

Marc Séguin  
Les Rosaces

1970 → 2000



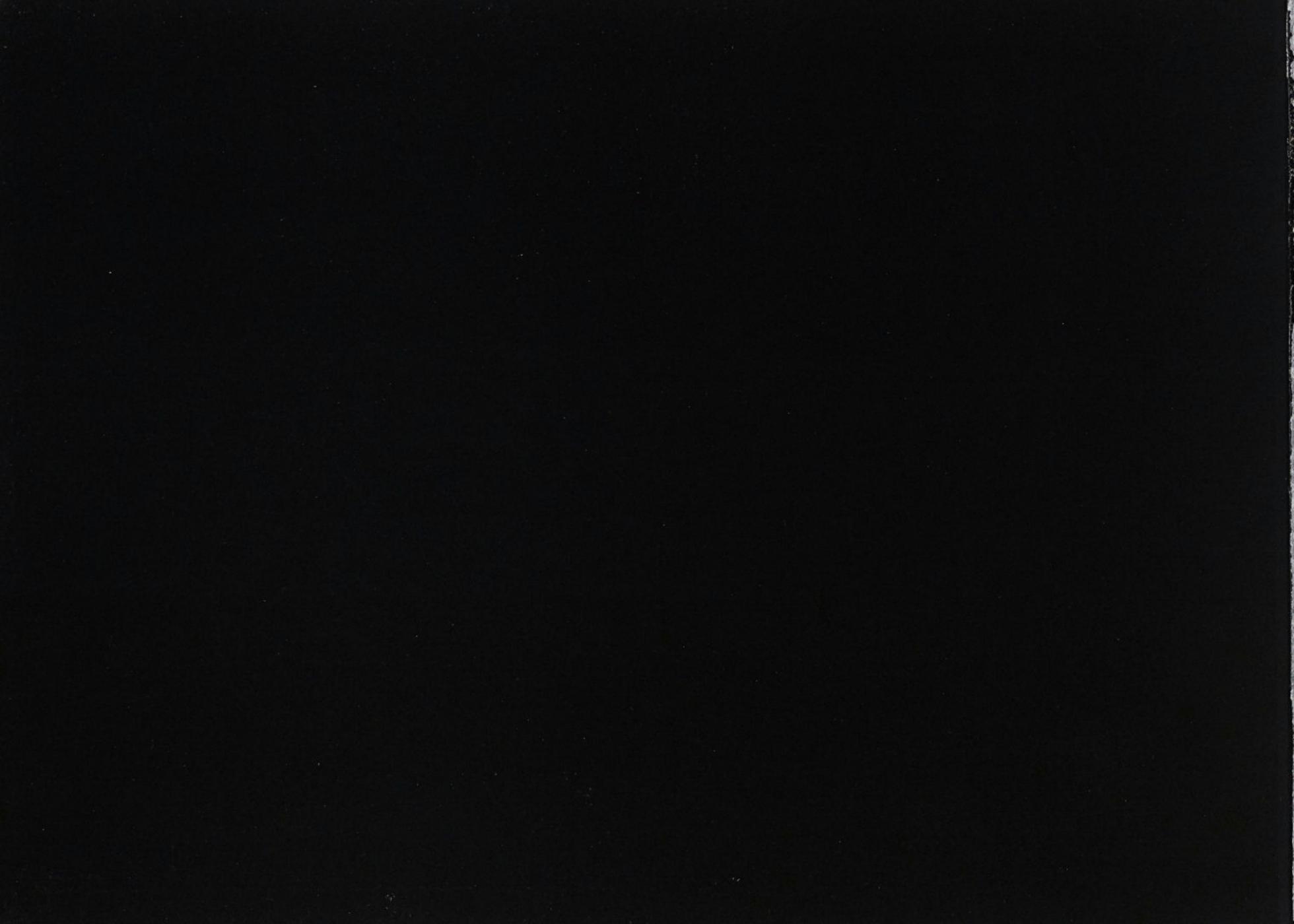
CENTRE CULTUREL CANADIEN

CANADIAN CULTURAL CENTRE



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec ::







**Marc Séguin**

**Les Rosaces**

**Réal Lussier**

Du 16 novembre 2000 au 4 février 2001 Musée d'art contemporain de Montréal  
Du 6 avril au 30 juin 2001 Centre culturel canadien à Paris

**Marc Séguin**  
**Les Rosaces**

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 16 novembre 2000 au 4 février 2001. L'exposition est également présentée au Centre culturel canadien à Paris du 6 avril au 30 juin 2001.

Réalisation : Réal Lussier  
Documentation biobibliographique : Éline Bégin

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin  
Traduction : Susan Le Pan  
Conception graphique : Stéphane Jutras  
Impression : Imprimerie Quad

Photographies : Guy L'Heureux

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal et Services culturels de l'Ambassade du Canada, Paris, 2000

Dépôt légal : 2000  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Lussier, Réal, 1946-  
Marc Séguin : les rosaces  
Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 16 nov. 2000 au 4 févr. 2001 et au Centre culturel canadien de Paris du 6 avril au 30 juin 2001.

Comprend des réf. bibliogr.  
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-20394-5

1. Séguin, Marc, 1970- - Expositions. I. Séguin, Marc, 1970- . II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Centre culturel canadien (Paris, France). IV. Titre.

ND249.S444 2000

759.11

COO-941616-1F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Marc Séguin remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec de son appui financier.



7 **Avant-propos**

Marcel Brisebois

9 **D'ombre et de lumière**

Réal Lussier

19 **Œuvres**

32 **Of Darkness and Light**

Réal Lussier

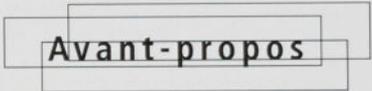
40 **Biobibliographie sélective**

43 **Liste des œuvres exposées**

Table des matières



Comme il se doit, avant d'écrire cet avant-propos, je suis allé rendre visite à Marc Séguin dans son atelier où il m'a été possible de voir les tableaux de la présente exposition, à l'exception d'un seul qui, compte tenu de ses dimensions, ne pouvait m'être montré. Ces peintures récentes ont toutes en commun le motif de la rosace. Je ne pouvais, en regardant ce travail qui défilait sous mes yeux en pièces détachées, oublier ce que Georges Duby écrivait il y a quelques années sur les roses (ou rosaces) et leur signification multiple dans la pensée médiévale. Les roses, selon Duby, constituent un aboutissement de l'art du vitrail. Elles sont polysémiques : « Elles portent à la fois la signification des cycles du cosmos [...] elles démontrent, dans le tourbillon des sphères, l'identité de l'univers concentrique d'Aristote. La rose est enfin l'image de l'amour divin, en qui tout désir se consume. Mais on peut la voir aussi comme le symbole des cheminements de l'âme... La rose devient l'image d'une victoire sur la mort. Victoire de la nature, c'est-à-dire de Dieu. C'est-à-dire aussi des hommes : ils coopèrent à la création. Dans le brasier de la rose gothique, il faut voir flamber la joie et la volonté de vivre<sup>1</sup>. » Pour ma part, qu'il me suffise de noter que le thème de la rose est un élément de continuité et de cohérence. Mais ce leitmotiv, qui renvoie à l'architecture, abandonne dans les tableaux de Séguin sa densité et sa consistance matérielles pour n'être plus qu'une forme abstraite, allusive, métaphorique dans la plupart des cas, qui interrompt la surface colorée et fait apparaître dans toute son évidence le caractère plat de la toile. Dès lors, l'élément figuratif, lorsqu'il existe, acquiert en retour, malgré son aspect sculptural, un caractère évanescent, onirique, étrange. Dans ces tableaux où se conjuguent des références au vocabulaire de l'architecture et aux procédés de la sculpture, Marc Séguin apparaît comme poursuivant la recherche cohérente d'un discours singulier qui trouve sa place dans cette exposition que présente le Musée d'art contemporain de Montréal.



