

UNE HISTOIRE D'IMPRES- SIONS

10 avril au 14 juin 2019

—
Catalogue d'exposition
en ligne
—

*Oeuvres sur papier de la collection de
l'Université de Montréal*

LE
QUÉBEC
AU XX^e
SIÈCLE

ALICE BRASSARD RONDS DANS L'ESPACE BLEU (1975). L'UNIVERS INFINI CONSTITUÉ DE MULTITUDES ESPACES FINIS D'APRÈS DENIS JUNEAU.....	3
ALEXANDRA BRIAND-SOUCY REGARD(S) SUR SERGE TOUSIGNANT.....	10
ANABELLE CHASSÉ MOE REINBLATT ; LES DÉBUTS D'UNE PRATIQUE GRAPHIQUE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ.....	17
GENEVIÈVE COLLIN-GASCON COZIC, TRACES ET PLIAGES II.....	24
CATHY CÔTÉ MICHEL LECLAIR ET SES VITRINES.....	31
MORGANE HUBER L'EXPRESSION D'UNE GESTUALITÉ UNIQUE, FRANCINE SIMONIN.....	38
FRANCIS LAVIGNE NORMAN MCLAREN : ANIMATION DES ENCREES SUR LE PAPIER.....	48
CLARA MARDELLAT PETER KRAUSZ, UN ARTISTE EN PLEINE INTROSPECTION.....	58
ALICE PERRON-SAVARD DENIS JUNEAU - CONTRE L'ILLUSION.....	62
CLÉMENTINE PLANCHE IMPRESSION DE MOUVEMENT SUR PAPIER, L'IMPORTANCE DE L'ACTE CORPOREL CHEZ FRANCINE SIMONIN.....	70
FANJA RAZAFINDRAKOTO MICHEL LECLERC : UN VISIONNAIRE DU PAYSAGE URBAIN.....	80
KAROLANE THIBAUT LOUIS COMTOIS : LE FOND ET LA FORME.....	85
HEIDI WEBER ROLAND GIGUÈRE : SURREALISTE AU QUÉBEC.....	90
LISTE DES OEUVRES.....	95

ALICE BRASSARD

**RONDS DANS L'ESPACE BLEU (1975). L'UNIVERS INFINI
CONSTITUÉ DE MULTITUDES ESPACES FINIS D'APRÈS
DENIS JUNEAU**

Denis Juneau est un artiste montréalais né à Verdun en 1925. Il étudie d'abord à l'École des beaux-arts de Montréal (1943-1950), où il est particulièrement sensible à l'enseignement d'Alfred Pellan, et ensuite au Centre d'art industriel de Novare en Italie (1954-1956). Avant de partir pour l'Europe, il effectue un stage en orfèvrerie chez Georges Delerue (1951) et travaille comme dessinateur chez Gilles Beaugrand (1952). Reconnu membre de la seconde génération des Plasticiens (1950-1960), Juneau est l'une des figures emblématiques de l'abstraction géométrique au Québec.

À ses débuts en arts, l'artiste œuvrait en marge des tendances artistiques comme l'art abstrait qui venait d'émerger au Québec en 1940. À cette époque, l'art abstrait s'exprimait soit par un lyrisme ou par un illusionnisme figuratif, qui correspondait principalement aux visions artistiques d'Alfred Pellan et de Paul-Émile Borduas. Quant à Juneau, il était plutôt en quête d'un art plus rationnel et concret. Ce sera plutôt en Europe qu'il trouvera sa voie artistique : l'abstraction géométrique construite. Cet art, fondé sur la réduction du geste et des sujets visuels qui représentent les formes élémentaires de la géométrie, sera et restera pour l'artiste l'expression la plus fidèle de la réalité. Dès son retour à Montréal en 1956, Juneau prend part à ce mouvement artistique, qui défend une abstraction géométrique. En 1958, il participe à l'exposition inaugurale de la seconde génération des Plasticiens intitulée *Art Abstrait*. Regroupant également les artistes montréalais Guido Molinari, Claude Tousignant, Yves Gaucher et Charles Gagnon, ces Plasticiens introduisent une géométrie rigoureuse et proposent des approches novatrices concernant l'utilisation dynamique de la couleur et du grand format de l'œuvre, qui sollicitent également la perception du spectateur. On distingue l'artiste du reste du groupe avec son recours aux motifs qu'il incorpore dans ses œuvres.

L'abstraction est donc au cœur de sa démarche artistique. D'œuvre en œuvre, on y décèle de l'artiste un contrôle sans relâche de ses gestes. Cet univers plastique et mathématique retient d'ailleurs l'attention du critique d'art Rodolphe de Repentigny. Dans un article publié dans *La Presse*, ce critique d'art présentera Juneau comme étant, non un peintre, un sculpteur ou un designer, mais plutôt comme « 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. L'art de Juneau est aussi fondé sur des rapports relationnels entre les éléments internes d'une œuvre et entre le spectateur et celle-ci. Pensons entre autres à ses œuvres interactives *Spectogrames* (1970) et à la série des *Pendules* (1972-1973) qui ont cette particularité d'engager une communication spontanée avec leur spectateur.

Denis Juneau s'intéresse par-dessus tout à la notion d'espace. Comment peindre fidèlement l'espace, c'est-à-dire « ce lieu entre vous et moi que nous appellerions spontanément [le] vide »²? En presque cinquante ans de recherche et de création consacrées à l'exploration de l'espace, Juneau réussit à le représenter à travers l'art abstrait géométrique.

« Comment représenter l'infini, semble se demander l'artiste lorsqu'il nous projette dans les étendues illimitées de [sa sérigraphie intitulée *Ronds dans l'espace bleu* (1975)]. »³ Reprenant la déclaration de Nathalie de Blois, qui concerne en premier lieu le tableau acrylique intitulé *Constellation* (1975) de Juneau, nous voulons dans ce texte pousser cette réflexion un peu loin en l'apposant à cette œuvre qui nous intéresse ici, une sérigraphie qui s'inscrit dans la période de 1974 à 1978. L'artiste explore dans ces années le principe de la persistance rétinienne avec le motif du cercle. Offrant des possibilités de transformation illimitée, la figure du cercle permet de créer de la variété comme l'illusion du mouvement dans les œuvres statiques. En conséquence, les nombreuses peintures et les sérigraphies qu'il réalise au cours de cette période insistent sur l'expérience visuelle du spectateur. Rythmées, simples et précises, ces œuvres présentent, en à-plat, des cercles monochromes épurés sur une surface carrée. Pensons entre autres à ses tableaux tels que *Brun* (1974), *Rouge* (1974) et *Harmonie* (1975), où les ronds

¹ Hélène Lamarche-Ouellet (1976), « Denis Juneau et l'activité des formes/ Denis Juneau and the Activity of Forms », [en ligne], *Vie des arts*, vol. 21, no. 84, p. 23. Dans *Érudit* : <http://www.erudit.org/fr/revues/va/1976-v21-n84-val186418/54973ac/>. Consulté le 21 janvier 2019.

² Nathalie de Blois, « Denis Juneau. Le sourire de la liberté: Entretien », Sous la direction de La Société La Vie des Arts. *Vie des arts* 46, no 185 (hiver 2002-2001), 57. [id.erudit.org/iderudit/52941ac](http://www.erudit.org/iderudit/52941ac).

