967
Lithographie, 25/75
80 x 104,8 cm
A 67 85 G 1

Jute II, 1967
Lithographie, 24/75
80 x 104,8 cm
A 67 86 G 1

Jute III, 1967
Lithographie, 26/75
80 x 105 cm
A 67 87 G 1

Jute IV, 1967
Lithographie, 22/75
80 x 104,8 cm
A 67 88 G 1

Jute V, 1967
Lithographie, 20/75
75,5 x 110 cm
A 67 89 G 1

Le Québec 1967, 1967
Lithographie, 99/150
74,2 x 53,2 cm
A 67 90 G 1

Landing, 1958
Huile sur toile
200 x 375 cm
A 68 56 P 1

Sans titre, 1962
Aquarelle sur papier
45,6 x 56,6 cm
A 71 125 A 1

Feux-follets, 1956
Huile sur toile
55,5 x 46 cm
A 71 126 P 1

Sans titre, 1950
Huile sur toile
152,5 x 121,5 cm
A 74 30 P 1

Automne, n. d.
Lithographie, 16/75
116 x 151,3 cm
A 74 38 G 1

L'Érieux, 1957
Huile sur toile
129,5 x 195 cm
Don : Max Stern
D 75 51 P 1

La Joute, 1974
Bronze, exemplaire unique
Don collectif : André G. Légaré, Champlain Charest, Attalin Meir, Alexis Pagacz, Michel Bovo, Michel Lafortune, Claude Vallée, Pierre C. Millette, Hubert Grégoire, Simon Charlevoix, Henri Martin
D 76 21 S 30

Autre pôle, 1961
Huile sur toile
59,5 x 72 cm
A 78 34 P 1

Sans titre, 1947-1948
Encre sur papier
51,5 x 66 cm
A 78 141 D 1

Sans titre, 1948
Aquarelle sur papier
24,3 x 31,4 cm
A 79 77 A 1

Couverture du livre « Foyers d'incendie » de Nicolas Calas, 1946
Encre et aquarelle sur papier cartonné
47,3 x 56 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 127 A 1

Sans titre, 1949
Encre sur papier
47,4 x 27,8 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 128 D 1

Sans titre, 1949
Encre sur papier
47,4 x 27,8 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 129 D 1

Conversation, 1946
Aquarelle sur papier
29,5 x 38 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 87 130 D 1

RISTVEDT, Milly
Kimberley (Colombie-Britannique), 1942
End of the Rainbow, 1971
Acrylique sur toile
183 x 183 cm
A 72 23 P 1

RITCHIE, James Edward
Montréal (Québec), 1929
Couple, n. d.
Encre sur papier
A 66 78 D 1

Sans titre, 1966
Encre sur papier
33,5 x 21,8 cm
Don : Gilles Hénault
D 66 79 D 1

La Famille, 1967
Bronze poli
26,4 x 41 x 21 cm
A 67 23 S 2 (1)

La Famille, 1967
Plâtre
26,4 x 41 x 21 cm
A 67 23 S 2 (2)

ROBERGE, Laurent
Québec (Québec), 1948
8192 Ficelles, 1984
Ficelles revêtues de parcelles de papier (revues « National Geographic » hachées), bois
2 éléments : 210 x 210 x 210 cm (chacun)
Don : l'artiste
D 89 87 I 2

ROBERT, Louise
Montréal (Québec), 1941
Sans titre nº 268, 1975
Mine de plomb, gouache sur papier
76 x 55,7 cm
A 75 61 D 1

Nº 78-1, 1978
Acrylique sur toile
152,5 x 183 cm
A 79 27 P 1

Nº 381, 1980
Acrylique, mine de plomb et crayon à l'huile sur papier
90,2 x 69,8 cm
A 80 101 D 1

Nº 78-76, 1983
Acrylique sur toile
201 x 223,5 cm
A 83 42 P 1

Nº 276, 1975
Mine de plomb et crayon gras sur papier
76 x 56,5 cm
Legs René Payant
D 88 37 D 1

Nº 315, 1977
Pastel et mine de plomb sur papier
80 x 121 cm
Legs René Payant
D 88 38 D 1

Nº 78-44, 1981
Acrylique sur toile
183 x 243,5 cm
Legs René Payant
D 88 39 P 1

78-40, 1980
Acrylique sur toile
82,9 x 243,8 cm
Don : Gérald Bolduc
D 88 99 P 1

ROBERTS, Goodridge
Barbade, 1904 - Montréal (Québec), 1974
Laurentian Lake, v. 1940-1945
Huile sur toile
59,3 x 77 cm
A 66 37 P 1

Trees near St-Alphonse, 1939
Aquarelle sur papier
38,7 x 51,2 cm
A 71 127 A 1

Whitecaps, Georgian Bay, 1952
Huile sur toile marouflée sur carton
30,2 x 40,3 cm
Don : Max Stern
D 83 109 P 1

Paysage dans les Laurentides, 1939-1940
Aquarelle et crayon sur papier
53 x 69,7 cm
Don : Max Stern
D 85 48 P 1

Still Life with Mandolin, 1937
Huile sur toile
66,7 x 125,7 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 130 P 1

Flowers on Indian Cloths, 1949
Huile sur panneau de bois
81,3 x 63,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 131 P 1

ROCHON, Francine
Montréal (Québec), 1945
Alissen, 1967
Ampoules électriques sur contre-plaqué peint, programmateur
118 x 221 x 12,5 cm
A 69 15 MD 2

RODCHENKO, Alexandre
Saint-Petersbourg, Russie, 1891 - Moscou, U.R.S.S., 1956
Sans titre, 1917
Encre et aquarelle sur papier
28,5 x 21 cm
A 79 99 D 1

Construction, 1920
Bois
Réalisé en 1976
48,5 x 58 x 58 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 81 2 S 1

RODIN, Auguste
Paris, France, 1840 - Meudon, France, 1917
Bourgeois de Calais, Jean d'Aire, 1890
Bronze poli, 5/12
Coulage de 1966
190 x 90 x 100 cm
Don : Max Stern
D 81 39 S 1

RÖHL, Karl Peter
Kiel, Allemagne, 1890 - 1975
Sans titre, 1922
Gouache et encre sur papier
19,5 x 26 cm
A 86 20 GO 1

ROLLAND, Dominique
St-Verain, France, 1954
À genoux, 1978
Calcaire de Montréal et bronze
43 x 93 x 40,5 cm
A 79 41 S 1

RONALD, William
Stratford (Ontario), 1926
Sans titre, 1955
Encre sur papier
46 x 61 cm
A 66 18 D 1

Sky, 1955
Huile sur toile
126,3 x 145 cm
A 76 8 P 1

Frank Sinatra, 1978
Huile sur toile
152,5 x 114,5 cm
Don : Stanley Borenstein
D 82 58 P 1

ROSE, Hajo
Mannheim, Allemagne, 1910
Étudiants du Bauhaus, 1930
Épreuve argentique
Tirage de 1983
30,4 x 43,6 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (8)

La Fiancée du marin, 1934
Épreuve argentique
Tirage de 1983
43,5 x 30,4 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 86 68 PH 9 (9)

ROSENBACH, Ulrike
Salzdetfurth, Allemagne, 1943
The Female Fool, 1985
Vidéogramme couleur, son
17 min 30 s
Production : l'artiste
A 91 10 VID 1

ROSENFIELD, Ethel
Pologne, 1910
L'Esprit et la Pierre, 1964
Granit
85,5 x 29 x 25 cm
Don : l'artiste et la Galerie Martin
D 65 35 S 1

ROSENQUIST, James
Grand Forks, Dak. du N., É.-U., 1933
Œillères de cheval, 1972
4 estampes : lithographie, sérigraphie et collage sur papier, 11/85
92,5 x 172,4 cm (chacune)
A 74 34 G 4

ROTH, Dieter
Hanovre, Allemagne, 1930
Sans titre, 1968
Tamponnage sur papier transparent
31,2 x 45,7 cm
Don : anonyme
D 87 26 G 1

ROTTERDAM, Paul
Vienne, Autriche, 1939
Zuar II, 1977
Graphite sur papier
101,3 x 66,1 cm
Legs René Payant
D 88 40 D 1

ROUAULT, Georges
Paris, France, 1871-1958
Autoportrait, n. d.
Lithographie
33,1 x 25,2 cm
Don : Isabelle Rouault
D 65 10 G 1

La Crucifixion, 1939
Vitrail
104,2 x 78,8 cm
A 65 76 V 1

Divertissement, 1943
Album de 15 lithographies et textes
44 x 34,2 cm (emboîtage)
A 65 183 E 15
Comprenant les lithographies suivantes :

Jentie Bernard, 1943
29,8 x 23,3 cm
A 65 183 E 15 (1)

Pierrot noir, 1943
32,3 x 20,7 cm
A 65 183 E 15 (2)

Les Deux Têtus, 1943
30,6 x 22,5 cm
A 65 183 E 15 (3)

Pierrot blanc, 1943
26,9 x 20,8 cm
A 65 183 E 15 (4)

Mange tout, 1943
30,5 x 22,5 cm
A 65 183 E 15 (5)

Petit page rouge et noir, 1943
30,3 x 24,5 cm
A 65 183 E 15 (6)

Le Moqueur, 1943
29 x 24,7 cm
A 65 183 E 15 (7)

Madame Yxe, 1943
27 x 20,8 cm
A 65 183 E 15 (8)

Les Deux Anciens, 1943
27 x 20,8 cm
A 65 183 E 15 (9)

Les Danseuses, 1943
27,2 x 21,5 cm
A 65 183 E 15 (10)

Acrobate, 1943
26,8 x 20,3 cm
A 65 183 E 15 (11)

Guiguen grogne, 1943
31,6 x 21,1 cm
A 65 183 E 15 (12)

La Roussalka, 1943
26,5 x 20,5 cm
A 65 183 E 15 (13)

Margot, 1943
29,4 x 23,3 cm
A 65 183 E 15 (14)

Arlequin, 1943
27,3 x 21,3 cm
A 65 183 E 15 (15)

Stella vespertina, 1947
Album de 12 reproductions couleurs et textes, 1584/2000
49,4 x 38,5 cm (emboîtage)
A 65 184 E 12

ROULEAU, Jacques
Montréal (Québec), 1934
Charpente, 1965
Encre sur carton
53,3 x 68,2 cm
Don : l'artiste et la Galerie Martin
D 65 37 D 1

ROUSSE, Georges
Paris, France, 1947
Sans titre, 1983
Épreuve Cibachrome, 2/5
127 x 171 cm
Legs René Payant
D 88 41 PH 1

ROUSSEAU, Denis
Ottawa (Ontario), 1951
La Terre de Miguasha, n. d.
Techniques mixtes, bois peint, toile
194 x 184 x 63 cm
A 80 21 S 1

ROUSSEAU-VERMETTE, Mariette
Trois-Pistoles (Québec), 1926
Fleurs de la toundra, 1967
Tapisserie (basse-lisse) de laine
328 x 285 cm
A 67 97 T 1

ROUSSEL, Paul
(Québec)
N° 132, v. 1942
Acrylique sur toile
152,5 x 152,5 cm
Don : Trevor Peck
D 70 9 P 1

ROUSSIL, Robert
Montréal (Québec), 1925
Sculpture habitable, 1965
Terre cuite
49,9 x 34,5 x 32 cm
Don : l'artiste
D 65 47 S 1

Sculpture habitable, 1965
Terre cuite
52,2 x 38,5 x 23 cm
Don : l'artiste
D 65 48 S 1

Sculpture habitable, 1964
Plâtre teinté
84 x 63 x 61 cm
Don : l'artiste
D 65 49 S 1

Sculpture habitable, 1964
Plâtre blanc et grillage
78 x 88 x 51,6 cm
Don : l'artiste
D 65 50 S 1

Douze Jours de la semaine, 1963-1964
Album de 12 gravures sur bois, 1/10
66,9 x 51 cm
Don : l'artiste
D 65 51 G 12

Totem provençal, 1958-1975
Chêne et résine
505,5 x 213,2 x 155 cm
A 65 73 S 1

Sans titre, 1966
Eau-forte, 10/13
42 x 73,5 cm
A 71 128 G 1

L'Oiseau volant, 1949
Orme
48 x 37 x 21 cm
A 76 18 S 1

Bois de balancier, 1968
Orme
180,3 x 100,3 x 40 cm
Don : anonyme
D 76 25 S 5

La Chèvre, 1961
Bronze
61 x 34 x 25 cm
A 79 42 S 1

L'Envol d'une femme, 1952
Orme
87,8 x 16 x 16 cm
A 79 123 S 1

Composition céramique verte, n. d.
Céramique
47,5 x 51 x 34 cm
Don : Max Stern
D 83 110 S 1

ROY, John
Springfield, Mass., É.-U., 1930
Segrid, 1974
Sérigraphie, 34/75
51,7 x 51,2 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 5 G 1

Segrid, 1973
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (6)

ROY-RICHARD, Hélène
Cap-de-la-Madeleine (Québec), 1941
L'Emboîtement du temps, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Lithographie, h. c. VII
57 x 76,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (8)

RÜCKRIEM, Ulrich
Düsseldorf, Allemagne, 1938
Sans titre, 1988
Dolomite
251,5 x 144,8 x 106,7 cm
A 91 1 S 3

SAFDIE, Sylvia
Aley, Liban, 1942
Eidola n° 27, 1987
Huile et techniques mixtes sur toile
257 x 180,5 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 87 143 P 1

Gemma n° 9, 1988
Graphite, charbon de bois, pastel sec et pastel à l'huile sur papier Canson
157,5 x 106,7 cm
A 88 77 D 1

Gemma n° 14, 1988
Graphite, charbon de bois, pastel sec et pastel à l'huile sur papier Canson
157,5 x 106,7 cm
A 88 78 D 1

Gemma n° 18, 1988
Graphite, charbon de bois, pastel sec et pastel à l'huile sur papier Canson
157,5 x 106,7 cm
A 88 79 D 1

Gemma n° 21, 1988
Graphite, charbon de bois, pastel sec et pastel à l'huile sur papier Canson
157,5 x 106,7 cm
A 88 80 D 1

Gemma n° 23, 1988
Graphite, charbon de bois, pastel sec et pastel à l'huile sur papier Canson
157,5 x 106,7 cm
A 88 81 D 1