## Avant-propos

En terminant, j'aimerais souligner que la publication qui accompagne cette exposition a été coéditée avec les Services culturels de l'Ambassade du Canada, à Paris. Je remercie donc monsieur Robert Desbiens, directeur du Centre culturel canadien à Paris, pour sa généreuse participation.

**Marcel Brisebois**, directeur

1. *Le temps des cathédrales, l'art et la société 980-1420*, Paris, Gallimard, 1976.

Chaque tableau enferme mystérieusement toute une vie, une vie avec ses souffrances, ses doutes, ses heures d'enthousiasme et de lumière.

Wassily Kandinsky

Il peut sembler plutôt surprenant et anachronique de trouver aujourd’hui l’inspiration d’une production picturale dans le motif médiéval de la rosace. C’est pourtant bien sous le signe de la rosace que Marc Séguin a réalisé sa plus récente série de tableaux. Le peintre n’en est plus à sa première audace. Il sait surprendre et provoquer. C’est qu’il se joue des attentes et des pièges du convenu.

Depuis ses débuts, il se fait en quelque sorte insaisissable, cherchant à déstabiliser et à mettre en déroute toute identification à un courant artistique à la mode. En fait, Marc Séguin n’adhère à aucun style ni à aucune esthétique spécifique, et son recours constant à une variété de manières et de procédés le fait échapper à toute tentative de classement hâtif. Sans rompre avec l’histoire, le travail de l’artiste ne ressemble toutefois à aucun autre. Tentant de concilier tout autant le dessin académique et l’art naïf que la figuration et l’abstraction, par exemple, ce travail met en œuvre un jeu de contrastes et d’oppositions pour créer des images à la fois déroutantes et séduisantes. Les œuvres de Séguin se distinguent ainsi par leurs compositions surprenantes qui mettent en scène des sujets à première vue familiers, mais qui s’avèrent tenir bien plus de la charade et dont le sens précis semble toujours nous échapper. Sachant déployer avec habileté et finesse les multiples registres de l’expression picturale dans une œuvre dont le propos se développe avec rigueur, l’artiste impose déjà une écriture, un vocabulaire iconographique et un univers qui lui sont propres.



**D'ombre et de lumière**

Travailleur lucide et passionné, Séguin n’a de cesse de se renouveler et de fouiller plus profondément les replis du langage pictural comme, semble-t-il, de l’âme humaine. Privilégiant l’inconfort d’une constante reformulation, il n’en manifeste pas moins dans son travail une grande cohérence. Ainsi certaines préoccupations se profilent en permanence dans sa peinture et sa prédilection pour les sujets intimistes comme pour des éléments plastiques particuliers devient de plus en plus significative.

Aussi inhabituel que puisse être chez Séguin l'emploi d'un motif commun dans l'élaboration d'une série d'œuvres, c'est toutefois ce qui prévaut dans ses derniers tableaux. Fasciné tant par la forme plastique que par la valeur symbolique de la grande rose gothique, l'artiste en a fait à la fois le prétexte et le sujet d'une réflexion sur la lumière. Déjà subtilement présent dans son travail antérieur, son intérêt pour la lumière, en tant qu'élément essentiel à la peinture, devient apparemment l'enjeu de cette nouvelle production.



*Self-Portrait Tattooed on Non-Identifiable Woman*, 1999  
Huile sur toile, 152,4 x 121,9 cm  
Collection particulière, Toronto  
Avec l'aimable permission de la galerie Artcore, Toronto

Jusqu'à maintenant, le traitement de la lumière chez Séguin aura été essentiellement lié à un dessin de type académique. D'emblée, dans le rendu des volumes, du modelé de ses personnages plutôt dessinés que peints, on pouvait aisément percevoir la direction de la source lumineuse. À l'occasion, le recours à des zones ombrées particulièrement marquées accentuait les contrastes et conférait au sujet un caractère dramatique. Au cours des dernières années, les grandes surfaces claires, presque monochromes, qui tenaient lieu d'espaces ou qui servaient de toile de fond aux personnages, ont été remplacées par des aplats de noir qui favorisent des effets de clair-obscur. Alors, isolées sous une lumière plutôt théâtrale, les figures et les corps des personnages nous semblent émerger de l'obscurité. Par ailleurs, à l'occasion, certains motifs comme l'ampoule électrique, la lune ou le soleil, et la lampe à l'huile, sont apparus dans des compositions où ils évoquent symboliquement la lumière. Les œuvres de 1999 intitulées *Paysage intérieur n° 1* et *n° 2* révèlent éloquemment la nature purement psychique de la lumière qui s'y trouve suggérée, et qui y figure sous la forme soit d'une lune noire ou d'une ampoule noire.

En introduisant dans ses derniers tableaux le motif de la rosace, Séguin vient en quelque sorte pointer de manière allégorique le rôle de la lumière dans sa peinture. Paradoxalement, ses rosaces ne sont pas les sources lumineuses qui éclairent les sujets des tableaux. En fait, elles évoquent avant tout le concept même de lumière : le phénomène qui permet la perception optique. Il s'agit du principe physique qui sous-tend la visibilité. Cette question de la vision, essentielle pour Séguin, était aussi au cœur de la pensée médiévale. Rappelons que pour beaucoup de théologiens du Moyen Âge, la vue est reconnue comme le plus parfait de nos sens. Les développements que connaît alors la science optique vont de pair avec l'importance grandissante qu'occupe la vision dans la pensée philosophique comme dans les pratiques mystiques<sup>1</sup>. La cathédrale gothique est aussi le fruit d'une pensée qui veut rendre sensible la présence divine. Pour se rapprocher du Divin, les bâtisseurs gothiques créent une architecture de verre et de lumière dans laquelle la rosace apparaît comme l'ultime raffinement, et comme l'expression parfaite de la symbolique mystique. Forme exemplaire, évoquant la plénitude et l'équilibre, cette rose constitue, en tant que source de lumière, la manifestation suprême du Divin.

Il est impossible de ne pas souligner que dans l'iconographie médiévale, la rose est riche d'une profusion de symboles, allant du simple au complexe. La forme symbolique de la rosace interpelle en même temps d'autres symboles, où pensée de l'Antiquité classique et métaphysique chrétienne se confondent<sup>2</sup>. Il est par ailleurs approprié de noter que la rosace gothique marque le passage du symbolisme de la roue à celui de la rose. Si la rose est, entre

*Paysage intérieur n° 2, 1999*  
Huile sur toile, 152,4 x 304,8 cm  
Collection François Roy, Montréal



autres dans l'iconographie chrétienne, associée à la renaissance mystique — comme, de manière plus générale, elle constitue depuis l'Antiquité un symbole de régénération — la roue, dont le symbolisme est également très riche, se voit plus particulièrement identifiée au temps, au soleil ou encore au cosmos, mais le Moyen Âge lui prêtait aussi la signification d'un véhicule allant et venant entre ciel et terre, unissant le divin et le profane.

C'est dans un contexte symbolique aussi chargé que doivent être considérés les tableaux de Marc Séguin. En choisissant de s'appropriier le motif de la rose gothique, il accorde à la lumière une valeur non seulement plastique, mais également métaphysique. Il ne fait aucun doute que les tableaux noirs de l'artiste peuvent suggérer les ténèbres, avec les angoisses et les peurs qu'habituellement elles impliquent, et que les personnages qui s'y retrouvent peuvent sembler plongés dans une crise existentielle. Au regard des œuvres antérieures, force est de constater que le traitement pictural réservé aux personnages fait naître un climat d'étrangeté et d'agressivité. Par ailleurs, le recours aux effets de clair-obscur installe le plus souvent des atmosphères inquiétantes, et le regard absent des personnages comme les marques des différents « outrages » qu'ils portent contribuent au sentiment d'une vision sombre. Les différents procédés plastiques employés, comme les sujets eux-mêmes, concourent à l'apparition dans les œuvres d'un effet de tension auquel on ne peut vraiment échapper.