³ Nathalie de Blois, « Denis Juneau. Ponctuations », Musée du Québec, 2001, Catalogue d'exposition *Denis Juneau. Ponctuations*, présenté au Musée du Québec du 13 décembre 2001 au 7 avril 2002 et au Musée d'art de Joliette du 26 mai au 8 septembre 2002. Commissaire Nathalie de Blois. Imprimé au Québec, Canada. Dans «De l'exploration de l'espace aux plaisir de peindre en liberté» de John R. Porter – note du Directeur du Musée de Québec, 22 octobre 2001.

monochromes dynamisent leur surface colorée et engendrent une vibration dans le regard du spectateur. Dénudées de toute perspective de représentation et de contexte, ces champs de couleur parsemés de cercles monochromes constituent un monde en soi. Comme l'exprime, John R. Porter, c'est « un délicieux chassé-croisé de signes et de valeurs chromatiques aux mille ponctuations où l'ordre, l'harmonie et le mouvement se conjuguent avec des rythmes, des combinaisons et des tensions de toutes sortes ».⁴

Ronds dans l'espace bleu (1975) représente, comme son titre l'indique, des colonnes de ronds monochromes sur une surface carrée bleue. Pour cette œuvre, Juneau utilise une palette simple, propre et nette. Elle se réduit à deux couleurs complémentaires : un fond uni bleu ponctué de ronds monochromes à la fois orange et bleu-orange. Ce rapprochement entre ces deux complémentaires avive d'abord leur luminosité, soit la teinte des ronds orange et celle du fond uni bleu, on observe aussi l'effet inverse, où leur mélange les neutralise. La superposition des ronds bleu-orange sur le fond bleu atténue son impact visuel, rompant la pureté et l'intensité lumineuse de cette nuance. En conséquence, la nuance des ronds orange sollicitera d'abord notre attention lorsque nous contemplons l'œuvre. Si la couleur suscite chez le spectateur cette perception de mouvement, comme si les cercles vibraient et engendrent une infinité de séquences rythmiques, ce phénomène optique est aussi engendré par l'ordre mathématique des ronds monochromes. Les ronds de couleur orange s'opposent à leur couleur complémentaire, le bleu, entraînant l'effet d'une superposition entre trame irrégulière et trame régulière. Enfin, Juneau nous invite à contempler une sérigraphie sur papier de format carré où, à un second degré, notre rétine se fatiguera jusqu'à brouiller notre champ visuel. En ce sens, l'artiste entend suggérer dans cette œuvre un univers en constante expansion, où l'espace créé trouve toujours une nouvelle amplitude.

Ainsi la question que l'on doit se poser, lorsqu'on est devant l'œuvre, est la suivante : comment cette sérigraphie peut-elle suggérer visuellement l'infini alors qu'elle-même constitue un espace fini ?

Il convient de signaler ici que l'usage du terme représentation est à entendre au sens de production des sensations, et non au sens plus commun de l'expression « espace représentatif ». En effet, l'artiste cherche plutôt à représenter notre perception de l'espace qui est

⁴ Blois, Nathalie de. « Denis Juneau. Ponctuations ». Musée du Québec.

délivrée par les sens humains.⁵ Si la notion d'infinité se traduit selon notre perception du réel, en art, selon Juneau, elle se traduit donc par une réception de la forme et de la couleur. Cette sérigraphie de 1975 rend très bien compte de ce phénomène dans la mesure où ses composantes visuelles, dont la forme et la couleur, interviennent sur notre perception du réel. Notre perception nous dit que les ronds orange bougent dans l'espace bleu alors que nous savons qu'ils sont statiques. Nous avons l'impression qu'ils s'unissent aux autres ronds bleu-orange pour ensuite se séparer et finalement se confondre avec le champ bleu. Ensemble, forme et couleur instaurent donc une certaine tension, qui engendre un mouvement d'action-réaction entre les éléments de l'œuvre. Ceci revient donc à dire que l'œuvre prend vie à travers le regard du spectateur, tout comme l'espace prend forme à travers la perception humaine.

Enfin, nous souhaitons attirer l'attention sur le médium de l'œuvre qui est celui de la sérigraphie. Ce procédé artistique est une technique d'impression polyvalente, qui utilise le principe du pochoir et permettant d'imprimer sur pratiquement toutes surfaces plane. Notre intérêt envers la sérigraphie porte précisément sur son principe de reproductibilité, qui permet à un artiste de multiplier une œuvre originale. La sérigraphie de Juneau existe en plusieurs exemplaires tous signés et numérotés sur une limite de trente par l'artiste. De ce fait, on la retrouve dans plusieurs collections réparties dans différents lieux. De manière identique, l'œuvre opère ses effets optiques dans plusieurs contextes différents. Par son édition multiple, cette sérigraphie revendique en quelque sorte cette notion d'infinité où l'univers infini est constitué par une multitude d'espaces finis.

En tant qu'artiste, l'une de ses préoccupations premières est celle relevée par l'espace, une quête qui l'oriente tout au long de sa carrière. Pendant les années 1962-1963, Juneau délaisse même le support rigide pour une surface plus souple afin d'explorer davantage ce vide. Sa période de 1974-1978 préfigure une nouvelle étape de sa carrière, où il redéfinit sa manière de concevoir et d'occuper l'espace. Vers les années 1980, l'artiste délaisse tranquillement les exigences rigoureuses de l'art « pur » pour y intégrer la spontanéité. Toutefois, l'artiste dira toujours, au sujet de l'art abstrait géométrique, que cet art cérébral et logique lui a

⁵ Hélène Lamarche-Ouellet (1976), p. 23.

toujours apporté une grande possibilité d'expression, malgré la précision et la perfection que requiert cette pratique artistique. Les œuvres de Denis Juneau ont été montrées au Canada, aux États-Unis et en Europe. Parmi ses expositions majeures, les plus marquantes sont : *Juneau*, exposition itinérante organisée par le Consulat général du Canada à New York (1975-1976) ; *regards neufs sur l'art de Denis Juneau* (1956-1984), présenté au Musée des beaux-arts du Canada (1984-1985) ; et *Ponctuations*, une rétrospective mise sur pied par le Musée du Québec (2001-2002). En 2008, l'artiste est récipiendaire du prix Paul-Émile-Borduas (2008). Il est le designer du logo de l'Université de Montréal. Denis Juneau est décédé à Montréal le 6 octobre 2014.

Bibliographie

De Blois, Nathalie. « Denis Juneau. Le sourire de la liberté : Entretien ». Sous la direction de La Société La Vie des Arts. *Vie des arts* 46, no 185 (hiver 2002-2001), 5660. id.erudit.org/iderudit/52941ac.

De Blois, Nathalie. « Denis Juneau. Ponctuations ». Musée du Québec. 2001. Catalogue d'exposition *Denis Juneau. Ponctuations*, présenté au Musée du Québec du 13 décembre 2001 au 7 avril 2002 et au Musée d'art de Joliette du 26 mai au 8 septembre 2002. Commissaire Nathalie de Blois. Imprimé au Québec, Canada.

Biron, Normand. « Les configurations ludiques de Denis Juneau/ Regards neufs sur l'art de Denis Juneau, 1956-1984, Musée des Beaux-Arts du Canada, du 7 décembre 1984 au 3 février 1985 ; Dessins. 1954-1984, à la Galerie 13, du 3 mai au 2 juin 1985 ». *Vie des arts* 30, no 120 (1985), 5859. <http://www.erudit.org/fr/revues/va/1985-v30-n120-va1161924/54117ac/>.