Notes from My Journal, pg 135, 1987
Techniques mixtes sur papier
106 x 75,5 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 89 38 MD 1

SAGER, Peter
Canada
Forms on Table, n. d.
Linogravure, 6/25
42,9 x 30,4 cm
Don : Frances Barwick
D 74 15 G 1

SAITO, Kikuo
Tokyo, Japon, 1939
Spider's Bridge, 1987
Acrylique sur toile
130,2 x 175,5 cm
Don : Constance Brown et Jack Greenwald
D 90 13 P 1

Sleept Note, 1987
Acrylique sur toile
147,3 x 147,3 cm
Don : Constance Brown et Jack Greenwald
D 90 14 P 1

SANDER, August
Herdorfsieg, Allemagne, 1876 - Cologne, R.F.A., 1964
Bauermädchen Westerwald, 1928
Épreuve argentique
Tirage postérieur par Gunther Sander
30,4 x 23,8 cm
A 78 94 PH 1

SANDERS, Benita Elizabeth
Angleterre, R.-U., 1935
Lakeshore, 1964
Eau-forte, é. a.
53,2 x 51,2 cm
A 65 112 G 1

SANTA, Claude
(SANTARELLI, Claude)
Paris, France, 1925
Sans titre, 1965
Cuivre soudé
229,7 x 119,3 x 85 cm
A 65 178 S 1

SATORY
Sans titre, 1974
Sérigraphie, 2/100
64 x 50 cm
Legs René Payant
D 88 42 G 1

SAULNIER, Michel
Rimouski (Québec), 1956
Diptyque, 1983
Techniques mixtes
70 x 73 cm (élément 2D)
28 x 30 x 60 cm (élément 3D)
A 83 43 MD 2

Marine, 1986
(4 éléments : (a) figure-maison, (b) bateau-sein, (c) jambes, (d) bateau sur montagne)
Bois, huile, vernis et objets trouvés
110 x 90 x 35 cm (élément a)
46 x 82 x 56 cm (élément b)
110 x 75 x 85 cm (élément c)
28 x 40 x 35 cm (élément d)
A 87 20 S

Rue de banlieue, 1982
Techniques mixtes
5 éléments :
36,8 x 73,8 x 2 cm
40,4 x 60 x 2,2 cm
47,4 x 58,9 x 2,7 cm
40,7 x 58 x 2 cm
52,4 x 88,5 x 2,1 cm
52,4 x 450 cm (l'ensemble)
Legs René Payant
D 88 43 MD 5

SAVOIE, Robert
Québec (Québec), 1939
La Côte Nord, 1964
Eau-forte, 5/15
45,1 x 31,6 cm
A 65 94 G 1

Dharma, 1964
Eau-forte, 1/30
64,7 x 49,8 cm
A 65 95 G 1

Scarabées, 1965
Eau-forte, é. a.
65 x 50 cm
Don : l'artiste
D 65 113 G 1

Péribonka, 1966
Linogravure, é. a.
65 x 50,3 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 23 G 1

M-8, 1971
Sérigraphie sur plexiglas et moteur électrique
89 x 89 x 7,9 cm
A 72 28 G 1

Yakusa, 1976
Eau-forte couleur, 14/25
65 x 50 cm
Don : Banque Provinciale du Canada
D 77 10 G 1

Yamashiro, 1978
Eau-forte, 19/50
91,3 x 75 cm
A 80 35 G 1

Fossiles, 1975
Eau-forte, 4/60
64,5 x 49,5 cm
Don : André Bachand
D 89 56 G 1

Le Paradis perdu, 1964
Eau-forte, 1/20
48 x 49,5 cm
Don : André Bachand
D 89 57 G 1

Berceuse, 1964
Eau-forte, 4/20
50,3 x 32,4 cm
Don : André Bachand
D 89 58 G 1

Céphalopodes 2, 1964
Eau-forte, é. a.
28 x 33,4 cm
Don : André Bachand
D 89 59 G 1

Kwaidan, 1967
Eau-forte, 37/50
64,5 x 50,7 cm
Don : André Bachand
D 89 60 G 1

Edo, 1967
Eau-forte, E/E
49,8 x 55 cm
Don : André Bachand
D 89 61 G 1

Dharma, 1965-1975
Eau-forte, 3/40
50 x 64,8 cm
Don : André Bachand
D 89 62 G 1

Loup-garou, 1966
Eau-forte, é. a.
65 x 50 cm
Don : André Bachand
D 89 63 G 1

Érosion, 1963
Eau-forte, 1/5
55,5 x 50 cm
Don : André Bachand
D 89 64 G 1

Sanjo, 1968-1974
Eau-forte, é. a. III/VI
65 x 51 cm
Don : André Bachand
D 89 65 G 1

Eggedal, 1966
Eau-forte, 42/50
65 x 50,2 cm
Don : André Bachand
D 89 66 G 1

Dos Gallos, 1961
Linogravure, état 10
49 x 61,5 cm
Don : André Bachand
D 89 67 G 1

Variation sur un thème de Haydn, 1964
Eau-forte, 8/20
48,5 x 46,2 cm
Don : André Bachand
D 89 68 G 1

Montezuma, 1975
Eau-forte, 2/60
64,5 x 50 cm
Don : André Bachand
D 89 69 G 1

Genji, 1968-1974
Eau-forte, é. a. III/VI
65 x 51 cm
Don : André Bachand
D 89 70 G 1

Palancar, 1975
Eau-forte, 3/60
56 x 75,5 cm
Don : André Bachand
D 89 71 G 1

Kendo, 1967
Lithographie, 57/125
65 x 49,5 cm
Don : André Bachand
D 89 72 G 1

Le Sultan, 1964
Eau-forte, 1/30
58,8 x 45 cm
Don : André Bachand
D 89 73 G 1

Bois nocturne, 1964
Eau-forte, 12/30
64,5 x 50 cm
Don : André Bachand
D 89 74 G 1

Aspremont, 1964
Eau-forte, é. a.
65,5 x 49,8 cm
Don : André Bachand
D 89 75 G 1

Tourrette, 1965
Eau-forte, é. a.
65,5 x 50,3 cm
Don : André Bachand
D 89 76 G 1

Gotoba, 1967-1973
Eau-forte, 39/50
65 x 50,2 cm
Don : André Bachand
D 89 77 G 1

Bushido, 1967-1974
Eau-forte, 40/60
65 x 50 cm
Don : André Bachand
D 89 78 G 1

Déduction, 1968-1974
Eau-forte, é. a. I/VI
65 x 50,8 cm
Don : André Bachand
D 89 79 G 1

Sans titre, 1962
Linogravure, 1/6
65,7 x 50,4 cm
Don : André Bachand
D 89 80 G 1

La Gorra, n. d.
Eau-forte, essai d'encrage
48,7 x 46,2 cm
Don : André Bachand
D 89 81 G 1

La Gurian, 1967
Eau-forte, é. a.
50,4 x 54,2 cm
Don : André Bachand
D 89 82 G 1

Le Chant de la terre, 1964
Eau-forte, 4/20
45,6 x 58,5 cm
Don : André Bachand
D 89 83 G 1

Tadoussac, 1965
Eau-forte, essai d'encrage
64,5 x 50,2 cm
Don : André Bachand
D 89 84 G 1

Nautilus, 1961
Lithographie, 1/10
49,4 x 47,4 cm
Don : André Bachand
D 89 85 G 1

SAVOIE, Roméo
Moncton (Nouveau-Brunswick)
Bâton bleu (Série arbres), 1988
Techniques mixtes sur toile
152,4 x 152,4 cm
Don : Charles S. N. Parent
D 89 103 P 2

SAXE, Henry
Montréal (Québec), 1937
The Time Machine, n. d.
Eau-forte, 6/11
32,8 x 50 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J. M. Robillard
D 64 14 G 2 (1)

The Time Machine, n. d.
Eau-forte, 1/11
32,8 x 50 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J. M. Robillard
D 64 14 G 2 (2)

Black Strap, 1963
Lithographie, 2/9
38,1 x 57 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J. M. Robillard
D 64 15 G 1

Ritual, 1961
Lithographie, é. a.
63 x 87 cm
Don : Fondation C. Gadoury et J. M. Robillard
D 64 16 G 1

Ordazy, 1964
Huile sur toile
81,5 x 91,1 cm
A 66 23 P 1

Doubleview, 1965
Bois laminé et acrylique
74 x 121,8 x 24 cm
A 66 67 S 1

Parrylaxis, 1968
Acier peint
203,2 x 782,3 x 190,5 cm
A 69 21 S 3

Parallélogramme, 1965
Sérigraphie, 1/3
50 x 64,9 cm
A 77 19 G 1

For Three Blocks, 1976
Plaque d'acier avec recouvrement d'oxyde rouge, acier inoxydable
167,5 x 110,6 x 22,8 cm
A 77 40 S 1

Loulou, 1963
Lithographie, 7/9
33 x 48 cm
A 77 43 G 1

Sans titre, 1963
Acrylique sur papier
65 x 51 cm
A 78 142 D 1

Ball n° 5, 1987
Aluminium
59,5 x 80 x 101,6 cm (diamètre)
A 88 51 S 1

Traîneau, 1985
Acier et bois
6,7 x 8,6 mètre
A 88 52 S 2

Off-Center Center, 1978
Acier
182,9 x 243,8 x 81,3 cm
A 88 53 S 1

Seaplex, 1970
Acier recouvert de vinyle
48 x 76 x 34 cm
Don : l'artiste
D 88 54 S 1

Small Tractor, 1969-1982
Aluminium
20 x 270 x 11,5 cm
Don : l'artiste
D 88 55 S 1

Sans titre, 1963
Gouache et fusain sur papier
65 x 51 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 88 56 D 1

Sans titre, 1977
Fusain sur papier
51 x 66 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 88 57 D 1

Sans titre, 1987
Fusain et pastel sur papier
126 x 197 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 88 58 D 1

*Model *4*, 1982
Collage, graphite et pastel
73 x 76 cm
Don : l'artiste
D 88 59 D 1

*Model *3*, 1982
Collage, graphite et pastel
73 x 76 cm
Don : l'artiste
D 88 60 D 1

*Model *2*, 1982
Collage, graphite et pastel
73 x 76 cm
Don : l'artiste
D 88 61 D 1

*Model *1*, 1982
Collage, graphite et pastel
73 x 76 cm
Don : l'artiste
D 88 62 D 1

Sans titre, 1979
Fusain sur papier
81,5 x 101,5 cm
Don : Gilles Gheerbrant
D 88 63 D 1

SCHAD, Christian
Miesbach, Allemagne, 1894 - Stuttgart, R.F.A., 1982
Sans titre, 1915-1917
Album de 6 gravures sur bois, XV/XX
Édité en 1971
35 x 30 cm (chacune)
A 78 150 G 6
Comprenant les œuvres suivantes :

Mme de B., 1915
A 78 150 G 6 (1)

Gilles, 1915
A 78 150 G 6 (2)

Midinette, 1915
A 78 150 G 6 (3)

M. de Marville, 1917
A 78 150 G 6 (4)

Vor dem Ballett, 1915
A 78 150 G 6 (5)

Sans titre, 1917
A 78 150 G 6 (6)

SCHLEEH, Hans
Koenigsfeld, Allemagne, 1928
Birth of Venus, 1969
Marbre
57,2 x 52,5 x 21,3 cm
Don : Max Stern
D 75 44 S

SCHMIDT, Joost
Wunstorf, Allemagne, 1893 - Nuremberg, R.F.A., 1948
Sans titre, 1932-1933
Épreuve argentique
11,1 x 7,1 cm
A 86 39 PH 1

SCHNEIDER, Gérard
Sainte-Croix, Suisse, 1896
64 H, 1966
Huile sur toile
220,5 x 149,9 cm
Don : Vallée Associés
D 72 9 P 1

SCHÖFFER, Nicolas
Kalocsa, Hongrie, 1912
Spatiodynamique, 1953
Laiton et cuivre
120,4 x 74 x 65,5 cm
A 67 32 S 1

Tour lumineuse, 1972
Laiton et cuivre
Don : anonyme
D 83 2 S 1

SCHOONHOVEN, Johannes Jacobus
Delft, Pays-Bas, 1914
Geprägte Strukturen, 1972
Embossage sur papier, 100/120
59,2 x 50 cm
Don : anonyme
D 87 28 G 1

Geprägte Strukturen, 1972
Embossage sur papier, 100/120
59,2 x 50 cm
Don : anonyme
D 87 29 G 1

SCOTT, Louise
New York, N.Y., É.-U., 1936
La Saint-Jean-Baptiste, 1965
Huile sur masonite
111,8 x 147,5 cm
Don : Roland Dumais
D 65 166 P 1

La Québécoise, 1960
Huile sur panneau
114,3 x 152,4 cm
Don : Constance Brown et Jack Greenwald
D 90 11 P 1

SCOTT, Marian
Montréal (Québec), 1906
Sans titre, 1966
Acrylique sur toile
122,4 x 102 cm
Don : l'artiste
D 67 19 P 1

Stained Glass Window, v. 1956
Huile sur toile
76 x 56 cm
Don : Max et Iris Stern
D 76 44 P 1

Sumac, 1937
Huile sur toile
76,5 x 81,7 cm
A 80 7 P 1

Stone Age, 1948
Huile sur panneau
61 x 50,8 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 132 P 1

SCRIVE, Philippe
Ville-Marie (Québec), 1927
Sans titre, 1966
Bois
457 x 823 x 245 cm
A 66 93 S 1

SEGAL, George
New-York, N.Y., É.-U., 1924
Sans titre, 1978
5 lithographies d'une série de 12, 50/100
75,8 x 55,9 cm (chacune)
Don : Famille London
D 85 15 G 5

Sans titre, 1978
Lithographie, 50/100
76 x 56 cm
Don : Galerie Elca London
D 88 69 G 1

SÉGUIN, Jean-Pierre
Montréal (Québec), 1951
Sans titre, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
65,5 x 50,5 cm
A 82 28 E 12 (1)

Autoportraits et Plaisirs, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Lithographie, h. c., VII
57 x 76 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (9)

Sans titre, 1977
36 épreuves argentiques
41 x 51 cm (chacune)
Legs René Payant
D 88 44 PH 36

Sans titre, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
65,8 x 50,6 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (1)