Il faut reconnaître que les œuvres de Marc Séguin portent le plus souvent les marques d'une certaine violence. Quand les visages et les corps qu'elles représentent ne sont pas défigurés et déformés, ils laissent voir des écorchures, des blessures ou des expressions de profondes angoisses, si ce n'est de total effondrement. Jusqu'à tout récemment encore, généralement amputés d'une partie de leur corps ou de différents membres, ou alors carrément sans tête, les personnages de Séguin apparaissaient, tels des mutilés de guerre, comme les victimes de drames extrêmes. Ces personnages sont des êtres seuls : relégués dans un coin du tableau, ils semblent repliés sur eux-mêmes, meurtris par la vie ou étouffés par une douleur intérieure.

Le peintre ne met donc pas en scène l'événement, un quelconque acte de violence qu'on pourrait identifier; il s'intéresse davantage au sort de l'individu. De façon peut-être plus troublante, et avec plus d'efficacité que par la représentation d'un incident précis, les tableaux illustrent essentiellement la condition humaine. Dans un environnement indéterminé, sans le moindre élément de décor la plupart du temps, et sous un éclairage théâtral, les individus représentés se situent hors du temps. Pourtant, avec leurs attitudes familières et leur caractère intimiste, qui ne sont pas sans évoquer pour nous des expériences connues ou des émotions vécues, ces figures ne nous sont pas étrangères. En fait, c'est du destin de l'homme en général dont il est ici question, et les violences auxquelles les êtres humains sont confrontés sont intemporelles.

La récente série de tableaux de Séguin ne rompt certainement pas avec ses préoccupations, mais elle rend probablement plus explicite le jeu des forces contraires qu'implique toute réalité. C'est donc essentiellement de la violence interne découlant de cette tension dont se nourrissent et dont font état les tableaux. Si le combat avec les ténèbres est nécessaire et inévitable, c'est-à-dire qu'il faille faire face à sa condition d'homme, il semble bien que cela nous mène également à être partagés entre l'émerveillement et l'inquiétude au regard de l'étrangeté irréductible de ce qui est.

C'est en fait ce dont traite apparemment *Manifestare*, tableau inaugural de la série. Au centre droit du tableau noir émerge de l'obscurité un homme tenant suspendue au bout du bras une ampoule électrique. Ce personnage, qui se tient sur la pointe des pieds au-dessus d'une rosace richement colorée, semble, par l'attitude de son corps, avancer dans le noir pour découvrir son ombre, soit son double qui se découpe dans la blancheur lumineuse d'un portail ouvert sur un autre monde. La nudité du personnage, l'absence de lieu identifiable comme l'incongruité de la représentation situent immédiatement le sujet hors d'une réalité concrète. L'homme et son ombre — être à la fois unique et double — se font face et se découvrent réciproquement à la faveur soit de la trouée lumineuse pour l'un, soit de la lueur de l'ampoule

électrique pour l'autre. Que cherche cet homme dans le noir, si ce n'est cet étranger qu'il est pour lui-même ? Par une mise en scène du sujet strictement réservée à la moitié droite de l'œuvre, laissant l'autre partie en plage monochrome, ainsi que par les oppositions entre le rendu illusionniste du corps et la facture schématique de son ombre, entre le clair et le sombre, le lisse et le texturé, le peintre installe tension et inconfort. Les jeux d'inversions et de contrastes déployés par Séguin ne font que mettre en évidence le rôle de « révélateur » que tient ici la lumière, à l'instar de la rosace qui, brillant de tous ses feux, manifeste la dimension métaphysique de cette quête.

*Paysage intérieur n° 1*, 1999  
Huile sur toile  
254 x 177,8 cm



Si l'on peut voir *Manifestare* comme le prologue au thème proposé par Séguin, les œuvres intitulées *La Coloration du vide*, *Monologue* et *Rebecca's Faith* en constituent certainement différents épisodes. Chacune d'elles met en scène un personnage dans une situation qui se révèle lourdement chargée de tensions. Ici, les diverses expressions d'une violence explicite ne manquent pas et témoignent d'expériences douloureuses. Dans une composition qui repose comme à l'accoutumée sur un jeu de dualités, *La Coloration du vide* présente un personnage masculin, en pied, qui occupe le centre de l'œuvre en nous faisant face. L'homme, dont le corps est pour ainsi dire rongé partiellement par l'obscurité, se tient les bras levés à l'horizontale : d'une part il pointe de son index le côté droit de sa tête, de l'autre il tend sa main ouverte. Pratiquement tout l'espace de la moitié gauche de l'œuvre est occupé par un immense cercle qui enferme un jet dru, dense et expressif de matière picturale au travers duquel se distingue le motif d'une tête de mort. Image ambiguë, sinon énigmatique, le tableau évoque du moins une cassure entre les deux gestes du personnage, lequel se trouve incidemment partagé, dans l'axe de l'emplacement du cœur, par les deux sections de l'œuvre. Dans cette vision troublante, particulièrement à cause du geste effectué avec l'index, qui s'oppose à celui de la main tendue, le personnage apparaît en proie à un déchirement entre la

raison et le cœur, entre des forces négatives évoquées par la projection de matière épaisse, tumultueuse, et des forces positives suggérées par le dessin naïf d'une rosace claire sur la poitrine.

Pour leur part, les personnages de *Monologue* et de *Rebecca's Faith* sont des êtres affligés dont le corps témoigne de leur douleur. Si le personnage masculin blessé et écorché du premier tableau se tient droit avec son marteau à la main et fait en quelque sorte face à une rosace en grisaille, le personnage féminin du second, qui est assis, le corps penché vers l'avant, la tête entre les jambes, crachant ou vomissant du sang, tourne le dos quant à lui à une immense rosace lumineuse. Dans les deux cas, les œuvres frappent et dérangent par le caractère sombre et douloureux du sujet, par la violence qui s'y exprime — malgré une rigoureuse économie de moyens — et par l'impression qui nous vient que leur destinée est en cause.

Au sein de l'exposition, *Tableau abstrait* instaure d'une certaine manière une pause, une sorte de parenthèse. Seule œuvre non figurative de l'ensemble, elle se distingue des autres, tout en partageant avec elles les caractéristiques essentielles que sont l'omniprésence du noir et la forme circulaire rappelant la rosace. Quoiqu'il s'agisse de la première toile totalement abstraite du peintre, celui-ci a constamment confronté dans son travail l'abstraction à la figuration en opposant aplat monochrome ou gestuelle expressionniste à dessin académique ou représentation naïve. L'œuvre ici oppose d'ailleurs les approches différentes de l'abstraction que sont la peinture formaliste — identifiable dans la partie inférieure du tableau, couverte totalement de noir — et la peinture gestuelle — reconnaissable dans la partie supérieure par une facture alliant expressionnisme et « graffiti ». Dans cette dialectique picturale, un rapport de force n'en est pas moins manifesté, rappelant à nouveau le caractère contradictoire de toute réalité. Le tableau, qui donne en fait à voir un trou béant dans le noir, seule trace de la rosace disparue

dont les verres de couleur s'effritent et se dispersent en périphérie, apparaît tel le symbole du pouvoir à la fois créateur et destructeur de l'homme.

Exécuté à la suite des tableaux précédents, *Sans titre* marque, semble-t-il, un certain accomplissement et se présente en guise de clôture du récit élaboré par le peintre. Différente par ses tonalités claires, l'œuvre donne l'impression de faire toute la place à la lumière et d'exprimer une sorte de transfiguration. Installé sur un rectangle blanc qui lui sert de socle et qui porte le dessin d'une rosace, un personnage se tient sur la pointe des pieds, les yeux baissés, la tête inclinée vers l'avant dans une attitude inspirant à la fois attente et méditation. Figure fantomatique par sa blancheur laiteuse et transparente, il semble se détacher de la toile qui a été laissée sans apprêt. Rappelant par sa position au-dessus de la rosace le personnage de *Manifestare*, celui-ci, en l'occurrence Séguin lui-même, est cependant en arrêt, tourné pour ainsi dire vers l'intérieur, comme s'il avait trouvé en lui cette lumière qui a chassé les ténèbres.