La Fiducie Denis Juneau. « Denis Juneau ». Galerie Simon Blais. *Denis Juneau*. <http://denisjuneau.com/accueil>.

Lamarche-Ouellet, Hélène. « Denis Juneau et l'activité des formes/ Denis Juneau and the Activity of Forms ». *Vie des arts* 21, no 84 (1976), 2290. <http://www.erudit.org/fr/revues/va/1976-v21-n84-va1186418/54973ac/>.

Ostiguy, Jean-René. « La qualité psychique dans la peinture de Denis Juneau ». *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art*

canadien Vol. IX, no 1 (1986), 4667. http://jcah-ahac.concordia.ca/fr/archive/1986_9-1.

Rosshandler, Léo. « Les spectrorames de Denis Juneau ». *Vie des arts*, no 60 (1970), 5252. <http://www.erudit.org/fr/revues/va/1970-n60-va1196001/58055ac/>.

ALEXANDRA BRIAND-SOUCY
REGARD(S) SUR SERGE TOUSIGNANT

Artiste-chercheur multidisciplinaire dont l'œuvre rassemble entre autres peintures, sculptures, lithographies, maquettes et photographies, Serge Tousignant (1942-) participe au développement de l'art contemporain québécois dès les années 1960. Professeur en arts visuels au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal de 1974 à 2002 et membre fondateur du centre d'artistes autogéré Véhicule Art en 1972, Tousignant prend part à l'essor de la scène artistique montréalaise⁶. Dans sa démarche artistique, il interroge inlassablement l'ambiguïté de la perception, la modulation de la lumière, ainsi que la complexité de l'espace-temps.

Expérimentations : lithographie, peinture et sculpture

Suite à son passage à l'École des beaux-arts de Montréal, Tousignant se rend à la Slade School of Fine Arts de l'Université de Londres pour poursuivre sa formation artistique, notamment pour y perfectionner peinture et lithographie. Peu après, il se joint à l'atelier de gravure d'Albert Dumouchel pour approfondir ses recherches sur l'estampe et expérimenter de nouvelles approches plus formalistes⁷. Pendant quelques années, il se consacre à l'exploration de la gravure et s'intéresse précisément à la beauté du geste, à la couleur, au matériau. Très tôt dans sa carrière, Tousignant remet en cause le format même du papier et le cadre imposé par la lithographie⁸. C'est pourquoi il inclut le pliage à sa technique (*Papiers pliés*, 1967), qui constitue une prémisse à sa pratique sculpturale, dans laquelle se manifeste déjà un intérêt marqué pour l'illusion d'optique. S'opère ensuite une lente mutation vers une forme d'abstraction, qui rappelle le travail des plasticiens comme le révèle la série de lithographies qu'il fait à cette même époque. Fasciné par le rapport qu'entretiennent l'objet en trois dimensions et sa représentation bidimensionnelle, il amorce alors un travail de recherche sculptural sur la couleur et l'espace, sur le métal, le verre et le miroir (*Pinces vertes*, 1967 ; *Duo-Reflex*, 1969 ; *Hommage à Magritte*, 1973-1974). Éclatement des formes et reconsidération de l'objet esthétique se

⁶ Centre VOX, Biographie d'artiste.

⁷ Pierre Dessureault, *Serge Tousignant : Parcours photographique*, Ottawa : Éditions du Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992, 9.

⁸ Serge Tousignant, entrevue réalisée par le Musée des beaux-arts du Québec en 2016. La Fabrique culturelle, Entrevue avec l'artiste réalisé par le Musée des beaux-arts du Québec, 2016. En ligne « <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7673/un-artiste-une-oeuvre-serge-tousignant> »

côtoient dans ses expérimentations sculpturales en vue d'une convergence pressentie vers la photographie.

Les Coins d'atelier (1972) et le dispositif photographique comme forme d'expression

C'est dans les années 1970 que la photographie est intégrée à la production artistique de Tousignant. Selon Pierre Dessureault, conservateur au Musée canadien de la photographie contemporaine et commissaire de l'exposition *Serge Tousignant : parcours photographique*, « la réflexion et les recherches de l'artiste approfondissent les traces tangibles qui ramènent en quelque sorte la photographie à son degré zéro, faisant de la *camera obscura* un dispositif perspectiviste qui produit à partir de la réalité tridimensionnelle une projection plane soumise aux contraintes optiques⁹. » L'appareil modifie alors « la profondeur en surface et le tactile en texture, organise le visible en échelle de valeurs chromatiques et convertit l'éphémère en permanent¹⁰. » Deux séries de photos mettent de l'avant cette réflexion conceptuelle et scientifique sur la forme et le volume : *Coins d'atelier* (1972-1973) et *Ruban gommé sur coins d'atelier* (1973-1974). Par ailleurs, *Coins d'atelier* affirme un déplacement, voire un basculement, de la pratique de Tousignant : il expérimente et renonce à plusieurs médias pour éventuellement se consacrer à la photographie sans toutefois rompre la continuité de sa démarche. Récemment, deux œuvres tirées de la série *Coins d'atelier* (sérigraphie et impression photo-offset), sont offertes par l'artiste à l'Université de Montréal et sont intégrées à la collection : *Neuf coins d'atelier* et *Dix-huit coins d'atelier*.

À l'instar du titre de l'œuvre, *Neuf coins d'atelier* présente neuf images prises sous des angles différents d'un coin de l'atelier de l'artiste, où se dessine dans chacune d'elle un espace tridimensionnel qui marque la rencontre de deux murs et du plafond. Par sa structure, l'intersection de ces trois plans crée une illusion d'optique précise qui trompe l'effet convexe et concave du coin du mur qu'il articule. Il se construit alors un jeu perceptif ambigu qui transforme l'effet des volumes dans l'espace. La répétition d'une photographie semblable — aux différentes nuances

⁹ Pierre Dessureault, *Serge Tousignant : Parcours photographique*, 13.

¹⁰ *Ibid.*

et variations de gris — accentue le contraste entre l'illusion et le réel. Se distingue toutefois dans la sixième image à droite un élément moins abstrait et plus reconnaissable : la moulure d'une porte. L'ajout de la couleur jaune sur le cadre de cette porte met en relief ces éléments référentiels où se confond de moins en moins l'abstraction visuelle et s'ancre progressivement le réel. La transformation de la perception se crée par le changement d'éclairage dans chaque séquence, à l'intérieur de chaque photo, mais aussi dans l'ensemble de l'œuvre.

Le déploiement de la démarche artistique et de la réflexion de Tousignant sur la géométrie et les volumes s'inscrit aussi dans *Dix-huit coins d'atelier*. L'œuvre en trompe-l'œil donne à voir une photographie multipliée dans laquelle chaque image est cadrée autrement, et où intervient la modulation de l'ombre et de la lumière. L'effet de la couleur turquoise appliquée sur les moulures à l'intérieur de dix compositions photographiques reconduit le même procédé déjà mentionné : il manifeste une saisie du réel dans la représentation, pour ainsi faire apparaître des repères dimensionnels et visuels de l'espace. De l'abstrait au concret, la similitude des images mises ensemble forme un environnement modulaire à l'image de l'approche conceptuelle de l'artiste.