SEGY, Ladislas
Budapest, Hongrie, 1904
Boîte n° 445, 1967
Contre-plaqué et clous
32,8 x 32,7 x 10,1 cm
Don : l'artiste
D 67 6 MD 1

SERRA, Richard
San Francisco, Calif., É.-U., 1939
Two Plate Prop, 1986
Plaques d'acier laminé à chaud
2 éléments : 182,8 x 304,8 x 5 cm et
137,1 x 137,1 x 5 cm
A 87 101 S 2

SHADBOLT, Jack
Shoefwyness, Angleterre, R.-U., 1909
Sketch for Night Garden, 1959
Gouache sur papier
58 x 78,4 cm
A 64 3 GO 1

Begetting Green, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
50,8 x 38,2 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (10)

Transformation, 1974
Encre, crayon, acrylique sur carton
3 éléments : 151,5 x 101,5 cm (chacun)
A 75 5 P 3

SHARP, Vincent
Toronto (Ontario), 1937
Tempus edax rerum, 1979
Album de 12 épreuves argentiques,
poème de Henry King, 6/25
20,2 x 20,2 cm
A 79 101 PH 12

SHERMAN, Cindy
Glen Ridge, N. J., É.-U., 1954
Sans titre #153, 1985
Épreuve couleur, 1/6
171 x 125,5 cm
A 85 35 PH 1

Sans titre #109, 1982
Épreuve couleur, 10/10
99,5 x 100,5 cm
A 85 36 PH 1

SHERMAN, Tom
Manistee, Mich., É.-U., 1947
Transvideo, 1981
Vidéogramme couleur, son
26 min
Production : l'artiste
A 90 39 VID 1

Equidistant Relationships, 1989
2 vidéogrammes couleur, son
62 min (chacun)
A 90 40 VID 2

SIMMONS, Laurie
Long Island, N.Y., É.-U., 1949
Coral Living Room, 1983
Épreuve Cibachrome, 2/5
Tirage de 1990
128,3 x 104 cm
A 86 21 PH 1

SIMONIN, Francine
Lausanne, Suisse, 1936
Aire de femme I et II, 1977
12 gravures sur bois de fil, collées sur coton à fromage,
impression à l'eau, encrage au baren, é. a.
6 recto, 6 verso
52 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 x 25,5 cm
A 80 36 G 1

Pack Sack, 1971
Voir AYOT, Pierre (D 87 25 MD)

Sans titre, 1983
Craie sur papier
20,3 x 21,6 cm
Don : Charles S.N. Parent
D 88 103 D 1

SINGIER, Gustave
Warneton, Belgique, 1909
Néréides matinales, 1968
Huile sur toile
130,5 x 97 cm
Don : Guy de Repentigny
D 74 36 P 1

SISKIND, Aaron
New York, N.Y., É.-U., 1903 -
Providence, R.I., É.-U., 1991
Kentucky 4, 1951
Épreuve argentique
Tirage postérieur
35,1 x 28,1 cm
A 79 188 PH 1

SKLAVOS, Yérassimos
Sklavata, Grèce, 1927 - Levallois-Perret, France, 1967
Lumière, 1964
Marbre canadien
72,8 x 34,7 x 20 cm
A 64 1 S 1

SKOGLUND, Sandy
Boston, Mass., É.-U., 1946
Revenge of the Goldfish, 1981
Épreuve Cibachrome
70,5 x 90 cm
A 86 22 PH 1

Maybe Babies, 1983
Épreuve couleur par hydrotypie (dye-transfer)
76 x 95,2 cm
A 86 23 PH 1

SLATKOFF, Robert
Montréal (Québec), 1938
NCII Souliers, 1977
Épreuve couleur, 2/15
27,5 x 33,5 cm
A 79 91 PH 1

SLAVONA, Maria
(SCHORER, Maria)
Lübeck, Allemagne, 1865 - Berlin, Allemagne, 1931
Portrait of Hilde Pagh, niece of the artist, 1911
Huile sur toile
78,6 x 102,5 cm
Don : Michael Hornstein
D 86 26 P 1

SMITH, Gord
(SMITH, Gordon Hammond)
Montréal (Québec), 1937
A Figure, 1963
Fer soudé
113,3 x 23,5 x 21,5 cm
A 64 26 S 1

Sans titre, 1965
Acier cortène
311 x 428 x 125 cm
A 65 179 S 1

SMITH, Gordon
(SMITH, Gordon Appelbe)
Brighton, Angleterre, R.-U., 1919
Sans titre, 1966
Sérigraphie, 7/10
49,3 x 54 cm
A 67 16 G 1

Sans titre, 1966
Sérigraphie, 3/12
49,5 x 54 cm
A 67 17 G 1

Special Green, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
38,1 x 50,8 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (11)

SMITH, Joel
Canada
The Red Queen, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
50,8 x 38,1 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (12)

SMITH, Jori
Montréal (Québec), 1907
Sister of Vitaline, 1952
Huile sur carton
60,3 x 47,7 cm
Don : Max Stern
D 75 53 P 1

Girl in Flowered Blouse, 1952
Huile sur panneau
60,3 x 47,7 cm
Don : Max Stern
D 83 111 P 1

SMITH, W. Eugene
Wichita, Kansas, É.-U., 1918 - Tucson, Ariz., É.-U., 1978
Woman with Pipe
(de la série Dr. Schweitzer, an African Place), 1954
Épreuve argentique
Tirage postérieur (années 60)
35,4 x 18 cm
A 80 116 PH 1

SNOW, Michael
Toronto (Ontario), 1929
Sans titre, 1973
Tirée de l'album *The Artist's Jazz Band*, 1973-1974
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/100
61 x 61 cm
A 74 37 G 9 (9)

1956, a Videoprint, 1974
Lithographie et sérigraphie, 6/100
55,5 x 71,5 cm
A 74 63 G 1

Headline (Sketch for News), 1959
Fusain sur papier
31,1 x 38,1 cm
A 76 4 D 1

Sans titre, 1979
Lithographie offset, pliage, crayon à bille sur papier, 16/100
25,5 x 75 cm
A 80 117 G 1

Venetian Blind, 1970
24 épreuves couleurs
126,5 x 234 cm (l'ensemble)
A 87 22 PH 2

Driven II, 1985
Hologramme par transmission et photographie couleur sur panneau de bois peint, lumière blanche
61 x 71,1 cm (hologramme)
121,9 x 152,4 cm (photographie couleur)
317,5 x 152,4 x 198,1 cm (ensemble de l'installation)
A 87 23 MD 1

SOCIÉTÉ DE CONSERVATION DU PRÉSENT
.(, Combien de vies ?), 1987
Voir PHANEUF, Lyn (A 87 42 VID 1)

SONDERBORG
(HOFFMANN, Kurt R.)
Sonderborg, Danemark, 1923
II N, 1969
Lithographie, 26/60
100,9 x 63,1 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 51 G 1

SONNIER, Keith
Mamou, Louis., É.-U., 1941
La Salle, 1980
Métal, verre, néon, ruban adhésif
235 x 295 x 216 cm
A 80 109 S 3

SORENSEN, David
Vancouver (Colombie-Britannique), 1937
Shorn Tilt, 1976
Acrylique sur toile
128,5 x 171,8 cm
Don : Guy de Repentigny
D 81 41 P 1

SOTO, Jésu-Raphael
Ciudad Bolivar, Venezuela, 1923
Vibration, 1967
Acrylique sur bois, métal peint, nylon et aluminium
156 x 107 x 41,8 cm
A 68 54 MD 2

Sans titre, n. d.
Sérigraphie, 138/145
69 x 49 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 79 8 G 1

Gran Amarillo, 1971
Bois peint à l'acrylique et métal
153,8 x 153,8 cm
Don : Peter Molson
D 79 104 MD 1

Composition jaune, blanc, bleu, 1968
Acrylique sur panneau de bois, tiges métalliques, nylon
72 x 72 cm
Don : anonyme
D 83 1 MD 1

SOUCY, François
Montréal (Québec), 1929
Sans titre, 1966
Bois laminé peint
53,2 x 111 x 68,8 cm
A 68 61 S 1

Parabolique ovale, 1966
Collage sur papier
33,9 x 33,3 cm
Don : Galerie du Siècle
D 68 62 CO 1

SOULAGES, Pierre
Rodez, France, 1919
Peinture - 5 février 1964, 1964
Huile sur toile
236,5 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 x 94,1 cm
A 76 14 G 1

SPITERIS, Jeanne
Smyrne, Turquie, 1929
Forme humaine, 1964
Bronze
46,8 x 20,3 x 12,2 cm
A 65 126 S 1

Étude, 1964
Encre sur papier
50,2 x 35,2 cm
A 65.127 D 1

Sans titre, 1965
Acier cortène
344,5 x 120 x 69,8 cm
A 65 180 S 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

STAHLY, François
Constance, Allemagne, 1911
Les Gémeaux, 1960
Bois d'acajou
700 cm
A 67 1 S 1

STAMOS, Théodoros
New York, N.Y., É.-U., 1922
Lemon Yellow Sun Box, 1966
Huile sur toile
121,6 x 182,9 cm
Don : John G. Mc Connell
D 68 59 P 1

STAZEWSKY, Henryk
Varsovie, Pologne, 1894
Sans titre, 1977
Sérigraphie, 96/100
70,4 x 79 cm
A 81 61 G 1

Sans titre, 1960
Relief-embossage
17 x 17 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 52 G 1

STEICHEN, Edward
Luxembourg, Luxembourg, 1879 -
West Redding, Conn., É.-U., 1973
The Cheruit Gown
(Marion Moorehouse - Mrs E.E. Cummings), 1927
Épreuve argentique
25,3 x 20,5 cm
A 78 95 PH 1

STEINBACH, Haim
Tel-Aviv, auj. Israël, 1944
Untitled (Women's Wood Shoes, Shoe Display Stands), 1989
Bois, contre-plaqué, feuilles de laminé métallique, matériaux divers
67,3 x 85,1 x 34,3 cm
A 90 38 MD 6

STEINBERG, Saul
Roumanie, 1914
Mixed-media, 1970
Lithographie, 68/100
56,8 x 76,5 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 53 G 1

STEINER, Ralph
Cleveland, Ohio, É.-U., 1899 -
Hanover, N. H., É.-U., 1986
Park Avenue Garage, 1965
Épreuve argentique
Tirage de 1979
25,3 x 20,1 cm
A 79 189 PH 1

STEINHOUSE, Tobie
Montréal (Québec), 1925
Roses-vertes de midi, 1966
Huile sur toile
86,5 x 137 cm
A 66 32 P 1

Love for Three Oranges, n. d.
Eau-forte, é. a.
60,5 x 50 cm
A 66 50 G 1

STEINMAN, Barbara
Montréal (Québec), 1950
Borrowed Scenery, 1987
Techniques mixtes : 3 boîtes lumineuses,
3 transparents noir et blanc de 122 x 91,5 x 17 cm (chacun), plate-forme en bois peint de 61 x 610 x 244 cm, sel, l projecteur de diapositives, diapositives, miroir,
1 magnétoscope et télécommande VCR,
2 moniteurs 20 po, 3 moniteurs 26 po, vidéogrammes
Surface d'exposition minimum : 4 x 12 x 8 m
A 91 17 I 40

STELLA, Frank
Malden, Mass., É.-U., 1936
Los Alamitos, 1972
Sérigraphie, 30/75
51,3 x 203,3 cm
A 72 18 G 1

Wolfboro, 1974
Lithographie et sérigraphie, 38/100
56,5 x 43,9 cm
A 74 42 G 1

Union, 1974
Lithographie et sérigraphie, 38/100
43,7 x 56,5 cm
A 74 43 G 1

Singerli Variation 1, 1977
Lithographie et sérigraphie, 99/100
80 x 106,5 cm
Don : Esperanza et Mark Schwartz
D 89 107 G 1

STERBAK, Jana
Prague, Tchécoslovaquie, 1955
Enveloppe, 1980
Fer coulé
27,8 x 13,6 x 12,6 cm
A 82 76 S 7

Deux Rubans à mesurer, 1979
Rubans à mesurer et colle
20 x 8,1 cm de diamètre (chacun)
A 82 77 S 2

STIEGLITZ, Alfred
Hoboken, N. J., É.-U., 1864 -
New York, N.Y., É.-U., 1946
Granny Sewing, 1908
Épreuve argentique (gélatino-bromure)
17,8 x 14,1 cm
A 78 96 PH 1

On the Seine, 1897
Photogravure
40,5 x 50,4 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 54 PH 1

STRAND, Paul
New York, N.Y., É.-U., 1890 - Paris, France, 1976
Shadow, v. 1917
Photogravure
Tirée de Camera Work, 49/50
20,3 x 28,2 cm
A 78 97 PH 1

SUDEK, Josef
Kolin, Bohême, A.-H., 1896 -
Prague, Tchécoslovaquie, 1976
Josef Sudek, n. d.
Album de 13 épreuves argentiques, avec texte de Peter Tausk
Tirage de 1977
30,4 x 24 cm (emboîtage)
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 82 22 PH 13
Comprenant les épreuves suivantes :

Sans titre, 1955
30 x 23,7 cm
D 82 22 PH 13 (1)

Sans titre, 1968
30 x 23,7 cm
D 82 22 PH 13 (2)

Sans titre, 1954
30 x 23,9 cm
D 82 22 PH 13 (3)

Sans titre, 1954
30 x 23,9 cm
D 82 22 PH 13 (4)

Le Jardin magique, 1955
23,9 x 30 cm
D 82 22 PH 13 (5)

La Réserve de Mionsi, 1968
30 x 23,9 cm
D 82 22 PH 13 (6)

Dans notre cour, 1970
30 x 23,9 cm
D 82 22 PH 13 (7)

Promenade au parc Chotek, 1970
30 x 23,9 cm
D 82 22 PH 13 (8)

Le printemps vu de notre rue, 1973
30 x 23,9 cm
D 82 22 PH 13 (9)

La Patrie de Janacek, 1965
23,9 x 30 cm
D 82 22 PH 13 (10-11)

Sans titre, 1956
30 x 23,9 cm
D 82 22 PH 13 (12)

Sans titre, 1956
23,9 x 30 cm
D 82 22 PH 13 (13)