Si pour le Moyen Âge la spéculation sur la lumière a servi de modèle à la vision mystique, chez Séguin la lumière ne joue pas seulement un rôle déterminant comme valeur plastique, mais agit également comme métaphore d'une quête de spiritualité. À travers la violence et les tourments que ces tableaux révèlent, dans cet affrontement de l'ordre intelligible et de l'incompréhensible désordre qui s'y inscrit formellement, c'est une pensée qui cherche à comprendre le sens de tout cela qui s'exprime. Le caractère énigmatique qui persiste dans les œuvres de Séguin souligne en fait à quel point le perpétuel conflit des forces contraires inhérent à la condition humaine demeure sans réponse.

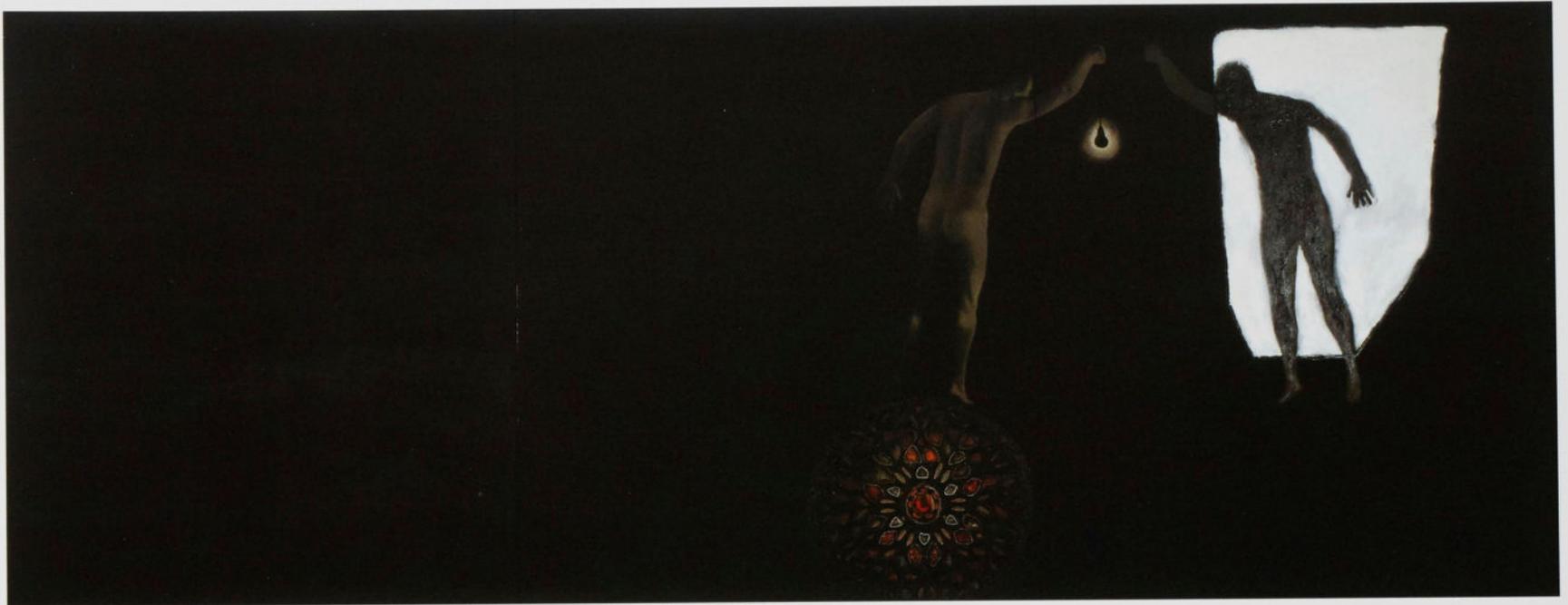
**Réal Lussier**

1. Dans un récent ouvrage, Roland Recht a souligné combien le problème de la visibilité est présent dans la pensée médiévale et montré que l'art des cathédrales est contemporain d'un besoin de voir pour croire. Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, coll. « Bibliothèque des Histoires », Éditions Gallimard, 1999.
2. On trouvera dans une étude exceptionnelle consacrée à l'histoire de la rosace par Panton Cowen un chapitre qui traite de l'importance et de la richesse symboliques de ces grandes roses. Panton Cowen, *Roses médiévales*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.



Œuvres





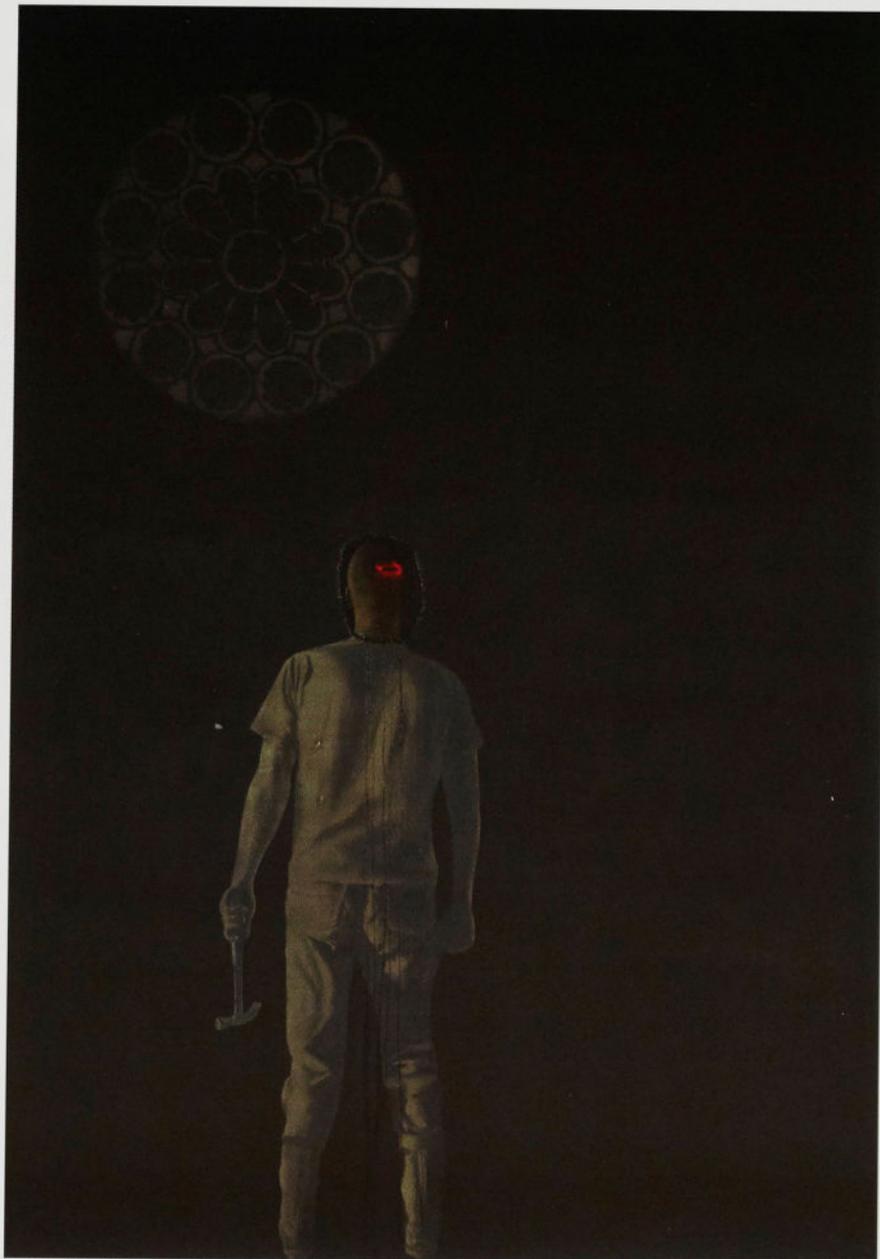
*Manifestare*, 2000  
Huile et goudron sur toile  
285 x 733,5 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal



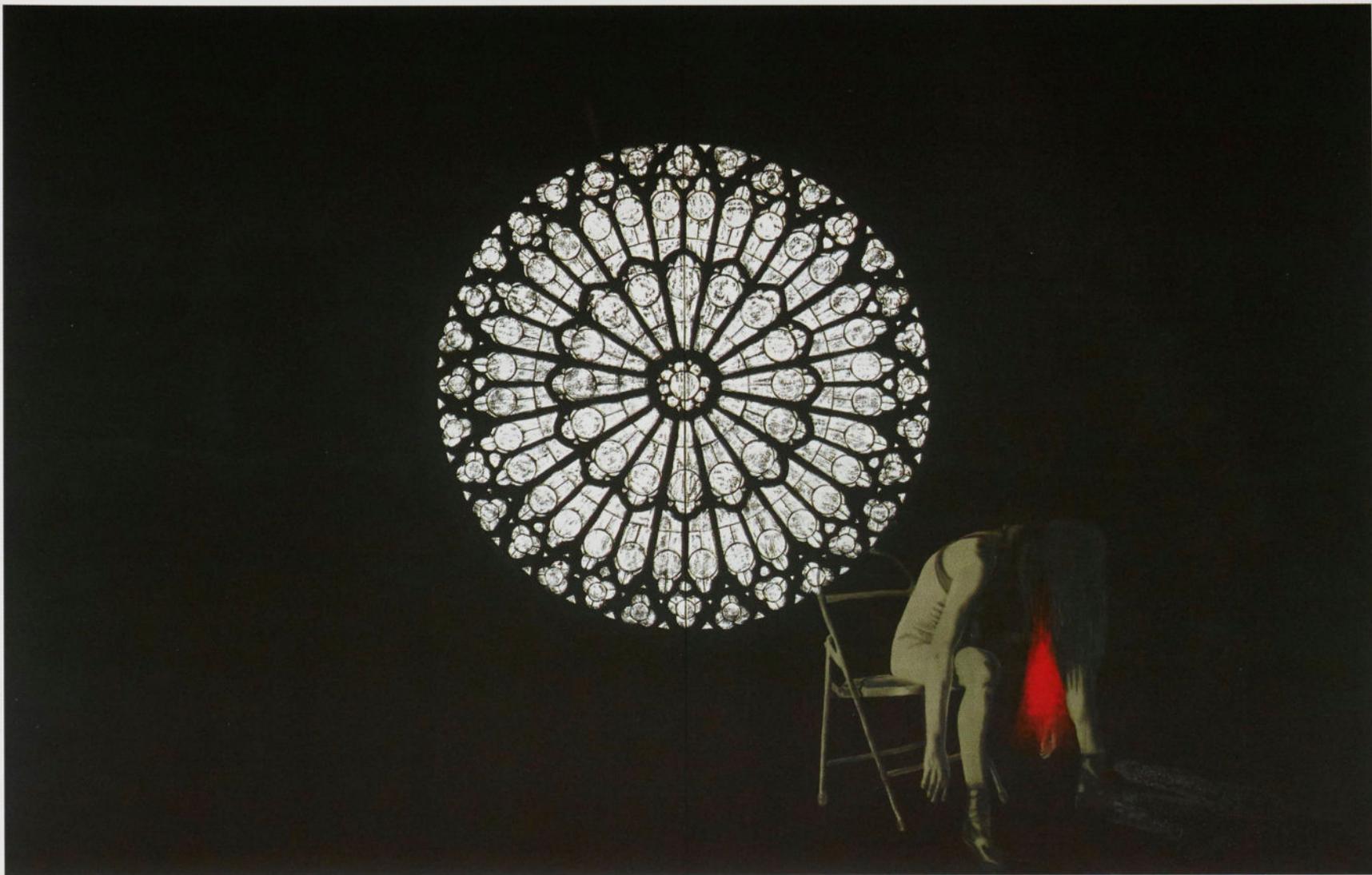
(détail)



*La Coloration du vide*, 2000  
Huile, goudron et acrylique sur toile  
243,5 x 427 cm



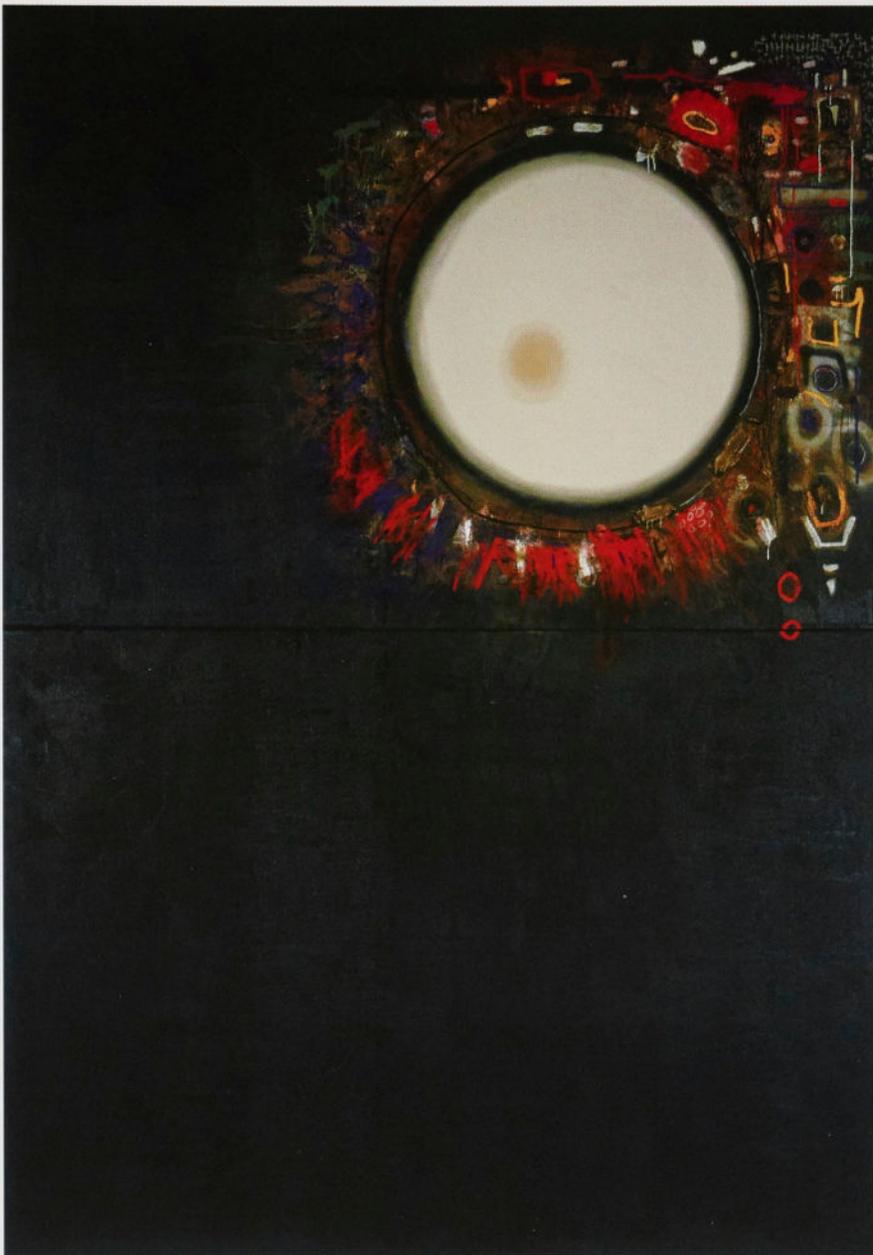
*Monologue*, 2000  
Huile, goudron et vernis sur toile  
305 x 213,5 cm



*Rebecca's Faith*, 2000  
Huile et acrylique sur toile  
274,5 x 426,4 cm



(détail)