Série amorcée en 1972 et dans laquelle se révèlent plusieurs préoccupations esthétiques et artistiques, *Coins d'atelier* témoigne d'un changement dans la démarche de Serge Tousignant. Dès lors, la photographie et le dispositif photographique s'articulent comme médium névralgique où il investit sa vision personnelle et ses réflexions intellectualisées sur l'espace, le temps, et la lumière, dans l'axe d'un travail déjà entamé sur les propriétés et capacités photographiques (*Géométrisations solaires*, 1979 ; *Réflexion intérieure trimodulaire*, 1982-1983 ; *Natures mortes et murales*, 1986). Témoignage à la fois de la mémoire et de l'éphémère, le tableau photographique devient le terme privilégié par l'artiste, qui, au fil des années, persiste à repenser la matière, les volumes et la lumière, comme l'avait remarqué Sylvain Campeau¹¹. Il y a réitération d'oppositions incontournables dans l'œuvre de Tousignant : la géométrie des formes et le geste spontané, les ombres et les lumières, le bidimensionnel et le tridimensionnel. Au-delà des dualités liminaires se dessine aussi un mouvement pendulaire incessant, qui rappelle cette description de Deleuze : « comme si le

¹¹ Sylvain Campeau. *Serge Tousignant : Maquettes d'atelier*, Chicoutimi : Séquences, 1992, 19.

réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, atour d'un point d'indiscernabilité¹² ».

Perceptions et réactualisations

Avec sa participation à plusieurs expositions au Québec et à l'étranger, un bon nombre de ses œuvres intègrent diverses collections – publiques, privées et corporatives – notamment le Victoria and Albert Museum à Londres, le Museum of Modern Art de New York (MoMA), le Los Angeles Museum of Art (LAMA), la Bridgestone Art Gallery, le Musée d'Art Moderne de Tokyo¹³. Plus récemment, en 2017, *Exposés de recherche*, une exposition rétrospective lui est consacrée au Centre Vox, de laquelle est tirée une publication sur sa pratique artistique. Représenté par la Galerie Graff à Montréal¹⁴, Tousignant, praticien-théoricien, se distingue encore aujourd'hui parmi les artistes majeurs de l'histoire de l'art québécois.

Souvent associé à l'émergence de l'art conceptuel, au *Op Art* et au *Pop Art* au Québec, Serge Tousignant ne veut pas être restreint à un courant et, de surcroît, à un médium ; il rejette le titre de photographe pour mieux s'extirper des lieux communs, et s'enquérir de nos perceptions du réel ou encore de notre propre regard. Ainsi, l'œuvre de Tousignant prend tout son sens dans l'œil de celui qui la regarde.

Bibliographie

Livres

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

¹² Gilles Deleuze. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.15.

¹³ Centre VOX, Biographie d'artiste.

¹⁴ La galerie Graff ferme ses portes en 2017, mais poursuit ses activités sur le web. Jérôme Delgado, « À son tour, la galerie Graff devient virtuelle », *Le Devoir*, 22 juin 2017. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/501831/a-son-tour-la-galerie-graff-devient-virtuelle>

Dessureault, Pierre. *Serge Tousignant : Parcours photographique*, Ottawa : Éditions du Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992.

Saint-Amand, Diane. *5 attitudes 1963-1980 : Ayot, Boivert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant*, Montréal : Musée d'art contemporain, 1981.

Campeau, Sylvain. *Serge Tousignant : Maquettes d'atelier*, Chicoutimi : Séquences, 1992.

Articles

Campeau, Sylvain. « L'ombre et la chose / Serge Tousignant, *Parcours photographique*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa. Du 19 juin au 13 septembre 1992. *ETC*, (20), 25-27.

Daigneault, Gilles. « L'estampe selon Serge Tousignant », *Vie des arts*, 25 (100), 1980, 35-37.

Delgado, Jérôme. « À son tour, la galerie Graff devient virtuelle », *Le Devoir*, 22 juin 2017. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/501831/a-son-tour-la-galerie-graff-devient-virtuelle>

Mavrikakis, Nicolas. « Perspectives sur notre histoire de l'art », *Le Devoir*, 29 avril 2017. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/497459/perspectives-sur-notre-histoire-de-l-art>

Montpetit, Caroline. « Lumières sur l'art de Serge Tousignant », *Le Devoir*, 8 avril 2017. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/495804/lumieres-sur-l-art-de-serge-tousignant>

Latour, Jean-Pierre. « L'atelier réfléchi », *Vie des arts*, 46 (186), 2002, 43-45.

Roy, Christian. « Serge Tousignant, Exposés de recherche, VOX, Centre de l'image contemporaine. Du 13 avril au 23 juin 2017 », *Ciel variable*, (107), 2017, 88-89.

Viau, René. « Serge Tousignant : Photos floraisons », *Vie des arts*, 39 (156), 1994, 24-26.

Autres sources

Galerie GRAFF, Biographie d'artiste. En ligne: <http://www.graff.ca/artistes/article/serge-tousignant>

Centre VOX, Biographie d'artiste. En ligne: <http://www.centrevox.ca/artiste/serge-tousignant/>

Centre VOX, Publication *Serge Tousignant. Exposés de recherche*, 2018. En ligne: <http://www.centrevox.ca/publication/serge-tousignant-exposes-de-recherche/>

Musée des beaux-arts du Canada, Collection et biographie d'artiste. En ligne: <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/serge-tousignant>

La Fabrique culturelle, Entrevue avec l'artiste réalisé par le Musée des beaux-arts du Québec, 2016. En ligne : <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7673/un-artiste-une-oeuvre-serge-tousignant>

ANABELLE CHASSÉ
**MOE REINBLATT ; LES DÉBUTS D'UNE PRATIQUE GRAPHIQUE ENTRE
TRADITION ET MODERNITÉ**

Né à Montréal le 20 juin 1917, Moses (dit Moe) Reinblatt est surtout reconnu dans l'histoire de l'art moderne québécoise comme peintre notoire de la communauté juive montréalaise¹⁵. Artiste connu pour sa pratique à l'huile caractérisée par des aplats de couleurs vives et la franchise de sa gestuelle épaisse, cette part de sa production se situant dans la veine expressionniste contraste fortement avec ses gravures¹⁶. En effet, ses nombreuses réalisations à l'*intaglio* (la technique dite de taille-douce) spécifiques aux années 1940 et 1950 sont reconnues pour la finesse de leurs traits, leurs compositions simples et structurées, ainsi que pour leurs contrastes entre les pleins, les vides, l'encre et le blanc du papier¹⁷.

De l'élève à l'artiste

Rapidement initié à l'artisanat par l'entreprise familiale et ensuite à la peinture de 1932 à 1935 à la Young Men's and Young Women's Hebrew Association, le jeune Reinblatt a développé son intérêt pour l'huile dans les cours d'art d'Anne Savage, une enseignante réputée au sein de la communauté juive locale pour son approche plastique plus ouverte à l'expression des émotions et aux courants internationaux¹⁸. La carrière d'artiste de Moe Reinblatt a ensuite été particulièrement marquée par sa rencontre en 1935 avec l'artiste et professeur Alexandre Bercovitch qui y enseigne alors le dessin avec modèles vivants¹⁹. Voyant en son professeur le tempérament d'un artiste et les connaissances qu'il se devait d'acquérir, le jeune Reinblatt a alors suivi l'ensemble de sa formation auprès de lui. Toujours épaulé par Bercovitch, il a ensuite exposé régulièrement au Salon du printemps de l'Art Association de Montréal à partir de 1936, lui procurant de ce fait une reconnaissance de ses pairs²⁰. Ces mêmes huiles produites entre 1936 et 1940 se distinguent d'ailleurs par leur stabilité propre à la peinture classique, tout en tendant vers le modernisme international associé à cette période de l'histoire de

¹⁵ Esther Trépanier, *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque 1930-1948* (Montréal : Éditions de l'Homme, 2008), 268.