SULLIVAN, Françoise
Montréal (Québec), 1925
Chute en rouge, 1966
Acier peint
212,6 x 124 x 49 cm
A 67 13 S 1

Aeris ludus, 1967
Acier peint et plastique
305 x 549 x 152,5 cm
Don : l'artiste
D 77 15 S 1

Spirale, 1969
Plexiglas
66,2 x 43,2 x 33 cm
A 77 59 S 1

Danse dans la neige, 1948-1977
Album comprenant 17 épreuves photographiques par Maurice Perron, imprimées offset, une sérigraphie par Jean-Paul Riopelle, et un texte par Françoise Sullivan, 44/50
39 x 39 cm
A 78 102 E 18

Tondo, 1981
Acrylique sur toile et plastique
129 x 130 cm
A 81 49 P 1

Marche circulaire, 1979
Épreuve argentique
106,5 x 51 cm
A 81 50 PH 1

Ombre, 1979
Épreuve argentique
28,3 x 35,8 cm
A 81 54 PH 8

Labyrinthe, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
50,5 x 65,5 cm
A 82 28 E 12 (3)

Labyrinthe, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
50,6 x 65,8 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (3)

La poule a coupé..., v. 1945-1946
Réalisée avec Jean Benoît, Simone Jobidon et Alfred Pellan
(Voir COLLABORATION, D 91 15 D 1)

Harakiri ou non..., v. 1945-1946
Réalisée avec Jean Benoît, Simone Jobidon et Alfred Pellan
(Voir COLLABORATION, D 91 16 D 1)

SUZOR-COTÉ, Aurèle de Foy
Arthasbaska (Québec), 1869 -
Daytona Beach, Flor., É.-U., 1937
Tête de femme, 1899
Crayon sur papier
36,2 x 29,4 cm
A 77 37 D 1

SWARTZMAN, Roslyn
Montréal (Québec), 1931
Hommage to the Gods, v. 1964
Eau-forte, 4/30
56,2 x 38,1 cm
A 65 165 G 1

Duet, n. d.
Eau-forte, 5/35
68,3 x 54 cm
A 66 53 G 1

SYKORA, Zdenek
Louny, Tchécoslovaquie, 1920
Brown-White Structure, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (7)

SYLCOR, Jean
(CORDEAU)
France, 1932
Le Survenant, 1965
Eau-forte et pointe-sèche, 1/30
66,3 x 51,4 cm
A 66 11 G 1

La Guerre de Troie, 1965
Eau-forte, 10/30
64,5 x 50 cm
A 66 12 G 1

SZILASI, Gabor
Budapest, Hongrie, 1928
Intérieur chez M. et Mme Houde, Lotbinière, 1977
Épreuve couleur
35,5 x 27,7 cm
A 79 174 PH 1

Madame Alexis (Marie) Tremblay, Île-aux-Coudres, Québec, 1970
Épreuve argentique
Tirage de 1980
35,3 x 27,8 cm
A 80 102 PH 1

Scott Wright Brampton, Ontario, 1979
Épreuve argentique et épreuve couleur
23 x 22,7 cm
23 x 29 cm
A 80 103 PH 2

Andor Pasztor, Montréal, 1977
Portrait : épreuve argentique
Intérieur : épreuve couleur
Tirages de 1979
28,7 x 22,3 cm (chacune)
A 80 104 PH 2

Raymond Pharand, Montréal, 1979
Épreuve argentique et épreuve couleur
29 x 22,7 cm (chacune)
A 80 105 PH 2

Marie-Rose et André Houde, Lotbinière, 1978
Portrait : épreuve argentique
22,3 x 22,2 cm
Intérieur : épreuve couleur
22,2 x 28,7 cm
A 80 106 PH 2

John Max, Montréal, 1979
Épreuve argentique et épreuve couleur
23 x 22,7 cm
23 x 29 cm
A 80 107 PH 2

TAKEDA, Shingo
Japon, 1944
À travers les ténèbres I, 1974
Mine de plomb sur papier
79 x 106,4 cm
Don : Japan Art Festival Association
D 74 48 D 1

TAL-COAT, Pierre
Clohars, France, 1905 - Paris, France, 1985
L'Âge de fer n° 1, n. d.
Lithographie, 65/200
39,7 x 55,8 cm
A 67 91 G 1

Écrit sur le rocher, n. d.
Lithographie, 80/200
38,8 x 58 cm
A 67 92 G 1

TANABE, Takao
Prince Rupert (Colombie-Britannique), 1926
Souvenir, 1962
Papier collé et huile sur masonite
60,2 x 121 cm
A 65 110 P 1

Envelope Sketch, 1967
Tirée de l'album *Centennial Suite*, 1967
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/50
38,2 x 50,8 cm
Don : Université Simon Fraser
D 68 55 G 13 (13)

TÀPIES, Antoni
Barcelone, Espagne, 1923
Vellut granate, 1963
Acrylique et feutre collé sur toile
164,9 x 165 cm
A 64 44 P 1

Lithografia n° 21, 1962
Lithographie, 43/50
56,5 x 76 cm
A 66 13 G 1

Deux Taches symétriques, 1968
Lithographie, 36/75
74 x 102 cm
A 74 39 G 1

Verticale en bas, 1968
Lithographie, 66/75
79,5 x 120 cm
Don : John Heward
D 78 7 G 1

Sans titre, n. d.
Lithographie, 8/100
95,5 x 62 cm
Don : Ministre de la Culture de la Catalogne
D 82 49 G 1

Sans titre, 1984
Lithographie et eau-forte, 38/99
94,2 x 125,5 cm
Don : Marcia Glaser
D 86 48 G 1

Sans titre, 1984
Lithographie et eau-forte, 38/99
94,5 x 124,7 cm
Don : Marcia Glaser
D 86 49 G 1

Sans titre, 1984
Lithographie et eau-forte, 37/99
94,5 x 124,7 cm
Don : Marcia Glaser
D 86 50 G 1

Sans titre, 1984
Lithographie et eau-forte, 38/99
94,7 x 124,5 cm
Don : Marcia Glaser
D 86 51 G 1

Sans titre, 1984
Lithographie et eau-forte, 33/99
124,3 x 94,5 cm
A 88 83 G 1

Terracotta, 1964
Lithographie, 21/50
57 x 76 cm
Don : Mariano Martin
D 90 49 G 1

TATA, Sam
Shanghai, Chine, 1911
Henry W. Jones, artiste, Montréal, 1977
Épreuve argentique
16 x 24 cm
A 79 175 PH 1

Rickshaw Coolie on "Tea Break" in an Alley, 1949
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,5 cm
A 89 1 PH 1

Bird Fancier, Shanghai, 1949
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 2 PH 1

North Station, Kuomintang Officers with Refugees Leaving Shanghai for Hangchow, before May 1949, 1949
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
28 x 35,5 cm
A 89 3 PH 1

Parade Participants on Stilts, 1949
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 22 cm
A 89 4 PH 1

Bathing Boy, Bombay, 1948
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 5 PH 1

Coolie Woman, Monsoon, Bombay, 1948
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 6 PH 1

Kashmiri Woman and Child, Srinagar, 1955
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,9 cm
A 89 7 PH 1

Theatre, Tokyo, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,9 x 35,5 cm
A 89 8 PH 1

Hassidic Jews, Rosh Hashanah, Montréal, 1971
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
28 x 35,5 cm
A 89 9 PH 1

Royal Visit, Montreal, 1959
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par par Michael Flomen
27,8 x 35,5 cm
A 89 10 PH 1

Henri Cartier-Bresson, Bombay, 1948
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,8 cm
A 89 11 PH 1

Photographer Bill Brandt, London, 1978
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 27,9 cm
A 89 12 PH 1

Donald Sutherland, Actor, London, 1976
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,5 x 28 cm
A 89 13 PH 1

Florence, 1959, 1959
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35 x 25,5 cm
A 89 14 PH 1

Calcutta, Bombay, 1948, 1948
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
28 x 35,5 cm
A 89 15 PH 1

Jacques-Henri Lartigue, Photographer, Paris, 1976
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
35,2 x 25,1 cm
A 89 16 PH 1

Babysitter, Shanghai, 1949
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
27,5 x 35,5 cm
A 89 17 PH 1

Painter Guido Molinari, Montréal, 1976
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
30 x 23 cm
A 89 18 PH 1

Painter Photographer Charles Gagnon, Montréal, 1971
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
30 x 23 cm
A 89 19 PH 1

Jacques De Tonnancour, Artist, Montréal, 1973, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
30 x 23 cm
A 89 20 PH 1

Painter Yves Gaucher, Montréal, 1976, 1976
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
23 x 30 cm
A 89 21 PH 1

Claude Tousignant, Artist, Montréal, 1982, 1982
Épreuve argentique
Tirage de 1988 par Michael Flomen
23 x 30 cm
A 89 22 PH 1

TATLINE, Vladimir
Kharkov, Ukraine, Russie, 1885 - Moscou, U.R.S.S., 1953
Collection of Materials, 1914
Plâtre, bois, métal, plastique, fil de fer
(reconstruction de 1980)
66,4 x 51,3 x 18 cm
A 81 62 MD 1

TAYLOR, Audrey
Toronto (Ontario), 1903
The Owl Boy, 1963
Fer et bois
43,5 x 32 x 24 cm
A 65 129 S 1

Le Coq, 1963
Bronze
35 x 30 x 12,2 cm
Don : l'artiste
D 78 114 S 1

TÉTREAULT, Pierre-Léon
Granby (Québec), 1947
Ô cette demeure en ce pays du soleil levant, 1974
Sérigraphie, é. a. 4/10
51,2 x 66 cm
A 74 45 G 1

Pour une poétique de l'espace, 1976
Lithographie, 21/66
56 x 76 cm
A 78 143 G 1

Planche d'essai calligraphique, 1978
Gravure sur bois, 1/2
75,6 x 56,3 cm
A 80 37 G 1

Cible d'écriture comme frôlerie d'aventure, 1979
Gravure sur bois, 21/33
76,3 x 56,3 cm
A 80 38 G 1

Blanc mange en couleurs, 1982
Acrylique et huile sur carton et papier
123 x 139 cm
A 82 37 CO 1

L'Ami Inuit, 1989
Gravure sur bois, é. a. 5/10
78,9 x 57,4 cm
Don : Louise Martial
D 90 22 G 1

Overall et Bretelle d'écriture, 1980
Gravure sur bois, 28/33
76,3 x 56,4 cm
Don : Louise Martial
D 90 23 G 1

Jeu d'écriture formellement vôtre, 1980
Gravure sur bois, 16/33
76 x 56,2 cm
Don : Louise Martial
D 90 24 G 1

Un p'tit air de fête pour le lundi, 1976
Lithographie, 16/70
76,2 x 56,9 cm
Don : Louise Martial
D 90 25 G 1

Bagage d'humour pour un voyage sympathique, 1976
Lithographie, 41/70
76 x 57 cm
Don : Louise Martial
D 90 26 G 1

Autoportrait héraldique pour pèlerin, 1976
Lithographie, 47/75
76,2 x 56,9 cm
Don : Louise Martial
D 90 27 G 1

Aqua songe, 1976
Lithographie, 46/58
56,9 x 76,2 cm
Don : Louise Martial

D 90 28 G 1

Ô cette arche d'alliance... pour échapper à la tourmente, 1976
Lithographie, 45/60
57 x 73,5 cm
Don : Louise Martial
D 90 29 G 1

Ce soir les beaux dimanches, 1976
Lithographie, 33/50
56,8 x 76,2 cm
Don : Louise Martial
D 90 30 G 1

Symphonie vespérale pour une noce des éléments, 1976
Lithographie, 14/100
56,7 x 76,1 cm
Don : Louise Martial
D 90 31 G 1

Parchemin pour une célébration calligraphique, 1980
Gravure sur bois, 25/33
75,9 x 56,3 cm
Don : Louise Martial
D 90 32 G 1

L'Amie haïtienne, 1987
Gravure sur bois, 31/49
75,6 x 55,6 cm
Don : Louise Martial
D 90 33 G 1

2e Variante pour le jeu du Tai-chi, 1982
Gravure sur bois, 3/3
65,5 x 50 cm
Don : Louise Martial
D 90 34 G 1

Enluminure comme turelure d'écriture, 1979
Gravure sur bois, 18/33
75,9 x 51,6 cm
Don : Louise Martial
D 90 35 G 1

THARRATS, Juan-José
Gérone, Espagne, 1918
Nullius in verba, 1961
Huile et émail sur toile
65,4 x 81,3 cm
A 65 167 P 1

THÉROUX, André
Crabtree (Québec), 1938
Sérigoutte 70, 1970
Album de 5 sérigraphies, 35/100
66,2 x 50,8 cm (chacune)
A 75 12 G 5
Comprenant les sérigraphies suivantes :

Bigornegoutte père et fils, 1970
A 75 12 G 5 (1)

Géminigoutte en cellule, 1970
A 75 12 G 5 (2)

Crucifixion d'une goutte, 1970
A 75 12 G 5 (3)

T'as une goutte dans ton tire-gouttes, 1970
A 75 12 G 5 (4)

Une goutte sul bord du cass, 1970
A 75 12 G 5 (5)

THIBAULT, Gilbert
Montréal (Québec), 1931
Ombre oxydée, 1964
Encre et vernis sur papier
27 x 28,4 cm
Don : l'artiste
D 65 17 D 1

THIBERT, Ronald
Saint-Édouard-de-Napierville (Québec), 1942
Paysage, 1978
Feuilles d'acier soudées et oxydées
42,5 x 269 x 493 cm
A 79 43 S 6

Harasse et Harace, 1981
Tirée de l'album *La boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Eau-forte, h. c. VII
56,5 x 76,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (10)

THIBODEAU, Jean-Claude
(Québec)
Drôles d'oiseaux, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
50,3 x 65,5 cm
A 82 28 E 12 (12)

Drôles d'oiseaux, 1981
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
50,6 x 65,8 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (12)

THOMPSON, Michael
Montréal (Québec), 1954
Eastend Winter, 1977
Acrylique sur masonite
115,5 x 133 cm
A 79 120 P 1

TINGUELY, Jean
Fribourg, Suisse, 1925 - Berne, Suisse, 1991
Réflexion, 1972-1973
Eau-forte sur papier, 171/300
48,5 x 66 cm
A 78 68 G 1