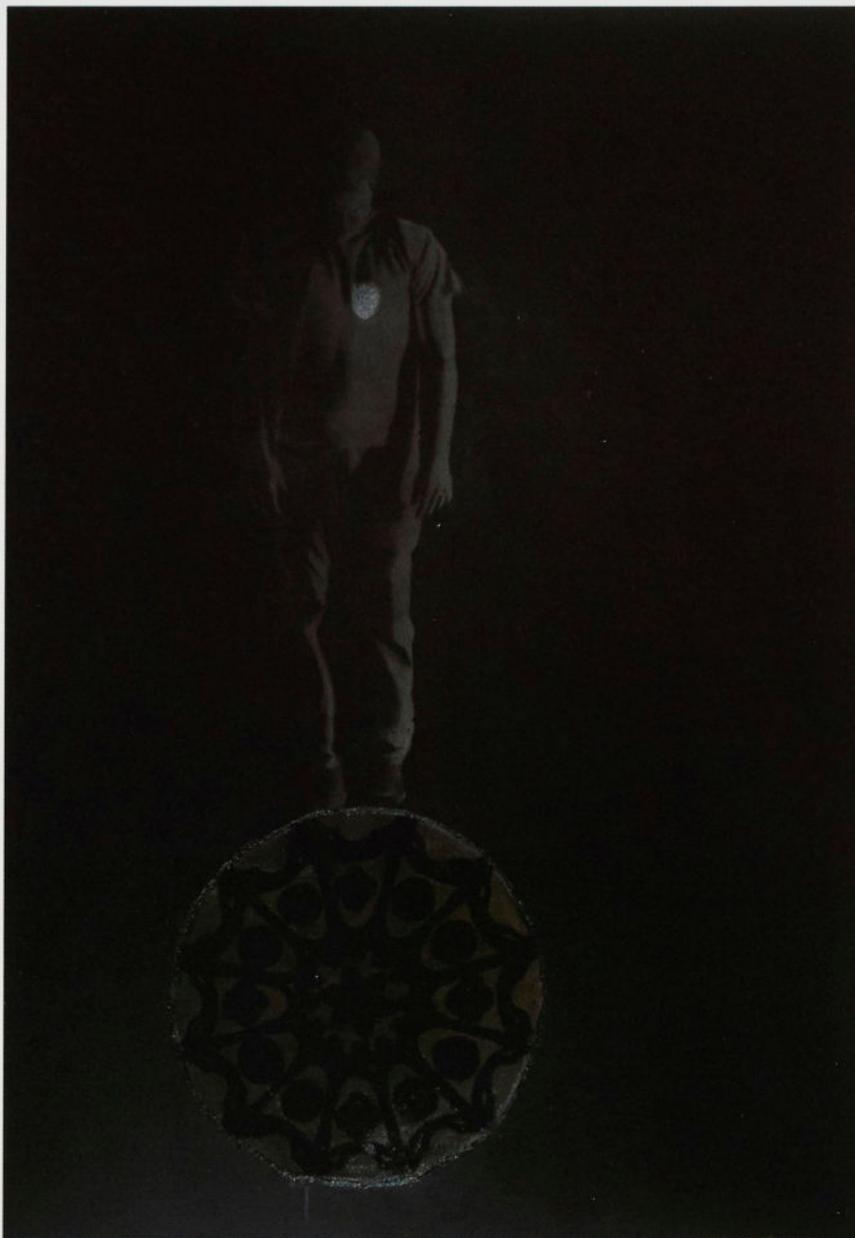
*Tableau abstrait, 2000*  
Huile, goudron, acrylique  
et graisse sur toile  
381 x 274,5 cm



*Sans titre*, 2000  
Huile et vernis sur toile  
274 x 203 cm



*Rosace*, 2000  
Huile et pigment sur toile  
205 x 150 cm  
Avec l'aimable permission  
de la galerie Artcore, Toronto



*Approche de la statique*, 2000  
Huile, goudron et vernis sur toile  
306 x 214 cm



*Paysage intérieur n° 3*, 2000  
Huile et vernis sur toile  
214 x 275 cm

**In every painting a whole life is mysteriously enclosed, a whole life of suffering, doubts, and moments of enthusiasm and light.**

Wassily Kandinsky

It may seem rather unexpected and anachronistic to find inspiration for works of painting today in the medieval motif of the rose window. And yet the rose window is precisely the theme of Marc Séguin's latest series of works. This is not the first act of daring by the artist, either. He knows how to surprise and provoke, and he plays on the expectations and lures of the conventional.

### **Of Darkness and Light**

Since his earliest career, he has sought elusiveness, attempting to destabilize and divert any identification with artistic trends and fashions. In fact, Marc Séguin does not follow any specific aesthetic or manner, and with his regular use of a variety of styles and processes, he cannot readily be pigeonholed. Without breaking with history, his work nevertheless does not look like any other. In an effort to reconcile both academic drawing and naive art, as well as the figurative and the abstract, his art brings out a play of contrasts and oppositions to create images that are both disconcerting and alluring. Séguin's works are distinctive for their surprising compositions that present subjects which appear familiar at first glance, but which soon lean more towards charade and whose exact meaning always seems to escape us. Skilfully and delicately employing the many veins of pictorial expression in a rigorously developed body of work, Séguin has already created his own style, iconographic vocabulary and concerns.

Clear-headed and passionate in his work, Séguin is continually developing new approaches and digging deeper into the innermost recesses of pictorial language—and of the human soul, it seems. Preferring the discomfort of constant reformulation, he nonetheless shows great consistency in his art. Certain concerns regularly surface in his painting, and his predilection for private subjects as well as for particular visual elements becomes increasingly significant.

As unusual as it may be for Séguin to use a common motif in elaborating a series of works, that is nevertheless what we see in his most recent paintings. Fascinated by the form as well as the symbolic value of the large rose window of Gothic architecture, he made it both the pretext and the subject of an examination of light. Already discreetly present in his previous work, his interest in light as an essential element of painting seems to become the main focus of this new series.

Up to now, the treatment of light in Séguin's work related basically to an academic type of drawing. In the rendering of the volumes and reliefs of the figures, which are drawn rather than painted, we could easily perceive the direction of the light source. Sometimes, the use of especially pronounced shaded areas emphasized the contrasts and dramatized the subject. In recent years, the large, light-coloured, nearly monochrome surfaces that served as spaces or provided a backdrop for the figures have been replaced by solid areas of black allowing chiaroscuro effects. In this way, standing out under a rather theatrical light, the figures' faces and bodies seem to emerge from the darkness. At other times, certain motifs such as the electric light bulb, moon or sun, and oil lamp have appeared in compositions in which they symbolically evoke light. The 1999 works entitled *Paysage intérieur n° 1* and *n° 2* speak eloquently of the purely psychological nature of light, which is suggested in them in the form of either a black moon or a black bulb.

In introducing the motif of the rose window in his latest canvases, Séguin uses allegory to point out the role of light in his painting. Paradoxically, his rose windows are not light sources illuminating the subjects of the pictures. They primarily evoke the concept of light itself: the phenomenon that makes optical perception possible, the physical principle that underlies visibility. This question of vision, fundamental for Séguin, was also at the heart of medieval thought. For many theologians in the Middle Ages, sight was considered the most perfect of our senses. The developments in optical science at the time go hand in hand with the growing importance of vision in both philosophical thought and mystical practices.<sup>1</sup> The Gothic cathedral is also the fruit of thinking that wished to make the divine presence perceptible. To get closer to God, the Gothic builders created an architecture of glass and light in which the rose window appears as the ultimate refinement, the perfect expression of mystical symbolism. As an exemplary form, suggesting completeness and balance, and as a source of light, the rose window constitutes the supreme manifestation of God.

It is impossible to overlook the fact that, in medieval iconography, the rose connotes a profusion of symbols, ranging from the simple to the complex. The symbolic form of the rose window itself at the same time summons up other symbols that marry the thinking of classical antiquity and Christian metaphysics.<sup>2</sup> It is appropriate to note, moreover, that the Gothic rose window marks the transition from the symbolism of the wheel to that of the rose. In Christian and other iconographies, the rose is associated with mystical rebirth, just as it has, in a more general way, represented a symbol of regeneration since ancient times. The wheel, with equally rich symbolism, is identified more particularly with time, the sun or the cosmos, although in the Middle Ages it also took on the meaning of a vehicle coming and going between heaven and earth, uniting the divine and the profane.