¹⁶ Hélène Sicotte, *Moe Reinblatt. L'artiste et son œuvre : 1939-1979* (Montréal : Galerie de l'UQAM, 1990), 53.

¹⁷ *Ibid*, 63.

¹⁸ *Ibid*, 9.

¹⁹ *Ibid*.

²⁰ *Ibid*, 13.

l'art. Plus précisément, le traitement dépouillé des paysages urbains et des natures mortes de Reinblatt se caractérise par une touche colorée qui construit des ombres et lumières marquées, voire presque géométriques, fondant tel un fluide les unes dans les autres²¹. Les formes et les plans étant alors simplifiés, une tendance actuelle de l'époque se dégage de ses œuvres auxquels on associe un caractère monumental et à la fois figé aux figures humaines représentées²².

Nouveau parcours

Durant ces mêmes balbutiements de la carrière de peintre de Reinblatt, la jeune communauté juive canadienne est encouragée à s'engager dans le conflit de la Seconde Guerre mondiale qui sévit à partir de 1939. S'ajoute ensuite l'entrée officielle en guerre du Canada, Moe Reinblatt a alors joint l'Aviation Royale en avril 1942²³. Comme il souhaitait toujours poursuivre sa pratique artistique, le ministère de la Défense nationale l'a engagé pour représenter l'histoire du rôle du Canada dans ce conflit et plus spécifiquement, pour mettre en images l'expérience des combattants de l'air selon les propos de l'historienne de l'art Hélène Sicotte. Son mandat étant difficile à accomplir, la pratique du peintre a par conséquent montré une facture différente. Très expressionnistes, texturées et composées de couleurs peu uniformes, ces nouvelles productions ne répondant pas aux critères de la section historique de l'armée canadienne, Reinblatt s'est alors tourné vers le dessin et l'encre sur papier²⁴. Ainsi, le dessin a permis à l'artiste de rendre sa production vivante et de développer la figure humaine devenue une thématique importante de la production suivante du Montréalais²⁵.

Suite à sa démobilisation en 1945, c'est dans le cadre d'un programme fédéral spécialement offert aux vétérans que Moe Reinblatt développe son nouvel intérêt pour le dessin en s'initiant à

²¹ *Ibid*, 43, 45.

²² *Ibid*, 47.

²³ *Ibid*.

²⁴ *Ibid*, 51.

²⁵ *Ibid*, 52.

la gravure à l'École des beaux-arts de Montréal²⁶. Dans un contexte de désolation mondiale, le Montréalais récupère les thématiques de l'axe *américain* dans ses nouvelles gravures qui font références à des sujets tels que les problèmes de la condition humaine et la pauvreté.

Le développement de sa gravure

Alors que la pratique de peinture à l'huile de Reinblatt devient au contraire radicalement libérée et colorée, ses gravures de 1946 à 1970 sont assimilées à un retour à la tradition. En effectuant de douces entailles sur une plaque de cuivre au moyen d'une petite pointe de burin tel que le veut *l'intaglio*, l'artiste montréalais construit de fines architectures, voire minimales et intemporelles, afin d'y placer un personnage presque fantomatique à l'esthétique déroutante associée à l'expressionnisme allemand²⁷. Se concevant dans la perspective sensible du sujet représenté au moyen d'une réflexion intime et artistique sur l'être humain, les estampes de Moe Reinblatt s'inscrivent dans une représentation imaginaire et vivante de ces individus affectés par la dépression d'après-guerre²⁸.

Après avoir obtenu une grande reconnaissance pour sa pratique de l'estampe et pour les innovations techniques qu'il a apporté à la gravure²⁹, Moe Reinblatt a poursuivi sa carrière d'artiste-peintre et graveur tout en enseignant à l'Art Association dès 1947, et ce, jusqu'en 1967³⁰. C'est finalement le 24 août 1979 à Montréal que la communauté artistique québécoise apprend son décès.

Ses premières estampes vues aujourd'hui

Ce n'est que 28 ans plus tard que les gravures de Moe Reinblatt ont faites leur entrée dans la réserve du Centre d'exposition de l'Université de Montréal. Possédant une importante collection d'œuvres peintes et gravées d'artistes québécois, le Centre s'est vu

²⁶ Hélène Sicotte, dans Jacques Des Rochers (dir), *Art québécois et canadien, la collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal* (Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2011), 222.

²⁷ Hélène Sicotte, *op.cit*, 60.

²⁸ Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe 1945-1990. Une aventure, une époque, une collection* (Québec : Musée du Québec, 1996), 43, 44.

²⁹ Hélène Sicotte, *op.cit*, 19, 59.

³⁰ Esther Trépanier, *op.cit*, 270.

offrir en 2007 un échantillon d'estampes datant du début de la pratique graphique du peintre-graveur. Parmi ce don, nous retrouvons les impressions à l'eau forte *The Juggler* (1947), *Drinker* (1947), *Winter Day* (1948) et *Mother and Son* (1950), reconnues pour leur qualité et leur originalité³¹. L'œuvre *Drinker* a d'ailleurs remporté le prix Rolphe Stone pour son excellence technique et son sujet bouleversant à l'occasion de sa présentation à l'exposition de la Société canadienne des arts graphiques en 1947³².

Ces quatre estampes sont caractérisées par une facture ancienne résultant d'un papier texturé, d'aplats d'encre noire et de compositions minimalistes selon le critique d'art Rodolphe de Repentigny. On retient de ces images le regard empathique que porte Reinblatt sur les personnages représentés dont il en émane une pensée poétique, voire néo-romantique dans ce contexte de noirceur³³. Les formats intimes des présentes gravures témoignent de cette position humaniste prise par Moe Reinblatt qui, dans *Drinker* par exemple, isole des moments de la vie, celui d'une femme ivrogne au corps maladroitement plié, tenant lâchement un verre de sa main gauche. Cette compassion qu'expérimente le visiteur face à ce personnage provient de la lourdeur d'un quotidien que représente l'artiste au moyen de ces moments figés dans le temps.

L'impact de ses compositions

Cet aspect d'immobilité des gravures de Moe Reinblatt relève entre autres de la presque absence de second et troisième plans. Afin de procéder à l'élaboration de ses compositions, le graveur montréalais dispose généralement de quelques traits pour illustrer un lieu, une profondeur ou encore, il ébauche l'ameublement sur lequel repose le personnage de manière à concentrer la narration de son œuvre sur celui-ci. C'est entre autres ce qui caractérise la construction de l'espace de *Drinker* qui est majoritairement occupé par ce personnage féminin positionné en diagonale de manière à dynamiser et habiter le blanc du papier. Assise sur une chaise de bois située au bas centre de la composition, la buveuse est mollement campée, le bras lâchement déposé sur la table coupée par la limite de l'impression. Afin de mieux ancrer sa composition,

³¹ Hélène Sicotte, *op.cit*, 59.