TISARI, Christian
France, 1941
78P17, 1978
Pastel sur papier
60,8 x 86,3 cm
A 80 39 PA 1

TITUS-CARMEL, Gérard
Paris, France, 1942
Ligoté/maintenu, 1975
Pointe-sèche et aquatinte, 63/100
56 x 76 cm
A 77 29 G 1

Sur l'idée de détérioration d'une forme : le parallélépipède, 1971
Eau-forte
56,5 x 75,8 cm
Don : Miljenko et Lucia Horvat
D 89 55 G 1

TOBEY, Mark
Centerville, Wisc., É.-U., 1890 - Bâle, Suisse, 1976
Message d'une étoile du désert, 1971
Aquatinte, 32/96
69,7 x 90,3 cm
A 74 32 G 1

TOD, Joanne
Montréal (Québec), 1953
Cultural Heroine, 1985
Huile sur toile
122 x 305 cm
A 86 10 P 1

TOMCZAK, Kim
Victoria (Colombie-Britannique), 1952
Paradise Lost, 1981
Vidéogramme couleur, son
22 min
Production : Western Front Society
A 84 40 VID 1

TONNANCOUR, Jacques de
Montréal (Québec), 1917
Le Givre, 1965
Huile et collage sur masonite
122,4 x 101,9 cm
A 66 33 P 1

Le Grand Nu au divan rayé, 1944
Huile sur toile
71,5 x 89 cm
A 66 34 P 1

L'Hiver I, 1966
Huile et collage sur toile
100 x 100 cm
A 71 71 P 1

TOUNISSOUX, Françoise
France, 1947
Septembre 1978, 1978
Acrylique sur toile de coton
183 x 183 cm
A 79 28 P 1

Feuille, 1982
Acrylique sur toile
74 x 100 cm
Legs René Payant
D 88 45 P 1

TOUPIN, Fernand
Montréal (Québec), 1930
Blanc-Sablon, 1964
Acrylique sur toile
91,6 x 183,2 cm
A 65 99 P 1

Cortège chimérique, 1964
Acrylique sur toile
152,4 x 330,2 cm
Don : Gilles Corbeil
D 66 14 P 1

Sans titre, 1970
Lithographie, 31/100
75,5 x 55 cm
A 71 12 G 1

Sans titre, 1970
Lithographie, 33/100
75,8 x 55,3 cm
A 71 13 G 1

Sans titre, 1970
Gouache
33,5 x 27,1 cm
A 71 14 GO 1

Germinal, 1971
Acrylique sur toile
284,5 x 442 cm
Don : M. et M^me^ Guy de Repentigny
D 71 29 P 1

Échourie, 1954
Huile sur bois
50,5 x 40 cm
A 77 21 P 1

Aire avec ocre, 1955
Huile sur masonite
80,2 x 54,8 cm
A 77 22 P 1

Aire avec arcs réciproques, 1956
Huile sur bois
46 x 28 cm
A 77 23 P 1

Aire avec cercle, 1956
Huile sur bois
50,5 x 29,5 cm
A 77 24 P 1

Aire au bleu et rouge n^o^ 4, 1956
Huile sur bois
60 x 72 cm
A 77 25 P 1

Contact 114, 1957
Huile sur masonite
59,5 x 75,5 cm
A 77 26 P 1

Sans titre, 1962
Huile sur toile
72,3 x 59 cm
Don : Georges Delrue
D 83 33 P 1

Sans titre, 1962
Aquarelle sur papier fort
38 x 45,7 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 89 99 A 1

TOUSIGNANT, Claude
Montréal (Québec), 1932
Gong '64', 1966
Acrylique sur toile
164 cm (diamètre)
A 67 3 P 1

Accélérateur chromatique 48, 1967
Acrylique sur toile
122,2 cm (diamètre)
A 71 129 P 1

Sans titre, 1961
Encre sur papier
69,7 x 105,3 cm
A 71 130 D 1

Le Gong chinois, 1962
Huile sur toile
96 x 127 cm
A 71 131 P 1

Sans titre, 1958
Aquarelle sur papier
27,3 x 36,5 cm
A 71 132 A 1

Sans titre, 1961
Encre sur papier
63,5 x 105 cm
A 71 133 D 1

Sans titre, 1971
Album de 14 sérigraphies, 25/25
50,8 x 65,1 cm (chacune)
A 73 11 G 14
Comprenant les œuvres suivantes :

- *Sans titre - 1951*, 1971
  A 73 11 G 14 (1)
- *Verticales 1954*, 1971
  A 73 11 G 14 (2)
- *Aquarelle 1955*, 1971
  A 73 11 G 14 (3)
- *Frontale 1956*, 1971
  A 73 11 G 14 (4)
- *Oscillation 1956*, 1971
  A 73 11 G 14 (5)
- *Verticales jaunes 1958*, 1971
  A 73 11 G 14 (6)
- *Le Carreau bleu 1960*, 1971
  A 73 11 G 14 (7)
- *Ernestin 1964*, 1971
  A 73 11 G 14 (8)
- *Rythmique stochastique 1964*, 1971
  A 73 11 G 14 (9)
- *Accélérateur chromatique 1967*, 1971
  A 73 11 G 14 (10)
- *Cercle latin 1969*, 1971
  A 73 11 G 14 (11)
- *Diagonales 1971*, 1971
  A 73 11 G 14 (12)
- *Duo-66-66, 1969*, 1971
  A 73 11 G 14 (13)
- *Le Jaune et le Rouge 1971*, 1971
  A 73 11 G 14 (14)

Sulfo-Sélénide, 1973
Acrylique sur toile, 2/8
30,5 cm (diamètre)
A 73 12 P 2

Octique, 1969
Acrylique sur toile
8 éléments : 335,6 x 61,6 cm (chacun)
Don : l'artiste
D 75 35 P 8

Sans titre, 1960
Huile sur toile
60 x 53,5 cm
Don : anonyme
D 75 56 P 1

Sans titre, 1963
Acrylique sur carton
57 x 72,4 cm
A 79 29 P 1

Non-lieu, 1980
Acrylique sur toile
259 cm (diamètre)
A 80 87 P 2

Accélérateur chromatique 32, 1969
Acrylique sur toile
81,3 cm (diamètre)
Don : Yves Gauthier
D 88 91 P 1

TOUSIGNANT, Serge
Montréal (Québec), 1942
Noces des Cumulus, 1963
Pointe-sèche et aquatinte, 9/10
50,5 x 33 cm
A 65 90 G 1

Transition, 1963
Eau-forte, 3/9
56,1 x 37,8 cm
A 65 91 G 1

Tsé et Tsé, 1965
Lithographie, 7/10
65,5 x 50,2 cm
A 65 92 G 1

Sans titre, 1964
Papier collé, huile et encre sur carton
51,7 x 76,4 cm
A 65 128 P 1

Gémination, 1967
Acier peint et acier inoxydable
53,3 x 110,8 x 61 cm
A 67 38 S 1

Circuit carré, 1967
Sérigraphie pliée et collée sur papier orange, 4/100
66,1 x 50,9 cm
A 68 38 G 1

Circuit ouvert, 1967
Sérigraphie pliée et collée sur papier noir, 4/100
66,2 x 51,1 cm
A 68 39 G 1

Quelque part en mer entre Lisbonne et Southampton, 1972
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Épreuve Polaroïd
76,2 x 56,2 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (11)

Tsé et Tsé, 1965
Sérigraphie, 3/13
65 x 44,5 cm
Don : Audrey Taylor
D 73 16 G 1

Dessin de neige et de temps n° 6, 1977
Épreuve argentique
107 x 78,5 cm
A 79 92 PH 1

Géométrisation solaire triangulaire, 16 variations, 1979
16 épreuves couleur
110,4 x 142,3 cm
A 80 40 PH 16

Géométrisation solaire carrée, 4 variations, 1979
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur, 6/30
40,5 x 50,8 cm
A 81 14 PH 4 (3)

Neuf Coins d'ateliers, 1973
Impression xérographique, 10/100
49,3 x 64,8 cm
A 81 29 G 1

Ruban gommé sur un coin d'atelier, 4 points de visions, 1974
Impression xérographique, 3/5
63,2 x 64,2 cm
A 81 31 G 1

Nature morte au carreau (Arlequin), 1986
2 épreuves couleur et bois peint
103,5 x 129,5 cm
A 87 14 PH 10

Thème en carré, 1965
Lithographie couleur, 1/12
65,5 x 50,6 cm
Don : André Bachand
D 87 48 G 1

La Poulette noire, 1963
Lithographie, 6/10
38 x 28,3 cm
Don : André Bachand
D 87 49 G 1

Depuis les christs, 1964
Lithographie couleur, 9/10
38 x 56,2 cm
Don : André Bachand
D 87 50 G 1

Braises, 1964
Pointe-sèche et eau-forte couleur, é. a. 2
56,4 x 38,3 cm
Don : André Bachand
D 87 51 G 1

Les lunes s'amusent, 1962
Eau-forte, 5/8
38 x 56,7 cm
Don : André Bachand
D 87 52 G 1

Carrefour, 1963
Linogravure couleur, 4/5
38 x 56,8 cm
Don : André Bachand
D 87 53 G 1

La Chasse aux loups-garous, 1963
Lithographie, 2/12
56,7 x 38,5 cm
Don : André Bachand
D 87 54 G 1

Jam (en noir), 1963
Lithographie, 3/5
75,8 x 56,2 cm
Don : André Bachand
D 87 55 G 1

Tsé et tsé, 1965
Lithographie couleur, 10/13
65,5 x 50,7 cm
Don : André Bachand
D 87 56 G 1

, et carrés ouverts, 1965
Lithographie, 6/14
65,5 x 50,5 cm
Don : André Bachand
D 87 57 G 1

Femme à la boucle d'oreille, 1963
Eau-forte couleur, 4/5
65 x 50,5 cm
Don : André Bachand
D 87 58 G 1

N.E.W.S., 1965
Lithographie couleur, 1/14
45,5 x 33 cm
Don : André Bachand
D 87 59 G 1

La Fête au village, 1963
Eau-forte couleur, 6/10
50,2 x 33 cm
Don : André Bachand
D 87 60 G 1

Trois contre trois, 1963
Eau-forte couleur, 1/9
38,3 x 28,5 cm
Don : André Bachand
D 87 61 G 1

Le Grand Fleuve, 1963
Linogravure couleur, 4/10
50,4 x 32,8 cm
Don : André Bachand
D 87 62 G 1

L'Autoroute, 1963
Lithographie couleur, 4/8
37,8 x 56 cm
Don : André Bachand
D 87 63 G 1

Moisson, 1962
Eau-forte couleur, 8/8
28,5 x 36,2 cm
Don : André Bachand
D 87 64 G 1

Cycle, 1964
Lithographie couleur, 6/8
28,5 x 37,5 cm
Don : André Bachand
D 87 65 G 1

Diamant III, 1967
Papiers pliés, 4/25
Don : André Bachand
D 87 66 G 1

Long-Sault, à midi, 1963
Linogravure, 2/10
65 x 50 cm
Don : André Bachand
D 87 67 G 1

Sin médio, 1965
Lithographie couleur, 10/16
50,5 x 65,3 cm
Don : André Bachand
D 87 68 G 1

Axe, 1964
Lithographie couleur, 1/10
50,4 x 65,4 cm
Don : André Bachand
D 87 69 G 1

Le Glè-ve, 1964
Lithographie couleur, 1/8
76,4 x 56 cm
Don : André Bachand
D 87 70 G 1

À marée basse, 1963
Eau-forte couleur, 6/8
56,6 x 38,2 cm
Don : André Bachand
D 87 71 G 1

Quelque part au soleil, 1963
Linogravure couleur, 8/8
38 x 28,5 cm
Don : André Bachand
D 87 72 G 1

Cul-de-sac, 1963
Linogravure, 1/6
38 x 28,4 cm
Don : André Bachand
D 87 73 G 1

Le Temps des marrons, 1962
Eau-forte couleur, 7/13
38,2 x 56,5 cm
Don : André Bachand
D 87 74 G 1

La Naissance d'Ève, 1964
Linogravure couleur, 2/12
56 x 38 cm
Don : André Bachand
D 87 75 G 1

Exposition de gravure à l'école des beaux-arts, 125 ouest, rue Sherbrooke du 2 au 14 décembre 1963, 1963
Linogravure couleur imprimée en relief, 8/10
65 x 50 cm
Don : André Bachand
D 87 76 G 1

Pointe en ligne, 1965
Lithographie couleur, 1/13
65,5 x 50,5 cm
Don : André Bachand
D 87 77 G 1

Par delà la ville, 1963
Eau-forte couleur, 4/8
56 x 38,2 cm
Don : André Bachand
D 87 78 G 1

Liaisons, 1963
Eau-forte couleur, 3/6
38,5 x 28,5 cm
Don : André Bachand
D 87 79 G 1

Transition, 1963
Eau-forte couleur, 1/9
56,2 x 38,2 cm
Don : André Bachand
D 87 80 G 1

Brunante, 1963
Eau-forte couleur, 5/6
62 x 50,5 cm
Don : André Bachand
D 87 81 G 1

Trait d'union, 1964
Lithographie couleur, 6/10
50,5 x 65,2 cm
Don : André Bachand
D 87 82 G 1

Songeries, 1963
Pointe-sèche et eau-forte, 5/9
57 x 38 cm
Don : André Bachand
D 87 83 G 1

Détour vers l'île, 1963
Gravure sur bois couleur, 2/11
31,7 x 24,2 cm
Don : André Bachand
D 87 84 G 1

Premier contact, 1963
Lithographie noir et blanc, 7/8
25,2 x 33 cm
Don : André Bachand
D 87 85 G 1

Réflexions, 1962
Eau-forte couleur, 8/8
28,5 x 38 cm
Don : André Bachand
D 87 86 G 1

Circuit ouvert, 1967
Papiers pliés couleur collés sur carton noir, c. a. 1/5
66,3 x 51,2 cm
Don : André Bachand
D 87 87 G 1

La colombe est blessée, 1963
Eau-forte couleur, 5/8
50,4 x 65,2 cm
Don : André Bachand
D 87 88 G 1

Mouillures, 1963
Eau-forte, 2/8
28,2 x 19,2 cm
Don : André Bachand
D 87 89 G 1

Pluies d'hiver, 1963
Eau-forte, é. a.
38,1 x 28,1 cm
Don : André Bachand
D 87 90 G 1