It is in this dense symbolic context that the paintings of Marc Séguin must be considered. In deciding to appropriate the motif of the Gothic rose window, he gives light a value that is not only formal, but also metaphysical. There is no doubt that the artist's black paintings can suggest

the world of darkness, with all the fears and anxieties it usually implies, and that the figures shown there may seem immersed in an existential crisis. In looking at earlier works, we observe that the pictorial treatment applied to the figures creates an atmosphere of strangeness and aggressiveness. In addition, the use of chiaroscuro effects establishes often disturbing atmospheres, and the absent look of the figures as well as the signs they bear of various "outrages" adds to the feeling of a gloomy vision. The different artistic processes employed, along with the subjects themselves, contribute to the appearance of a tension from which we cannot really escape.

The works of Marc Séguin generally bear the marks of a certain, irrefutable violence. When the faces and bodies they depict are not disfigured and deformed, they reveal cuts, wounds or expressions of deep anguish, if not utter dejection. Until just recently, Séguin's figures—usually with part of their body or various limbs cut off, or else completely headless—appeared, like war amputees, to be the victims of terrible tragedies. They are solitary beings: relegated to a corner of the picture, they seem to be turned inward, bruised by life or overcome by an inner pain.

The artist does not show us the event or any act of violence that we could identify; he is more interested in the fate of the individual. More disturbingly, perhaps, and more effectively than by representing a specific incident, the paintings essentially illustrate the human condition. In an indeterminate environment, without the least element of decor most of the time, and under theatrical lighting, the individuals depicted stand outside all time. And yet, with their familiar poses and their intimate nature, which may sometimes conjure up experiences we have known or emotions we have felt, these figures are not foreign to us. What is actually at issue here is man's fate in general; the violence with which human beings are confronted is timeless.

Séguin's recent series of paintings certainly does not form any break from his usual concerns, but it probably makes more explicit the play of conflicting forces which all reality implies. It is therefore essentially the internal violence arising from this tension that feeds and is described in these works. If the struggle with darkness is necessary and inevitable, in the sense that we must face our human condition, it seems clear that this also means being torn between wonder and anxiety over the inexorable strangeness of all that is.

That, precisely, is the apparent subject of *Manifestare*, the inaugural work in the series. Just to the right of centre in this dark painting, a man emerges from the blackness, with an electric light bulb hanging from the end of his arm. This figure, standing on tiptoe over a richly coloured rose window, seems, through the position of his body, to be moving forward in the darkness to discover his shadow or his double outlined in the luminous whiteness of a portal open onto another world. The nakedness of the figure, the absence of an identifiable place and the incongruity of the representation immediately put the subject outside any concrete reality. The man and his shadow—a being that is at once unique and a double—face and see one another either through the illuminated opening, for one, or by the glow of the electric light bulb, for the other. What is this man in the darkness seeking if not the stranger he is to himself? By presenting the subject totally in the right half of the work, leaving the other half as a monochrome expanse, as well as by the contrasts between the illusionistic rendering of the body and the schematic formation of its shadow, and between light and dark, smooth and textured, the artist establishes tension and discomfort. The plays of reversals and contrasts employed by Séguin simply bring out the "revelatory" role performed here by light, just like the rose window which, sparkling brilliantly, expresses the metaphysical dimension of this quest.

While we may see *Manifestare* as the prologue to the theme proposed by Séguin, the works titled *La Coloration du vide*, *Monologue* and *Rebecca's Faith* certainly form different episodes in it. Each of them presents a figure in a tension-filled situation. Here, there is no shortage of demonstrations of an explicit violence, attesting to harrowing experiences. In a composition based, as usual, on a play of dualities,

*La Coloration du vide* depicts a male figure, full-length, that looks out at us from the centre of the work. The man, whose body is partially eaten away, as it were, by the darkness, has his arms raised horizontally: with the index finger of one hand he is pointing to the right side of his head, while the other hand is held open. Practically the entire space of the left half of the work is filled by an immense circle enclosing a thick, dense, expressive stream of paint through which we can make out the motif of a death's head. With this ambiguous, even enigmatic, image, the painting suggests at the very least a dichotomy between the two gestures made by the figure which, incidentally, is divided, in line with the heart's location, by the two sections of the work. In this unsettling vision—particularly because of the gesture performed with the index finger, which contrasts with that of the outstretched hand—the figure appears to be wrenched between the mind and the heart, between negative forces conjured up by the spray of thick, tumultuous material, and positive forces suggested by the naive drawing of a pale rose window on the figure's chest.

The figures in *Monologue* and *Rebecca's Faith*, for their part, are distressed creatures whose bodies testify to their pain. While the wounded, flayed male figure in the first painting is standing up straight, hammer in hand, more or less facing a colourless rose window, the female figure in the second—seated, leaning forward, with her head between her knees, and spitting or vomiting blood—has her back turned to an immense, luminous rose window. In both cases, the works are striking and disturbing because of the sombre, painful nature of the subject, the violence expressed therein—despite a strict economy of means—and the impression we derive that their fate is at stake.

*Tableau abstrait* introduces a kind of pause in the exhibition, a parenthesis. The only non-figurative work in the series, it stands apart from the others at the same time as it shares with them certain essential characteristics, namely the omnipresence of blackness and the circular form reminiscent of a rose window. Although this is the artist's first totally abstract painting, he has continually brought abstraction and figuration face to face in his work by contrasting monochrome expanses and expressionistic gestures with academic drawing and naive

representation. This piece further contrasts various abstract approaches, such as formalist painting, identifiable in the lower portion of the work, which is completely covered in black, and gestural painting, recognizable in the upper part with a style combining expressionism and "graffiti art." In this dialectics of painting, a relationship of force is nonetheless demonstrated, once again recalling the contradictory nature of all reality. The picture, which actually shows a gaping hole in the darkness—the only trace of the vanished rose window whose coloured panes have crumbled and scattered around the edge—appears as the symbol of the simultaneously creative and destructive power of humankind.

Painted after the other works in the series, *Sans titre* seems to mark a certain fulfilment and offers a conclusion to the narrative developed by the artist. Differentiated by its pale tones, the work conveys the impression of giving over all its space to light and expressing a sort of transfiguration. On a white rectangle that acts as a pedestal and bears a drawing of a rose window, a figure stands on tiptoe, eyes cast down, head tilted forward in a pose inspiring both expectation and meditation. With its milky, transparent whiteness, this ghostly figure seems to stand out from the unprimed canvas. Although, with its position over a rose window, it is reminiscent of the figure in *Manifestare*, this one—actually Séguin himself—is standing still, turned inward, so to speak, as if it had found in itself this light that has chased away the shadows.

While, for the Middle Ages, speculation on light served as a model for mystical vision, for Séguin light not only plays a decisive role as a formal value, but also acts as a metaphor for a quest for spirituality. Through the violence and torments revealed in these paintings, in this confrontation between intelligible order and incomprehensible disorder formally present here, what is expressed is a thought seeking to understand the meaning of all this. The enigmatic character that persists in Séguin's works underscores to what extent the perpetual conflict between opposing forces that is inherent in the human condition remains unanswered.

**Réal Lussier**

1. In a recent publication, Roland Recht emphasized how present the problem of visibility is in medieval thinking and showed that the art of the cathedrals is contemporary with a need to see in order to believe. Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle)* (Paris: Coll. "Bibliothèque des Histoires," Éditions Gallimard, 1999).
2. Panton Cowen's remarkable study devoted to the history of the rose window includes a chapter discussing the symbolic importance and richness of these windows. Panton Cowen, *Rose Windows* (San Francisco: Chronicle Books, 1979).

Né à Ottawa, le 20 mars 1970.

Vit et travaille à Montréal.

#### BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

#### Expositions particulières

##### 2000

*Just Painted.* — TAG Third Avenue Gallery, Vancouver, (C.-B.),  
4-27 mai 2000.

*Miserabilia: Marc Séguin & Georges Rouault.* — Kitchener-Waterloo  
Art Gallery, Kitchener (Ont.), 12 févr.-26 mars 2000.