³² Michèle Grandbois, *op.cit*, 43.

³³ Hélène Sicotte, *op.cit*, 61.

l'artiste marque l'horizon par un léger et nerveux trait soulignant le vide de son estampe sur la droite qui vient mettre en valeur le regard absent de la femme représentée. En d'autres termes, de par cet environnement minimalement développé, le personnage de Reinblatt a pour effet de dégager un fort état psychologique appuyé par l'expressivité des formes et des lignes qui sont marquées par le rythme de la main de l'artiste.

Une gestuelle riche et complexe

L'*intaglio* autorisant le minutieux travail d'entailles permet à Reinblatt d'obtenir l'éventail de gestuelles qui composent *Drinker*. Au contraire de l'ensemble d'hachures remplissant les différentes constituantes de cette estampe, le visage de la buveuse est construit au moyen d'entailles clairsemées qui semblent plus organiques et libres. L'accumulation de marques circulaires et épaisses autour de l'œil suggère un état de fatigue chez la femme. Cette impression est appuyée par la longueur de son visage, caractérisé par des entailles illustrant ses creux, sa bouche paresseusement ouverte et son effondrement global. Ainsi, les lignes distordues du Montréalais amplifient l'aspect presque caricatural évoqué par l'ensemble du langage corporel de la buveuse dont le corps sinueux contribue à cette compassion que l'on lui porte. Cette impression qu'elle renvoie se concrétise plus précisément par la forme de son corps irrégulier, ses doigts crochus et ses pieds maladroitement croisés élaborés au moyen des traits inégaux et intermittents de Reinblatt.

En terminant, il est intéressant de constater cet équilibre entre la richesse des entailles de l'œuvre de Reinblatt qui contrastent avec les masses sombres et la présence manifeste du papier vierge. C'est d'ailleurs cet équilibre qui permet la pleine valeur de la technique et des sujets des premières gravures de l'artiste juif montréalais influencés par son propre vécu.

Bibliographie

Grandbois, Michèle. *L'art québécois de l'estampe 1945-1990. Une aventure, une époque, une collection*. Québec : Musée du Québec, 1996.

Sicotte, Hélène (sous la dir.) et Jacques Des Rochers (dir.). *Art québécois et canadien, la collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal*. Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2011.

Sicotte, Hélène. *Moe Reinblatt. L'artiste et son œuvre : 1939-1979.*
Montréal : Galerie de l'UQAM, 1990.

Trépanier, Esther. *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque
1930-1948.* Montréal : Éditions de l'Homme, 2008.!

GENEVIÈVE COLLIN-GASCON
COZIC, TRACES ET PLAGES II

C'est en 1960 qu'Yvon Cozic (né à Beyries, France, en 1942) et Monic Brassard (née à Nicolet, Québec, en 1944) se rencontrent. Il est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1963 et elle détient un baccalauréat en Arts visuels de l'Université du Québec à Montréal obtenu en 1970. Trois ans après, ils se marient et un an plus tard ils donnent naissance à leur fille Nadja. Le duo Cozic a été créé en 1967 dans une volonté de redéfinir l'artiste en critiquant le mythe de l'unicité. Ils combinent donc leurs deux univers créatifs afin de former un seul artiste hermaphrodite. Bien que la part de l'un ou de l'autre varie selon le projet, il revient généralement à Yvon Cozic de transformer des idées en objets, alors que Monic Brassard conçoit plus concrètement les formes. Le couple travaille et vit à Longueuil et à Sainte-Anne de la Laroche³⁴. Ils sont représentés depuis 1978 par la galerie Graff à Montréal.

Récipiendaire de prestigieux prix et bourses notamment la Bourse de carrière Jean-Paul-Riopelle en 2012 et le Prix Paul-Émile-Borduas en 2015, Cozic continue de connaître une carrière des plus prolifiques. Cozic a à son actif plus d'une soixantaine d'expositions individuelles, plus de deux cents participations à des événements collectifs ainsi qu'une trentaine d'œuvres publiques. Parmi leurs expositions marquantes, on retrouve *Pénétrable, Jonquille-Nouilles* (1970), *Surfactants* (1978) et *Réflexions sur atoll : Pourquoi Vuitton?* (1995) au Musée d'art contemporain de Montréal, *Objets* (1976) au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Espaces ininterrompus* au Musée régional de Rimouski et Centre Saidye Brofmann (1990-1991) et *Cozic : architecturer l'informe, Fragment rétrospectif 1967-1998* (1998) à la Galerie Plein Sud³⁵. Leurs œuvres font partie des collections de la plupart des institutions d'art au Québec, en plus d'être présentes dans certains lieux en Europe et dans le reste du Canada.

Les œuvres de Cozic sont des plus variées puisque chaque année ils explorent de nouvelles avenues. Cozic propose des rencontres improbables entre différents matériaux, tout en intégrant des dimensions ludiques, revendicatrices et sensorielles qui jouent sur les perceptions du spectateur. L'utilisation ainsi que la mise en relation de matériaux jusqu'alors inusités pour le monde de l'art dans les années 1970 au Québec tels que la peluche, le papier, les

³⁴ Galerie Graff, « Cozic », 2015-2019, <http://www.graff.ca/artistes/article/cozic>.

³⁵ *Ibid.*

plumes, les acétates, le carton ou encore les vinyles, a fait la réputation de la créature bicéphale et quadrumane qu'est Cozic³⁶. C'est à partir de coup de foudre pour des matières particulières, leurs qualités esthétiques, leurs propriétés et leurs couleurs, qu'il crée des objets d'art minimalistes (dessin, estampe, origami, sculpture participative, installation...), du *land art* et de la performance.

Cette présentation de matières non nobles qui viennent de la culture industrielle et populaire dénote un rejet du système académique et une volonté de démocratisation de l'art qui n'est pas sans référence à l'art pop et l'art pauvre³⁷. Par exemple, la forme tentaculaire, qui est récurrente dans les œuvres de Cozic, évoque selon les matériaux à la fois des chenilles et à la fois des bras, des organes ou des viscères.³⁸ Le spectateur est invité à jouer avec ces formes: s'y envelopper, les déplacer dans l'espace et transformer l'œuvre. L'implication active du spectateur ajoute à cette notion de démocratisation et en plus contribue à la réflexion sur le statut de l'artiste comme unique créateur. Comme l'explique Cozic : « En prenant tactilement contact avec les matériaux, la peluche notamment, des souvenirs personnels, des sensations oubliées resurgissent et participent à la compréhension de l'œuvre. De plus, en manipulant les matériaux que nous avons nous-mêmes manipulés, le spectateur se rapproche du moment de la création »³⁹.

La notion d'œuvre éphémère est perceptible dans la démarche de Cozic au travers des sculptures participatives évolutives, des œuvres *land art* et des performances. En 1971, suite au projet *Corde à linge*, Yvon Cozic et Monic Brassard créent *La société Protectrice du Noble Végétal*, au travers de laquelle ils encadrent des interventions de *land art* qui ont comme objectif d'attirer l'attention sur la protection de la nature. À titre de commanditaire d'évènement de création et de réflexions « coziciennes », la société est un pied de nez humoristique aux restrictions imposées aux artistes⁷. La

³⁶ Daigneault, Gilles, « Monique et Yvon Cozic: La dérive de la matière », *Vie des arts*, vol. 28, no 114 (1984) : 39. <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1984-v28-n114-va1170291/54274ac.pdf>.