Noces des cumulus, 1963
Eau-forte couleur, 1/10
50 x 32,9 cm
Don : André Bachand
D 87 91 G 1

Théroux toiles, Serge Tousignant gravures, du 26 février au 11 mars/64. Galerie Camille Hébert, 1964
Lithographie couleur, 8/8
50,5 x 65,5 cm
Don : André Bachand
D 87 92 G 1

Ocho, 1965
Lithographie couleur, 4/15
56 x 38 cm
Don : André Bachand
D 87 93 G 1

Il était une fois..., 1963
Eau-forte, 5/8
38,2 x 28,2 cm
Don : André Bachand
D 87 94 G 1

Géométrisation solaire carrée, 4 variations, 1979
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur, 5/30
40,5 x 50,8 cm
Legs René Payant
D 88 7 PH 4 (3)

La Création du monde, 1986
Épreuves couleur
Édition de 2
7 éléments
127 x 872 cm (l'ensemble)
Don : anonyme
D 90 44 PH 7

TOWN, Harold
Toronto (Ontario), 1924 - Peterborough (Ontario), 1990
No Op no. 3, 1964
Huile sur toile
206,4 x 163 cm
A 66 43 P 1

Love Where the Nights Are Long, 1962
Album de 1 eau-forte et 14 lithographies, 151/199, poèmes de I. Layton
45,7 x 30 cm (chacune)
A 67 14 E 15

TOWNSEND, Martha
Ottawa (Ontario), 1956
Grande Sphère, 1988
Bois, cuir
87 cm (diamètre)
A 89 23 S 1

TRASOV, Vincent
Victoria (Colombie-Britannique), 1947
Video Narcissus, 1979-1980
Voir MORRIS, Michael (A 88 47 VID 1)

Fluxus Constructivism, 1983
Voir MORRIS, Michael (A 88 48 VID 1)

Ich will keine Schokolade, 1985
Voir MORRIS, Michael (A 88 49 VID 1)

TREMBLAY, Denys
Chicoutimi (Québec), 1952
Le Cégep, 1977
Moule en fibre de verre, résine de polyester, support métallique motorisé
214 x 244 x 244 cm
A 79 44 S 1

Ceci n'est pas une œuvre d'art mais une trajectoire d'une enveloppe de courrier interne, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, enveloppe de papier Kraft, h. c. VII
76 x 56,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (11)

TREMBLAY, Gérard
Les Éboulements (Québec), 1928 - Montréal (Québec), 1992
Les Familles, 1956
Tirée d'un album de 10 sérigraphies, 1956-1958
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 14/50
50,8 x 66,5 cm
A 65 53 G 10 (10)

Cosmo nôtres n° 6, 1965
Pastel à l'huile sur papier
45,8 x 57 cm
A 65 130 PA 1

Cosmo nôtres n° 8, 1964
Pastel à l'huile sur papier
43,2 x 41,7 cm
A 65 131 PA 1

Les Migrateurs, 1964
Pastel à l'huile sur papier
60,9 x 62,9 cm
Don : M. et M^me^ Marcel Mandeville
D 66 15 PA 1

Les Semaines, 1968
(3 albums, 22 gravures)
A 68 58 E 22
Comprenant les albums suivants :

> *Le Coq-à-l'âme*, 1968
> 7 aquatintes, V/20
> 37,9 x 28,2 cm
> A 68 58 E 22 (1 à 7)
>
> *L'Année de son âge*, 1968
> 7 aquatintes et 1 gravure tirée à sec, V/20
> 37,9 x 28,2 cm
> A 68 58 E 22 (8 à 15)
>
> *Le Temps du fer blanc*, 1968
> 7 aquatintes, V/20
> 37,9 x 28,2 cm
> A 68 58 E 22 (16 à 22)

Les Fleuricoles, 1957
Huile sur toile
66 x 46,2 cm
A 71 134 P 1

Le soleil tourne carré, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
76 x 56,3 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (12)

La Foire, 1950
Encre et huile sur papier
12,1 x 35 cm
A 79 79 D 1

Le bateau à voir, 1951
Encre sur papier
18,5 x 29,4 cm
A 79 80 D 1

Fruits amers, 1954
Encre et aquarelle sur papier
30,5 x 37,9 cm
A 79 81 D 1

Nuits mobiles, 1958
Aquarelle sur papier
50 x 32 cm
Don : Bruno M. et Ruby Cormier
D 89 100 A 1

TREMBLAY, Jean-Jacques
Providence, R.I., É.-U., 1926
La Robe bleue, 1979
Acrylique sur masonite
91,7 x 91,7 cm
A 80 8 P 1

TREZE, Anne
Riga, Lettonie, 1936
Discours en vers, 1966
Linogravure, h. c. 1
65,5 x 51 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 24 G 1

Douce obsession, 1966
Linogravure, h. c. 1
65,5 x 51 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 25 G 1

TROY, Cecil
Canada, 1935
Abstract, 1962
Matériaux divers
67,5 x 56,5 cm
Don : Frances Barwick
D 74 10 MD 1

TRUDEAU, Yves
Montréal (Québec), 1930
L'Homme révolté ou *Composition 412*, 1963
Bois et fer soudé
90,3 x 52,2 x 49,6 cm
Don : l'artiste
D 65 11 S 1

Sans titre, 1964
Bronze
78,8 x 36 x 21,5 cm
A 65 23 S 1

Cosmonaute n° 2, 1965
Acier cortène et bois
396,2 x 121,9 x 121,9 cm
A 65 181 S 1

Sans titre, 1965
Réalisée avec Paul Borduas et Ivanhoë Fortier
(Voir COLLABORATION, A 65 182 S 1)

Le Chariot des dieux, 1966
Bronze
33 x 45,9 x 36,3 cm
A 66 68 S 1

Mur fermé et ouvert, n° 44, 1976
Bronze, 3/6
44,1 x 62 x 16,8 cm
A 82 7 S 1

TURRELL, James
Los Angeles, Calif., É.-U., 1943
Atlan, 1986
Ultraviolet, lumière (tungstène)
425 x 888 x 370 cm
A 87 24 I 1

TURSKA, Ewa
Varsovie, Pologne, 1945
Madame Salomé, 1985
Vidéogramme couleur, son
25 min
Production : l'artiste et Le Vidéographe Inc.
A 87 41 VID 1

TUTTLE, Richard
Rahway, N. J., É.-U., 1941
Sans titre, 1972
2 lithographies
78,4 x 115 cm (l'ensemble)
Don : John Heward
D 84 53 G 2

UBAC, Raoul
Malmédy, Belgique, 1910 - Dieudonné, France, 1985
Sans titre, 1963
Eau-forte, 10/12
47,5 x 36,8 cm
A 64 32 G 1

Les Limites, n. d.
Lithographie, 14/75
38 x 28 cm
A 67 72 G 1

Torse, n. d.
Lithographie, 25/90
38,5 x 28,4 cm
A 67 73 G 1

UDALTSOVA, Nadezhda Andreevna
Orel, Russie, 1886 - Moscou, U.R.S.S., 1961
Sans titre, 1917
Gouache sur papier
26,3 x 19 cm
A 81 63 GO 1

UELSMANN, Jerry N.
Detroit, Mich., É.-U., 1934
Hothouse and Eye, 1975
Photomontage, épreuve argentique
Tirage entre 1975 et 1979
33,5 x 24,9 cm
A 79 190 PH 1

ULAY
(LAYSIEPEN, Uwe F.)
Voir ABRAMOVIĆ/ULAY

ULRICH, Normand
Montréal (Québec), 1949
Les Sept Péchés capitaux, 1973-1977
Album de 7 sérigraphies, é. a. 2/10
101,5 x 66 cm (chacune)
A 78 69 67
Comprenant les sérigraphies suivantes :

L'Envie, 1973
A 78 69 G 7 (1)

La Luxure, 1976
A 78 69 G 7 (2)

La Colère, 1977
A 78 69 G 7 (3)

La Paresse, 1976
A 78 69 G 7 (4)

La Gourmandise, 1973
A 78 69 G 7 (5)

L'Avarice, 1977
A 78 69 G 7 (6)

L'Orgueil, 1976
A 78 69 G 7 (7)

UPTON, Richard
Hartford, Conn., É.-U., 1931
Salamovka Landscape, 1974
Affiche, 214/300
81,5 x 90 cm
Don : l'artiste
D 75 2 G 1

VACHON, John
St. Paul, Minn., É.-U., 1914 -
New York, N.Y., É.-U., 1975
Porch Scene, 1938
Épreuve argentique
33,7 x 24,8 cm
A 78 98 PH 1

VAILLANCOURT, Armand
Black Lake (Québec), 1932
Sans titre, 1962
Chêne brûlé
72,5 x 47 x 23 cm
A 65 25 S 1

Sans titre, 1963
Chêne brûlé
203,2 x 58,4 x 58,4 cm
Don : l'artiste
D 65 75 S 1

Sans titre, 1966
Bronze
44,7 x 119 x 14 cm
A 66 71 S 1

Sans titre, 1966
Bronze
38,4 x 33 x 23,8 cm
A 67 48 S 1

Hommage au Tiers-Monde, 1966
Fonte
79,2 x 215 x 158 cm
A 75 33 S 1

Bois brûlé, 1964
Chêne brûlé
182 x 18,5 x 18,5 cm
A 76 17 S 1

Justice aux Indiens d'Amérique, 1957
Pin, socle en acier
367,8 x 20,3 cm (diamètre du socle : 70,4 cm)
A 78 43 S 1

Sans titre, 1956
Bois
170 x 29,5 x 15 cm
A 81 45 S 1

Sans titre, 1965
Bronze
19 x 21 x 15 cm
Don : Marisa Zavaloni
D 90 47 S 1

VALCOURT, Christiane
Saint-Hugues (Québec), 1953
Quand j'étions p'tit, 1977
Album de 6 sérigraphies 7/15, textes de Raoul Duguay
50,7 x 40,7 cm (chacune)
A 79 82 E 6
Comprenant les œuvres suivantes :

Le p'tit nenfant, ça pâ d'bon sens, 1975
A 79 82 E 6 (1)

Heinz tometo ketchup, 1976
A 79 82 E 6 (2)

Au quatrième rang, 1976
A 79 82 E 6 (3)

La Visite de l'oncle Raoul, 1976
A 79 82 E 6 (4)

Trois petits pois-pois, pois-pois, 1976
A 79 82 E 6 (5)

Y s'en vient pas mal indépendant, 1976
A 79 82 E 6 (6)

VAN DOESBURG, Theo
Utrecht, Pays-Bas, 1883 - Davos, Suisse, 1931
Sans titre (Étude pour la « contre-composition XIII »), 1926
Encre, gouache et crayon sur papier
22 x 17,3 cm
A 86 24 D 1

VAN DONGEN, Kees
Delfshaven, Pays-Bas, 1877 - Monaco, 1968
Le Crachin, Normandie, n. d.
Huile sur toile
46,1 x 65 cm
Don : Max Stern
D 83 101 P 1

Jeune fille, Marcelle, n. d.
Huile sur toile
55,7 x 38,5 cm
Don : Max Stern
D 83 102 P 1

La Première Communiante, 1956
Huile sur toile
100,5 x 100 cm
Don : Max Stern
D 85 50 P 1

Chevaux se cabrant, n. d.
Huile sur toile
39 x 47,3 cm
Don : Max Stern
D 85 51 P 1

Nude on a Red Sofa (Farenienpe), n. d.
Huile sur toile
27,3 x 41,3 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 135 P 1

VAN HALM, Renée
Amsterdam, Pays-Bas, 1949
The Second Curtain Piece, 1981
Acrylique sur bois et plâtre
244 x 122 x 152,5 cm
A 84 21 I 4

VANIER, Bernard
Québec (Québec), 1927
Déroulement, 1963
Huile sur toile
81 x 115,8 cm
Don : l'artiste
D 65 52 P 1

VASARELY, Victor
Pécs, Hongrie, 1908
Kroa, 1966
Aluminium poli et peint
25,5 x 25,5 x 29,5 cm
A 67 22 S 1

Zett, 1966
Acrylique sur toile
170 x 170 cm
A 67 29 P 1

Mya, 1965
Tempera sur panneau de bois
76 x 76 cm
Don : Pierre Molson
D 78 122 P 1

VAZAN, Bill
(VAZAN, William)
Toronto (Ontario), 1933
La Baie James, 1971-1972
Acrylique sur toile
165 x 134,7 cm
A 72 20 P 1

Sphère visuelle du pont Jacques-Cartier, 1975
156 épreuves argentiques montées sur toile
274 x 168 cm
A 77 6 PH 156

Sphère visuelle, lac Clair, Rawdon, 1971-1972
Épreuve argentique
65,4 x 39,4 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 77 12 PH 1

Snow-Walk With Two Eyes, 1975
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 5/35
66,5 x 50,8 cm
A 78 76 G 12 (10)

Visual Sphere Rotating from my Zenith to Nadir and Back to Zenith Positions, 1975
Épreuves argentiques par contact
35,5 x 28 cm
Don : l'artiste
D 78 121 PH 61

Flat Approach, 1979
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur, 6/30
50,8 x 40,5 cm
A 81 14 PH 4 (4)

Holding the Globe, 1971-1974
Épreuve couleur
100,3 x 75 cm
A 81 15 PH 1

Pressure/Présence, Plaines d'Abraham, Québec, 1978-1979
Épreuve couleur
100,3 x 75 cm
A 81 16 PH 1

Source de l'Égypte, 1978-1982
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 6/85
65,5 x 50,5 cm
A 82 28 E 12 (10)

Flat Approach, 1979
Tirée de l'album *4 x 16 x 20*, 1980
(voir COLLABORATION)
Épreuve couleur, 5/30
50,8 x 40,5 cm
Legs René Payant
D 88 7 PH 4 (4)

Source de l'Égypte, 1978-1982
Tirée de l'album *Corridart 1976-*, 1982
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a. I/XXI
65,8 x 50,6 cm
Legs René Payant
D 88 8 E 12 (10)

Stonehenge - 6th Circle, 1977
Épreuves argentiques
27,9 x 61 cm
Don : Jacqueline Rouah
D 89 118 PH 24