##### 1999

*Marc Séguin: Nocturnal Solutions,* Artcore, Toronto (Ont.),  
9-30 oct. 1999.

*Marc Séguin : Attente à peur, l'Œil de poisson,* Québec (QC),  
17 sept.-17 oct. 1999.

*Marc Séguin,* Galerie Trois Points, Montréal (QC), 8 mai-5 juin 1999.

##### 1998

*Marc Séguin,* Atelier d'estampe Sagamie, Alma (QC), 15-24 juin 1998.

*Marc Séguin : Dessins,* Galerie Trois Points, Montréal (QC),  
14 févr.-14 mars 1998.

##### 1997

*Autopsie,* Langage plus, Québec (QC), 24 janv.-23 févr. 1997.

##### 1996

*Marc Séguin : Ici-Maintenant,* Plein sud, Longueuil (QC),  
28 mai-28 juin 1996. — Dépliant.

Galerie Onze, Cégep du Vieux-Montréal, Montréal (QC),  
5-8 févr. 1996.

##### 1994

*Marc Séguin : Œuvres,* Galerie du Centre, Saint-Lambert (QC),  
oct. 1994.

*Une image 100 pensées,* Galerie Centre socioculturel, Brossard (QC),  
9-30 janv. 1994.

##### 1993

VAV Gallery, Université Concordia, Montréal (QC), avril 1993.

#### Expositions collectives

##### 2000

*Canada 3 perspectives,* Fondazione Bevilacqua La Masa, Venise,  
3-26 août 2000. — Catalogue.

*Copies en folies,* Atelier circulaire, Montréal (QC),  
5 juill.-25 août 2000.

*Montréal - Madrid,* Galerie Trois Point, Montréal (QC), 3-30 juin 2000.

**1999**

*Échanges et empreintes : gravures au vernis mou*, Musée du Québec, Québec (QC), 29 sept. 1999 - 2 janv. 2000 [itinéraire : Atelier circulaire, Montréal (QC), 12 janv.-6 févr. 2000; Musée Félicien Rops, Namur (Belgique), 12 févr.- 26 mars 2000]. — Catalogue.

*Exposition concours 1999*, Salle de la Biennale, Alma (QC), 19 juin-22 août 1999. — Événement présenté dans le cadre de la 6<sup>e</sup> Biennale du dessin, de l'estampe et du papier-matière du Québec. — Catalogue.

*Les Peintures*, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 29 juin-14 août 1999.

*Ni rupture, ni retour : nouvelles attitudes*, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 20 mai-13 juin 1999. — Dépliant.

**1998**

*Désordres et entropie*, Atelier d'estampe Sagamie, Alma (QC), 25 sept.-23 oct. 1998.

**1997**

*De fougue et de passion*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 17 oct. 1997-4 janv. 1998. — Catalogue.

*La Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec : Acquisitions 1996-1997*, Musée du Québec, Québec (QC), 10 avr.-11 mai 1997.

**1996**

*Artifice 96 : Volet II : Beauté convulsive = Convulsive Beauty*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 11 juill.-25 août 1996.

**1995**

*Exposition des étudiants et étudiantes de premier cycle*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), 22 juin-29 juill. 1995.

VAV Gallery, Université Concordia, Montréal (QC), mars 1995.

**Catalogues d'expositions et dépliants****2000**

Canada 3 perspectives. — [Textes : Gary Michael Dault, Paquerette Villeneuve]. — Toronto : Artcore, [2000]. — 47 p.

**1999**

Biennale du dessin, de l'estampe et du papier-matière du Québec. — Trois-Rivières : Les Éditions d'art Le Sabord, 1999. — 76 p.

Côté, Nathalie. — *Ni rupture, ni retour : nouvelles attitudes*. — Rimouski : Musée régional de Rimouski, 1999. — 6 p.

Prioul, Didier; Bonnier, Bernadette; Belgeonne, Gabriel. — Benoit, Donais, Lacroix, Séguin, Bihain, Celli, Penelle, Sarah V. : *sur les traces de Félicien Rops*. — Québec : Musée du Québec; Namur (Belgique) : Musée Félicien Rops, 1999. — [53] p.

**1997**

Lussier, Réal. — *De fougue et de passion*. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1997. — 56 p.

**1996**

Aquin, Stéphane. — Marc Séguin : ici-maintenant. — Longueuil : Plein Sud, 1996. — [4] p.

### Textes dans périodiques

**2000**

Davis, Peggy. — « Québec : la métaphysique de l'attente ». — ETC Montréal. — N° 49 (mars/avr./mai 2000). — P. 52-54

Reid, Robert. — « Mind, heart & soul : K-W Art Gallery offers three exhibits worthy of pause for reflection ». — The Record (Kitchener). — (Feb. 17, 2000). — P. D-7

**1999**

Cantin, David. — « Graver l'imaginaire ». — Le Devoir. — (4 déc. 1999). — P. B-10

Charron, Marie-Ève. — « Marc Séguin : fouiller la nature humaine ». — La Presse. — (22 mai 1999). — P. D-14

Côté, Nathalie. — « Légende urbaine ». — Voir (Québec). — 23-29 septembre 1999. — P. 26

Lamarche, Bernard. — « Figures du double ». — Le Devoir. — (15 mai 1999). — P. D-9

Lamarche, Bernard. — « Marc Séguin ». — Canadian art. — Vol. 16, n° 4 (Winter 1999). — P. 86

Quine, Dany. — « Captivant! ». — Le Soleil. — (25 sept. 1999). — P. D-10

Reitzenstein, Reinhard. — « Marc Séguin : nocturnal solutions ». — Vie des Arts. — Vol. XLIV, n° 177 (hiver 1999-2000). — P. 83

**1998**

Aquin, Stéphane. — « George Steeves : journal d'un impudique ». — Voir. — Vol. 12, n° 8 (26 févr. 1998). — P. 48

Aquin, Stéphane. — « Marc Séguin ». — Parachute. — N° 91 (juill.-sept. 1998). — P. 57-58

Lamarche, Bernard. — « L'effervescence picturale ». — Le Devoir. — (7 mars 1998). — P. D-7

Thériault, Paul-Émile. — « Atelier d'estampe de Sagamie : Marc Séguin expose ses tableaux plus personnels ». — Progrès-Dimanche. — (5 juill. 1998). — P. B-10

**1997**

Kozinska, Dorota. — « Museum welcomes new kids on block ». — The Gazette. — (18 oct. 1997). — P. I-6

Rioux, Isabelle. — « Autopsie et cérémonie ». — Lubie. — Vol. 4, n° 39 (févr. 1997). — P. 7

**1996**

Aquin, Stéphane. — « Marc Séguin ». — Voir. — Vol. 10, n° 14 (4-10 avr. 1996). — Sous : Nouveaux visages. — P. 22

Couëlle, Jennifer. — « Et persiste la psyché : même apprivoisées, les toiles de Séguin demeurent d'une heureuse étrangeté ». — Le Devoir. — (12 août 1996). — P. D-7

Tourangeau, Jean; Beaudet, Pascale. — « Marc Séguin : Plage, tache, motif ». — ETC. — N° 36 (déc. 1996-janv. 1997). — P. 52-56

Pour la biobibliographie plus détaillée consultez le site de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://MediaMACM.qc.ca>)

## Liste des œuvres exposées \*

*Manifestare*, 2000

Huile et goudron sur toile

285 x 733,5 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

*La Coloration du vide*, 2000

Huile, goudron et acrylique sur toile

243,5 x 427 cm

*Monologue*, 2000

Huile, goudron et vernis sur toile

305 x 213,5 cm

*Rebecca's Faith*, 2000

Huile et acrylique sur toile

274,5 x 426,4 cm

*Tableau abstrait*, 2000

Huile, goudron, acrylique et graisse sur toile

381 x 274,5 cm

*Sans titre*, 2000

Huile et vernis sur toile

274 x 203 cm

\* L'œuvre *Manifestare* ne fait pas partie de la présentation  
au Centre culturel canadien à Paris.

Imprimé au Canada