³⁷ Hakim, Mona, « L'appropriation libre du matériau / Cozic, Cozic : architecturer l'informe. Fragments rétrospectifs 1967-1998 commissaire : Jocelyne Connolly, Plein sud, du 6 août au 27 septembre 1998. / Rythme cicardien, Galerie Graff, Montréal, septembre 1998 », *ETC*, no 45 (1999) : 54, <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1999-n45-etc1115830/35462ac.pdf>.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Espace art actuel, « Entretien avec Cozic », 21 avril, 2017, <https://espaceartactuel.com/entretien-avec-cozic-monic-brassard-et-yvon-cozic/>.

performance, qui prenait dans les années soixante la forme d'un happening, a occupé une place importante dans la carrière du duo. Elle est devenue avec le temps une activité complémentaire aux expositions en établissant une atmosphère et en orientant la lecture des œuvres⁴⁰. Le projet *Code couronne*, qui se développe depuis 2006, explore le phénomène de la synesthésie en proposant un langage fait de couleur. Ce langage est traduit en musique lors de performances musicales et correspond à la démarche de Cozic, qui veut nous faire voir le monde autrement⁴¹.

Sur l'œuvre *Trace et pliage II*

« Témoigner du temps qui passe. Faire comprendre que l'idée de non-retour est pour moi la chose la plus importante dans le geste créateur. » - Cozic⁴²

L'œuvre *Traces et pliage II* nous permet d'apprécier le travail d'exploration et de mises en valeur des qualités esthétiques de la matière qui est emblématique de la démarche de Cozic. L'introduction de matériaux pauvre ou populaire est réitérée dans cette œuvre. La simplicité des matériaux (papier, encre et le ruban-cache) est mise en évidence par l'aspect épuré et géométrique de l'œuvre. En effet, le papier est montré tel quel, agrémenté d'un réseau de lignes coloré fait à la sérigraphie ou encore plié et collé sur la surface. De plus, la malléabilité du papier ainsi que sa fonction de support pour l'encre sont exploitées. On remarque aussi que le ruban-cache répond à la fois à une fonction pratique (tenir le papier en place) et esthétique (en contrastant avec le motif géométrique). Au premier regard, une ligne centrale semble diviser l'œuvre en deux parties : on retrouve à gauche l'espace du collage et à droite des lignes tracées selon une logique bien définie. Par contre, si on observe plus attentivement, nous pouvons voir que les plis de l'origami suivent la grille de droite, nous laissant imaginer que l'on pourrait plier la grille pour répéter l'origami. Le pliage est fait dans une feuille de papier Catridge de même grandeur que celle où est imprimé le réseau de lignes. La feuille a d'abord été pliée et ensuite

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Pressé, Suzanne. Communiqué de presse de la Galerie d'art et du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, COZIC Le projet Code Couronne. Janvier 2015. https://www.centrecultureludes.ca/openfile.aspx?file=2014_12_08_cozic...presse.pdf.

⁴² Ariane De Blois et al., *Cozic* (Montréal : Les Éditions du Passage, Longueuil: Plein Sud édition), 153.

dépliée pour créer un réseau de lignes. C'est donc à partir de ces plis que le graphisme de l'œuvre est créé⁴³. Les lignes sont sérigraphiées en trois couleurs sur du papier Arches en 35 exemplaires. Sur chacune d'elle, un pliage est collé. Le papier est présenté dans sa forme transformée, pliée et dans sa forme originale, mais marqué des traces du pliage.

La série *Traces et pliage II* produite en 1980 fait partie d'une des premières qui exploite l'origami. Jérôme Delgado, journaliste et critique d'art, s'est intéressé à la question du pliage chez Cozic. Il note que la pratique du pliage est récurrente de la production artistique du duo depuis 1980 et a commencé en 1978 avec la série des « cocottes »⁴⁴. Ces dernières sont des formes pliées selon les techniques de l'origami fait à partir de matériaux les plus variés : papier, tissus, acier, bois, carton... Jusqu'en 1981, ces « cocottes » ont été une obsession chez Cozic. C'est le geste répété et quotidien, entre le rituel et le travail à la chaîne, qui intéresse Cozic à travers cette production. L'origami est un moyen d'affirmer la place de l'artisanat dans l'art, tout comme les matériaux pauvres qui sont intégrés dans les œuvres.

Le pliage est aussi une façon d'apporter une réflexion sur la matière. Plier un papier c'est réduire sa surface, le transformer de son format original, nier sa forme géométrique parfaite⁴⁵. Plus symboliquement, le pliage est une réflexion sur le temps qui passe. Alors que la forme pliée est une modification, une transformation de ce qui était, le retour en arrière est impossible puisque du pli naît la trace. Le papier demeure marqué de manière permanente par son passé d'origami.

De la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1980, les pliages sont comme des tableaux abstraits. Par la suite, Cozic produira des objets d'art incluant des tissus ou des papiers pliés, mais sont aussi ajoutés des objets et des matières trouvés. *Série Aztèque* (1983), *Ptéryxquatorze* (1984), *To the essence of a candle* (1984), *Paysage bleu* (1986) sont des exemples probants de l'évolution de l'utilisation du pliage dans la démarche de Cozic. En 2000, le pliage de tissu est mis à l'honneur dans *Tel que vu (en gris)*

⁴³ Cozic, entretien par courriel, avril 2019

⁴⁴ Ariane De Blois et al., *Cozic* (Montréal : Les Éditions du Passage, Longueuil: Plein Sud édition), 151.

⁴⁵ Ariane De Blois et al., *Cozic* (Montréal : Les Éditions du Passage, Longueuil: Plein Sud édition), 151.

et *Tel que vu (en brun)*. L'œuvre *On nous épie...* (2000) est créé à partir de boîtes et de matériaux divers qui par leurs plis et leurs ouvertures rappellent des visages. Plus récemment, en 2016, Cozic présente *Under a Clear Blue Sky*, une œuvre dont le pliage de différentes matières reproduit un uniforme qui peut évoquer à la fois le milieu hospitalier et la religion catholique.

Bibliographie

Clément, Éric. « Cozic à Longueuil: 50 ans d'incursions... ». *La presse*. 04 décembre, 2016. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201612/02/01-5047432-cozic-a-longueuil-50-ans-dincursions.php>.

Daigneault, Gilles. « Monique et Yvon Cozic: La dérive de la matière ». *Vie des arts*, vol. 28, no 114 (1984) : 38-40. <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1984-v28-n114-va1170291/54274ac.pdf>.

De Blois, Ariane, Delgado, Jérôme, Lapointe, Gilles et Lacroix, Laurier. *Cozic*. Montréal : Les Éditions du Passage, Longueuil: Plein Sud édition, 2017.

Espace art actuel. « Entretien avec Cozic ». 21 avril, 2017. <https://espaceartactuel.com/entretien-avec-cozic-monic-brassard-et-yvon-cozic/>.

Espace art actuel. « Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XXe siècle ». 2019. <https://dictionnaire.espaceartactuel.com/artistes/cozic-yvon-cozic-1942-monic-brassard-1944/>.

Galerie Graff. « Cozic ». 2015-2019. <http://www.graff.ca/artistes/article/cozic>.