VELDE, Bram Van
Zoeterwoude, Pays-Bas, 1895-1981
Composition With Green, 1968
Lithographie, 69/300
66 x 48,4 cm
A 71 16 G 1

Composition, 1966
Lithographie, é. a.
72,2 x 53,2 cm
A 71 17 G 1

Composition, 1970
Lithographie, 6/80
67,5 x 50,1 cm
A 75 14 G 1

Sans titre, 1974
Lithographie, 1/100
90,8 x 65,2 cm
A 76 11 G 1

VELICKOVIC, Vladimir
Belgrade, Yougoslavie, 1935
Rat no. 6, 1973
Sérigraphie, 22/150
75 x 75 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 8 G 1

VENOR, Robert
Montréal (Québec), 1931
The Love Scape, 1972
Acrylique sur toile
139,2 x 140 cm
A 72 25 P 1

VERDREN, Marcel-Henri
Bruxelles, Belgique, 1933
Vivaldi, 1963
Eau-forte, 12/30
65,5 x 50 cm
A 65 100 G 1

VERHAEGEN, Dirk
Vilvoorde, Belgique, 1950
Transformations, 1978
Sérigraphies, 1/40
18 x 18 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 79 9 G 8

Œuvre gravitationnelle, 1982
Laque sablée sur masonite
7 éléments : 17,8 x 17,8 cm (chacun)
A 82 45 MD 7

VERREAULT, Gisèle
Québec (Québec), 1932
Inscriptions, 1978
Album de 18 eaux-fortes, 9/12 (1 et 2) et 9/35 (3 à 18), poèmes de Robert Mélançon
38 x 28 cm (chacune)
A 80 41 G 18

VERTU, Suzanne
Sherbrooke (Québec), 1947
Québécoiserient, 1976
Voir HEFFERMAN, Diane (A 82 15 VID 1)

VÉZINA, Christiane
Montréal (Québec), 1950
Plateau Mont-Royal, 1976-1977
8 sérigraphies et 8 textes, 9/10
57 x 76 cm (chacune)
A 78 70 E 8
Comprenant les sérigraphies suivantes :

Ah! quelle salade!, 1976-1977
A 78 70 E 8 (1)

Vois-tu d'la place dans les Rouges?, 1976-1977
A 78 70 E 8 (2)

Hey l'Chinois embrasse l'Indienne, 1976-1977
A 78 70 E 8 (3)

1,-2,-3,- cha, cha, cha!, 1976-1977
A 78 70 E 8 (4)

Nous nous sommes bien amusés!, 1976-1977
A 78 70 E 8 (5)

Chips, pop corn, sandwich...!, 1976-1977
A 78 70 E 8 (6)

Embarque donc dans' tour de Bébelles, 1976-1977
A 78 70 E 8 (7)

Anesthésique local, 1976-1977
A 78 70 E 8 (8)

VIDAL, Jean-Pierre
(Québec)
Si Dédale m'était conté/Du filet des buts, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, h. c. VII
57 x 76,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (12)

La Boîte à bois, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, h. c. VII
76,5 x 56,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (13)

VILADECAUS, Joan-Pere
Espagne, 1948
Sans titre, n. d.
Lithographie, 21/100
78 x 64,5 cm
Don : Ministre de la Culture de la Catalogne
D 82 48 G 1

VILALLONGA, Jesus Carlos
Santa Coloma de Farnes, Espagne, 1927
A Jordi Bonet, 1980
Huile sur panneau
76 x 101,5 cm
Don : 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 x 77,9 x 24,5 cm
A 67 36 MD 1

Sans titre, 1976
Aluminium anodisé, 2/5
2 éléments : 61 x 46 cm (chacun)
A 76 39 G 2

Cyclic progression I, 1976
Lithographie, 31/31
65,5 x 50,2 cm
A 78 71 G 1

Sans titre, 1976
Gravure en relief, 2/7
50 x 65,7 cm
A 78 72 G 1

Sans titre, 1976
Lithographie, 3/31
65,5 x 50,2 cm
A 78 73 G 1

Sans titre, 1976
Lithographie, 4/15
65,5 x 50,2 cm
A 78 74 G 1

Variations on 9 Squares, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (8)

Sans titre, 1977
Relief mural en acier peint
20 éléments : 40,6 x 40,6 cm (chacun)
A 79 124 S 20

1+1 nº 7, 1974
Sérigraphie, 30/100 et texte de Pierre Restany
35,5 x 28 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 5 E 2

Pulsation 7, 1967-v. 1969
Engrenage de métal, moteur à vitesse réglable, bois, etc.
80,2 x 84,7 x 24 cm
Don : Jane Coppenrath
D 84 77 MD 1

VILLENEUVE, Arthur
Chicoutimi (Québec), 1910 - Montréal (Québec), 1990
Nº 976, 1965
Encre et huile sur toile
76,5 x 101,5 cm
A 65 168 P 1

Le moulin de pulpe de Chicoutimi, autrefois, 1961
Huile sur toile
77,5 x 103 cm
Don : Guy Meunier
D 85 52 P 1

VILLENEUVE, Rodrigue
Chicoutimi (Québec)
Laquelle des deux Berma était la vraie, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Texte sérigraphié, h. c. VII
56,5 x 76,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (14)

Lorsque le corps à tel point se détache, 1981
Tirée de l'album *La Boîte*, 1981
(voir COLLABORATION)
Texte sérigraphié, h. c. VII
76 x 56,5 cm
Don : Université du Québec à Chicoutimi
D 82 50 E 15 (15)

VILMOUTH, Jean-Luc
Creutzwald, France, 1952
Stereo Morning, 1984
Bois, carton, métal, matière plastique, fils électriques, papier
228 x 266 x 173 cm
A 85 37 S 3

VINCENT, Félix
Miribel, France, 1946
Le Saint-Vincent, 1976
Huile sur toile
91,2 x 60,7 cm
A 80 9 P 1

VISSER, Carel
Papendrecht, Pays-Bas, 1928
Double forme, 1958
Acier soudé
77 x 46 x 49,5 cm
A 80 63 S 1

Sans titre, 1955-1959
Encre sur papier
65 x 50 cm
A 80 65 D 1

VITTORIO
(FIORUCCI, Vittorio)
Zara, Yougoslavie, 1932
Programme du Répertoire National (Musées nationaux du Canada), n. d.
Sérigraphie
95,8 x 61,6 cm
Don : l'artiste
D 83 3 AF 1

Chez la grand'mère italienne, n. d.
Sérigraphie
81,2 x 58,8 cm
Don : l'artiste
D 83 4 AF 1

The Father, n. d.
Sérigraphie
96 x 60,6 cm
Don : l'artiste
D 83 5 AF 1

Don Juan in Hell, n. d.
Sérigraphie
96,6 x 63,5 cm
Don : l'artiste
D 83 6 AF 1

The Ride Across Lake Constance, n. d.
Sérigraphie
91,3 x 63,7 cm
Don : l'artiste
D 83 7 AF 1

Centre des arts visuels : cours d'été, n. d.
Sérigraphie
92,4 x 62,4 cm
Don : l'artiste
D 83 8 AF 1

L'heure est grève, n. d.
Sérigraphie
96,7 x 63,8 cm
Don : l'artiste
D 83 9 AF 1

La fondation canadienne des maladies du rein, n. d.
Sérigraphie
88,9 x 57,5 cm
Don : l'artiste
D 83 10 AF 1

And David Came to Canam, 1967
Sérigraphie
88,6 x 63,4 cm
Don : l'artiste
D 83 11 AF 1

Censure et érotisme, 1967
Sérigraphie
88,8 x 63,5 cm
Don : l'artiste
D 83 12 AF 1

Exposition internationale d'art pornographique, 1967
Impression offset
88,8 x 63,3 cm
Don : l'artiste
D 83 13 AF 1

Supercop, 1969
Sérigraphie
96,6 x 63,6 cm
Don : l'artiste
D 83 14 AF 1

Congrès annuel de l'A.A.P.Q., 1969
Sérigraphie
87,9 x 63,6 cm
Don : l'artiste
D 83 15 AF 1

Voyou, voyant, voyeur, 1973
Sérigraphie
82,3 x 58,5 cm
Don : l'artiste
D 83 16 AF 1

Centaur Theatre, 1973
Sérigraphie
82,6 x 58,8 cm
Don : l'artiste
D 83 17 AF 1

Centaur Theatre, 1973
Sérigraphie
83,9 x 58,6 cm
Don : l'artiste
D 83 18 AF 1

Centaur Theatre, 1973
Sérigraphie
83,9 x 58,6 cm
Don : l'artiste
D 83 19 AF 1

Centaur Theatre, 1973
Sérigraphie
83,9 x 58,6 cm
Don : l'artiste
D 83 20 AF 1

Vittorio/Affiches, 1976
Impression en offset
60,9 x 60,9 cm
Don : l'artiste
D 83 21 AF 1

Vittorio, 1976
Sérigraphie
89,4 x 63,1 cm
Don : l'artiste
D 83 22 AF 1

Tartuffe, CNA, 1977
Sérigraphie
97 x 63,5 cm
Don : l'artiste
D 83 23 AF 1

The Snatcher, 1977
Sérigraphie
96,4 x 63,5 cm
Don : l'artiste
D 83 24 AF 1

Vittorio, Paul Waggoner Gallery, Chicago, 1978
Impression offset
48,2 x 61 cm
Don : l'artiste
D 83 25 AF 1

Vittorio, Swen Parson Gallery, Dekalb, 1979
Impression offset
76,7 x 56,5 cm
Don : l'artiste
D 83 26 AF 1

O Kanada, 1982
Sérigraphie, 11/35
89 x 80,5 cm
Don : l'artiste
D 83 27 AF 1

The Killdeer, 1975
Sérigraphie, é. a.
91,5 x 63,9 cm
Don : l'artiste
D 83 44 AF 1

Viva Pedro, 1976
Sérigraphie, 5/75
98 x 66,2 cm
A 83 45 AF 1

Tabarnaque osti câlisse cibouère crisse calvaire, 1976
Sérigraphie, 8/75
86,3 x 63,3 cm
A 83 46 AF 1

Women's lib, 1976
Sérigraphie, 6/75
86 x 63,4 cm
A 83 47 AF 1

Montréal 1976, 1976
Sérigraphie, é. a. 1/10
86,2 x 63,5 cm
A 83 48 AF 1

Montréal 1976, 1976
Sérigraphie, 3/75
86 x 63,2 cm
A 83 49 AF 1

Montréal 1976, 1976
Sérigraphie, 5/75
86,3 x 63,2 cm
A 83 50 AF 1

Adieu Montréal, 1976
Sérigraphie, 37/75
86,5 x 63,2 cm
A 83 51 AF 1

Vittorio, affiches récentes, galerie Gilles Corbeil, 1976
Sérigraphie, 8/75
86 x 63 cm
A 83 52 AF 1

Happy Anniversary Baby, 1976
Sérigraphie, 3/75
98,1 x 66,2 cm
A 83 53 AF 1

Exposition du 10e anniversaire/Centre national des arts, 1979
Sérigraphie, é. a.
88,5 x 57,9 cm
A 83 54 AF 1

Molière's Don Juan, 1980
Sérigraphie, é. a.
100,5 x 66,4 cm
A 83 55 AF 1

L'Odyssée de la Pacific, film d'Arrabal, 1980
Sérigraphie, é. a. 11/15
101,8 x 66 cm
A 83 56 AF 1

The National Ballet of Canada Newcomers, 1980
Sérigraphie, é. a. 11/15
101,6 x 66,4 cm
A 83 57 AF 1

AAF Good Sam Award, 1980
Sérigraphie, é. a. 9/10
102 x 66,5 cm
A 83 58 AF 1

Form and Purpose, 1980
Sérigraphie, é. a.
101,7 x 66 cm
A 83 59 AF 1

Vom BRUCH, Klaus
Cologne, R.F.A., 1952
Mounted Propaganda, 1981
Vidéogramme couleur, son
18 min
Production : Western Front Society
A 84 33 VID 1

Kobold's Gesänge, 1986
Vidéogramme couleur, son
5 min 10 s
A 88 68 VID 1

Von dem BUSSCHE, Wolf
Pforzheim, Allemagne, 1934
Foley Square, New York, 1967
Épreuve argentique, 25/90
Tirage de 1980
50,5 x 61 cm
A 80 80 PH 1

VOSTELL, Wolf
Leverkusen, Allemagne, 1932
Sans titre, 1973
Lithographie, 29/50
70 x 56 cm
Don : Miljenko Horvat
D 84 9 G 1

VOYER, Monique
Magog (Québec), 1928
Faille embrasée, 1965
Huile et toile collés sur toile
71,2 x 91 cm
Don : l'artiste
D 65 40 P 1

Le Joueur de ballon, 1965
Huile sur toile
61,2 x 57 cm
A 66 24 P 1

WAGSCHAL, Marion
Port of Spain, Trinidad, 1943
Mosquito Bites, 1977
Aquarelle
122 x 102 cm
Don : Esperanza Schwartz et Mark Schwartz
D 90 48 A 1

WAINIO, Carol
Sarnia (Ontario), 1955
Plural Possibilities, 1982
Acrylique sur masonite
122 x 244 cm
A 84 59 P 1

WAINWRIGHT, Barry
Chilliwack (Colombie-Britannique), 1935
Scorpio, 1966
Eau-forte
65 x 49,5 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 26 G 1

Passing Shapes in a Day-Dream, 1966
Eau-forte, h. c. 1
65 x 49,8 cm
Don : La Guilde Graphique
D 68 27 G 1

WALES, Shirley
Montréal (Québec), 1931
House of Fire, 1961
Eau-forte, 44/50
64 x 50,4 cm
A 65 60 G 1

WALKER, Robert
Montréal (Québec), 1945
Suzy Lake at Two Bucks, 1975
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(Voir COLLABORATION)
Sérigraphie et épreuve argentique, 5/35
66,5 x 50,8 cm
A 78 76 G 12 (11)

Toronto, 1978
Épreuve Cibachrome
40,4 x 50,4 cm
A 79 93 PH 1

WALL, Jeff
Vancouver (Colombie-Britannique), 1946
The Quarrel, 1988
Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium, plexiglas, 2/3
Tirage de 1989
119 x 175,6 cm
A 89 40 I 1

WALLOT, Jacques Albert
(Québec), 1938
Sans titre, 1977-1978
20 sérigraphies du même titre sur carton mayfair monté sur masonite (couplées dos à dos et tenues par des bâtons de bois)
A 80 42 G 10

WAQUANT, Michèle
Québec (Québec), 1948
Le Portrait de Pauline, 1984
Vidéogramme couleur, son
6 min 30 s
Production : CAIRN
A 87 40 VID 1

En attendant la pluie/Waiting for the Rain, 1987
Sculpture-vidéo : 4 moniteurs, supports, 4 vidéogrammes couleur, son
11 min
307 x 51 x 49,5 (l'ensemble)
A 88 67 VID 1

WARGIN, Petry
Montréal (Québec), 1931
Les heures tombent, 1963
Huile sur papier marouflé sur contre-plaqué
46,3 x 60,9 cm
A 65 57 P 1

WARHOL, Andy
Pittsburgh, Penns., É.-U., 1928 -
New-York, N.Y., É.-U., 1987
Mao Tsé-tung, 1972
4 sérigraphies : 129/250 (2), 66/250 (2)
91,5 x 91,5 cm (chacune)
A 74 33 G 4

Electric Chair, 1963
Sérigraphie sur toile
63,5 x 88 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 81 3 P 1

Wayne Gretzky 99, 1983
Sérigraphie 90/300
110,7 x 81,5 cm
Don : anonyme
D 87 8 G 1

WATTS, Todd A.
New York, N.Y., É.-U., 1949
Truck Hoboken Ferry Ramp, 1973
Épreuve argentique
Tirage de 1980
27,3 x 34,5 cm
A 80 81 PH 1

WEBB, Boyd
Christchurch, Nouvelle-Zélande, 1947
Samuraï, 1985
Épreuve Cibachrome
121,7 x 152,7 cm
A 86 25 PH 1

WEBER, Roland
Tunis, Tunisie, 1921
Autoportrait, 1978
Épreuve Cibachrome
35 x 24 cm
A 79 176 PH 1

WEEGEE
(FELLIG, Arthur H.)
Zloczew, Autriche, 1899 - New York, N.Y., É.-U., 1968
Heatspell (Children Sleeping on the Fire Escape, Lower East Side, N.Y.C.), 1938
Épreuve argentique
35,4 x 28,2 cm
A 78 99 PH 1

WEININGER, Andreas
Karams, Hongrie, 1899
Sans titre, 1923
Aquarelle sur papier
21 x 21 cm
A 65 169 A 1

WENGER, Edwin
Suisse, 1919
N° 59, 1964
Eau-forte, 8/60
64,4 x 49,6 cm
A 65 170 G 1

N° 58, 1964
Eau-forte, 15/60
64,8 x 50 cm
A 65 171 G 1

WÉRY, Marthe
Bruxelles, Belgique, 1930
Peinture Montréal 84, 1984
Acrylique sur toile
8 éléments : 80 x 270 cm (chacun)
4,07 x 13,11 mètre
A 85 38 P 8

WESSEL Jr., Henry
Teaneck, N.J., É.-U., 1942
Sans titre, 1974-1976
Épreuve argentique
Tirage de 1978
27,8 x 35,5 cm
A 80 82 PH 1

WESTERLUND, Mia
New York, N.Y., É.-U., 1942
Sans titre, 1975
Huile, graphite et craies colorées sur papier
251,5 x 28 cm
Don : Marisa Zavalloni
D 82 59 D 1

WESTON, Brett
Los Angeles, Calif., É.-U., 1911
Nude, 1975
Épreuve argentique
34,2 x 26,1 cm
A 79 191 PH 1

WESTON, Edward
Highland Park, Ill., É.-U., 1886 -
Carmel, Calif., É.-U., 1958
Excusado, Mexico, 1926
Épreuve argentique (chloro-bromure)
24 x 18,9 cm
A 78 100 PH 1

WHITE, Clarence Hudson
West Carlisle, Ohio, É.-U., 1871 -
Mexico, Mexique, 1925
John Beatty Jr. and His Sister Elizabeth, 1903
Photogravure
Tirée de *Camera Work*, 1905
29 x 20,9 cm
A 78 101 PH 1

WHITE, Minor
Minneapolis, Minn., É.-U., 1908 -
Boston, Mass., É.-U., 1976
Ritual Stones, Notom, Utah, 1963
Épreuve argentique
Tirage de 1980 par Michael Hoffman
34,6 x 27,4 cm
A 80 118 PH 1

WHITTOME, Irene F.
Vancouver (Colombie-Britannique), 1942
Screen Doors for T, 1971
3 eaux-fortes, é. a.
52,4 x 68,8 cm (chacune)
A 72 30 G 1

W.M. No. 10, 1976
Tirée de l'album *Workshop*, 1975-1976
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie photomécanique, 5/35
45,8 x 60,9 cm
A 78 76 G 12 (12)

Annexe au Musée blanc (Altar), 1975-1976
Papier moulé, fils de fer, fils de cuivre laqués, bois, cire, toile, corde
9 totems : 244 cm chacun
1 plate-forme : 274,3 x 274,3 cm
A 81 18 MD 13

Egg, 1969-1970
Bois, ouate, chiffon
70,1 x 57,8 x 23,5 cm
A 86 33 MD 1

Sans titre, 1985
Huile sur papier
27,9 x 21,6 cm
Don : Jacqueline Rouah
D 89 113 D 1

Creativity; Fertility, 1985
Huile et crayon sur papier imprimé
40 éléments
206 x 410 cm (l'ensemble)
Don : Steinberg Inc.
D 90 18 I 40

Trio pour Samuel Beckett, 1989
Voir GERVAIS, Raymond (D 90 46 MD 1)

WIELAND, Joyce
Toronto (Ontario), 1931
Summer Days and Nights, 1960
Huile sur toile
102 x 81,5 cm
A 88 76 P 1

WILSON, York
Toronto (Ontario), 1907
Toccata en orange, 1964
Gouache et papier collé sur papier
63,5 x 41,7 cm
A 65 74 GO 1

WINOGRAND, Garry
New York, N.Y., É.-U., 1928 - Tijuana, Mexico, 1984
Sans titre, 1965
Tirée de la série *The Animals*
Épreuve argentique
Tirage postérieur
27,9 x 35,3 cm
A 80 51 PH 1

WOLFE, Robert
Montréal (Québec), 1935
L'Entaille bleu-noir, 1962
Huile sur masonite
101,5 x 76 cm
Don : l'artiste
D 65 5 P 1

Sans titre, 1962
Encre sur papier
22,3 x 31 cm
Don : l'artiste
D 65 6 D 1

Sans titre, 1962
Encre sur papier
18 x 24,7 cm
Don : l'artiste
D 65 7 D 1

Sans titre, 1962
Encre sur papier
24 x 31,4 cm
Don : l'artiste
D 65 8 D 1

Plus loin, 1963
Huile sur masonite
75,5 x 61,5 cm
A 65 9 P 1

Hommage à la S.P.U., 1971
Linogravure et collage, 10/19
66 x 50,8 cm
A 72 37 G 1

Grande Réserve, 1971
Linogravure, 12/20
66,2 x 50,7 cm
A 72 38 G 1

Une soutane inutile, 1971
Sérigraphie, 13/15
89 x 58,5 cm
A 72 39 G 1

Sans titre, 1971
Tirée de l'album *Hommage à Albert Dumouchel*, 1972
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, 28/50
76,5 x 56,5 cm
Don : Presses de l'Université du Québec à Montréal
D 73 1 G 13 (13)

Présence du noir, 1976
Acrylique sur toile
50,9 x 66,1 cm
A 76 49 P 1

Mine à gazou, 1975
Sérigraphie, 12/25
72,6 x 57,4 cm
A 78 75 G 1

Taureau déguisé, 1965
Huile sur toile
101,5 x 75,5 cm
Don : Georges Delrue
D 83 32 P 1

5/3= 1.666, 1984
Graphite et crayons de couleur sur papier
70,5 x 100 cm
A 85 28 D 1

8/5= 1.600, 1984
Graphite et crayons de couleur sur papier
70,5 x 100 cm
A 85 29 D 1

89/55= 1.618, 1984
Graphite et crayons de couleur sur papier
70,5 x 100 cm
A 85 30 D 1

Pack Sack, 1971
Voir AYOT, Pierre (D 87 25 MD)

WOOD, Brian
Saskatoon (Saskatchewan), 1948
Passage, 1978
6 épreuves couleur, 1/5
33,3 x 159 cm
Don : Paul Mailhot
D 85 5 PH 6

WOODROW, Bill
Henley, Angleterre, R.-U., 1948
Parrot Fashion, 1984
Capot de voiture et moteur hors-bord peints
214 x 214 x 122 cm
A 84 71 MD 2

YAMAI, Ikuo
Japon, 1943
Passage-Diffusion 1, 1974
Plastique renforcé de fibre de verre et fer chromé
75 x 75 x 75 cm
Don : Japan Art Festival Association
D 74 51 S 1

YVARAL
(VASARHELYI, Jean-Pierre, dit)
Paris, France, 1934
Interférences, 1967
Acrylique sur bois, élastiques et métal peint
150 x 150 cm
A 67 33 MD 1

Interférences A, 1967-1970
Acrylique sur bois, élastiques et métal peint
123 x 123 x 33,1 cm
A 67 34 MD 1

ZADKINE, Ossip
Smolensk, Russie, 1890 - Paris, France, 1967
Hommage à Rodin, 1967
Tirée de l'album *Hommage à Rodin*, 1967
(voir COLLABORATION)
Lithographie, 51/120
75,7 x 55,5 cm
A 67 7 G 5 (5)

La Leçon de dessin, n. d.
Bronze, 5/5
64,1 x 34,3 x 29,2 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 119 S 1

Le Fumeur de pipe, 1953
Gouache
64,5 x 48,9 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 136 GO 1

Pensive Mood, 1961
Encre sur papier
64,8 x 49,5 cm
Don : Fondation Max et Iris Stern
D 88 137 D 1

ZAJEC, Edward
Italie, 1938
S.M. 38381, 1973
Tirée de l'album *Collection SDL*, 1973
(voir COLLABORATION)
Sérigraphie, é. a.
57 x 57 cm
Don : Galerie Gilles Gheerbrant
D 78 117 E 9 (9)

ZAO WOO-KI
Pékin, Chine, 1921
Sans titre, 1958
Lithographie, 73/120
50 x 65,7 cm
A 65 172 G 1

Sans titre, 1956
Lithographie, 16/60
49,5 x 65,2 cm
A 66 16 G 1

ZOVILÉ, Pierre
(IWANOWITCH, Boris dit)
Châteauroux, France, 1955
Syntax Error in 84, 1985
Vidéogramme couleur, son
6 min
Production : Pierre Zovilé
A 87 38 VID 1

Droits de reproduction

La reproduction des œuvres des artistes suivants a été autorisée par Vis Art Droits D'Auteur Inc. :*

Les numéros renvoient à l'ordre de présentation des œuvres dans l'ouvrage.

Goodridge Roberts	4
Jean-Paul Riopelle	28, 29
Guido Molinari	46, 47
Claude Tousignant	48
Cozic	67
Hans Hofmann	71
Max Ernst	72
Jean Arp	73
Pierre Alechinsky	74
Karel Appel	75
Jean Dubuffet	76
Josef Albers	78
Pierre Soulages	79
Antoni Tàpies	80
Albert Dumouchel	81 à 90
Yves Gaucher	94, 118
Joyce Wieland	115
Charles Gagnon	117, 280, 281
Kenneth Noland	120
Jules Olitsky	121
Louis Cane	122
Carl Andre	125
Bruce Nauman	135
Marcel Duchamp	142
Greg Curnoe	156
Louis Comtois	168
Jean-Charles Blais	172
Andy Warhol	181
Roy Lichtenstein	198
Ulrike Rosenbach	307

La reproduction des œuvres d'Alfred Pellan a été autorisée par Madeleine Pellan. — 12 à 15

La reproduction de l'œuvre de Charles Daudelin a été autorisée par Charles Daudelin. — 54

©Succession Walker Evans Tous droits réservés — 246

Copyright 1983 Succession Robert Mapplethorpe Tous droits réservés — 259

Copyright©Succession Diane Arbus 1972 — 276

Crédits photographiques

Les numéros renvoient à l'ordre de présentation des œuvres dans l'ouvrage.

Musée d'art contemporain de Montréal	2, 6, 14, 18 à 23, 25 à 38, 40 à 45, 47 à 58, 61, 65, 66, 68, 70, 71, 73 à 76, 78, 79, 80, 82 à 90, 94, 99 à 103, 105, 108, 112, 116, 117, 121, 123, 127, 146, 181, 199, 201
Jocelyne Alloucherie	210
Barbara Gladstone Gallery	135, 140, 195
Benny Chou	211
Carmen Lamanna Gallery	191
François Désaulniers	122, 233
Ron Diamond	69, 107, 119, 128, 134, 142, 143, 145, 147, 154, 156, 162, 182, 183, 186, 198, 202, 203, 279
Michel Élie, avec l'aimable permission du Centre de conservation du Québec	8, 63, 91, 92, 93, 95, 109, 223, 231
Denis Farley	1, 3, 4, 5, 7, 9 à 13, 15, 16, 17, 24, 39, 46, 59, 60, 62, 64, 67, 72, 77, 81, 96, 97, 104, 106, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 120, 124, 125, 126, 132, 133, 136 à 139, 141, 148, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 160 (sculpture), 163 à 172, 174, 175, 177, 179, 180, 184, 187, 190, 192, 193, 200, 204, 206 à 209, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 224 à 228, 234 à 245, 247 à 262, 264 à 278, 280 à 320
Pierre Granche, avec l'aimable permission de la Galerie Christiane Chassay	197
David Lubarsky	196
Louis Lussier	222
- avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin	150, 232
- avec l'aimable permission du Centre international d'art contemporain	155
The Pace Gallery	131
Alison Rossiter, avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin	218
Paolo Mussat Sartor	129, 130, 149
Gilles Savoie	194, 230
Gabor Szilasi	246
Serge Tousignant	215
Richard-Max Tremblay	98, 144, 160 (photographie et dessins), 161, 176, 178, 205, 221, 229, 263
Jeff Wall	185
Dorothy Zeidman, avec l'aimable permission de la Leo Castelli Gallery	173