Hakim, Mona. « L'appropriation libre du matériau / Cozic, Cozic : architecturer l'informe. Fragments rétrospectifs 1967-1998 commissaire : Jocelyne Connolly, Plein sud, du 6 août au 27 septembre 1998. / Rythme cicardien, Galerie Graff, Montréal, septembre 1998 ». *ETC.* no 45 (1999) : 52-57. <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1999-n45-etc1115830/35462ac.pdf>.

Laou, Sarah. « Quand Cozic se raconte dans un ouvrage monographique ». *Le courrier du sud*. 01 novembre, 2017. <https://>

www.lecourrierdusud.ca/actualites/cozic-se-raconte-ouvrage-monographique/.

Musée d'art contemporain de Montréal. « COZIC : Krakoss avant et après incubation, 1969 ». 2019. <https://macm.org/collections/oeuvre/krakoss-avant-et-apres-incubation/>.

Pressé, Suzanne. Communiqué de presse de la Galerie d'art et du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, COZIC Le projet Code Couronne. Janvier 2015.

https://www.centrecultureludes.ca/openfile.aspx?file=2014_12_08_cozic...presse.pdf.

CATHY CÔTÉ
MICHEL LECLAIR ET SES VITRINES

Michel Leclair est un artiste québécois né le 25 septembre 1948 à Montréal. Diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal en 1971, il débute dans le domaine artistique en tant que graveur. Leclair va enseigner durant quelques années, notamment la sérigraphie et la photomécanique à l'UQAM. Michel Leclair commence à exposer ses œuvres dès 1970⁴⁶. Il a participé à de nombreuses expositions individuelles ou collectives, dont certaines sont devenues emblématiques comme *Art à vendre* en 1974 et *GRAFF DINNER* en 1978. La collaboration de Leclair avec Michel Tremblay en 1973⁴⁷ pour illustrer le texte *Chez Fada* sera très importante dans sa carrière. En effet, cette association lui vaudra le surnom de « Michel Tremblay de la gravure »⁴⁸.

La démarche artistique de Michel Leclair évolue au fil du temps. Tout d'abord, à sa sortie de l'École, Leclair s'adonne principalement à la sérigraphie, quoi qu'il intègre aussi de la photographie à ses œuvres. Il décide de poursuivre ses recherches esthétiques à l'atelier Graff, atelier montréalais qui est à cette époque l'un des lieux les plus dynamiques en ce qui a trait à la création, à la recherche et à la diffusion de la gravure. Les œuvres de Leclair à ce moment représentent des paysages urbains.

Selon le site web de L'Artothèque, c'est à la suite d'une réflexion sur le réalisme pictural à la fin des années 1980 que Michel Leclair délaisse la sérigraphie comme principal moyen d'expression artistique pour se tourner vers la photographie. Il travaille alors à déconstruire les clichés qu'il prend, en réalisant des photomontages, des assemblages ou des mosaïques, ce qui crée de toutes nouvelles images. Continuant à travailler sur des paysages urbains pendant une dizaine d'années, Leclair développe ensuite ses œuvres à partir de photographies de la nature, notamment d'après des panoramas hivernaux. La démarche artistique de l'artiste change encore une fois en 2003 lorsqu'il décide d'incorporer à ses œuvres un nouveau procédé pictural, soit la peinture, ce qui lui permet de jouer davantage avec ses photographies. Il put ainsi créer, grâce à ses clichés, des effets de mosaïques en les découpant en morceaux ou

⁴⁶Plein Sud, Centre art actuel Longueuil, « Encans Plein sud : Michel Leclair », Page consultée le 3 février 2019, <https://www.plein-sud.org/encans/leclair.html>.

⁴⁷L'ÎLE, l'Infocentre littéraire des écrivains, « Recherche-Michel Tremblay », Mise à jour le 5 février 2019, <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/tremblay-michel-449/>.

⁴⁸L'Artothèque, « Michel Leclair », *L'Artothèque*, Consultée le 3 février 2019, <http://www.artotheque.ca/michel-leclair/>.

bien de la texture en les peignant⁴⁹. De cette manière, « la photographie devient peinture »⁵⁰.

Comme on peut le constater, la démarche artistique de Michel Leclair fut très variée au cours de sa carrière. Utilisant toujours la photographie, Leclair travaille cette technique selon deux manières différentes, par l'estampe et par le photomontage. La technique de l'estampe qu'il utilise est la sérigraphie photomécanique, technique qui ressemble en fait à celle du pochoir. Elle consiste à faire pénétrer de l'encre par la trame d'un tissu pour que celui-ci s'imprime sur une feuille de papier située en dessous. Pour que la couleur ne s'imprime qu'aux endroits désirés sur le papier, la trame de tissus doit être obstruée à certains endroits⁵¹.

C'est par ses sérigraphies, qui sont dans l'esprit du *Pop-art*, que Michel Leclair se fit connaître dans les années 1970. Bien que le *Pop-art* soit un mouvement qui ait pris naissance aux États-Unis, il atteint aussi le Québec. Le *Pop-art* est essentiellement un courant réaliste et urbain où la couleur joue un rôle important « puisqu'elle a pour fonction d'attirer l'attention et de provoquer des émotions ⁵² ». Au Québec, « l'art *Pop* s'est surtout limité à la peinture et à la sérigraphie ⁵³ ».

Même si les œuvres des années 1970 de Michel Leclair semblent associées au *Pop-art*, celui-ci les définit plutôt comme étant représentatives d'un art social⁵⁴. Cependant, comme le dit Germain Lefebvre, Leclair n'est pas un artiste engagé qui cherche par ses œuvres à convaincre ou à dénoncer. Il désire plutôt montrer des situations qui sont rarement illustrées dans l'art québécois, soit des

⁴⁹Michel Leclair, « Démarche », Consultée le 30 janvier 2019, <http://www.michel-leclair.com/demarche.html>.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Passion Estampes, « Qu'est-ce que la sérigraphie ? Explication de la technique », 2018-2003, <https://www.passion-estampes.com/technique/serigraphie.html>

⁵² *Ibid.*, p. 41.

⁵³ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁴ Pierre Vallières, « Avec Leclair, la gravure descend dans la rue ». *Le Devoir*, 15 mai 1974, section arts et spectacles, 10. Cet article est conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) dans le dossier de l'artiste Michel Leclair.

scènes de la vie quotidienne⁵⁵. S'intéressant particulièrement à la vie citadine, l'artiste se promène donc dans les quartiers populaires de l'Est et du Centre-Sud de Montréal, comme sur les rues Mont-Royal, Rachel, Beaudry et Ontario, pour y photographier des scènes de la vie urbaine et les gens qui y habitent⁵⁶. Les vitrines de magasin deviennent un des sujets favoris de Leclair et l'exposition de 1974 *Art à vendre* témoigne de cet intérêt. En effet, cette exposition présente dix-huit vitrines que Leclair a réalisées avec l'aide du photographe Jacques Lafond et du lettré Roland Leduc⁵⁷. Dans ces vitrines, Leclair met l'accent sur les marchandises qui y sont exposées en plus de les transformer, soit en modifiant les couleurs originelles ou en les « relettrant »⁵⁸.

À partir de 1975, le commentaire social qui sous-tendait les œuvres antérieures de Leclair tend peu à peu à s'effacer⁵⁹. En effet, bien que regardant toujours les mêmes quartiers de l'est de Montréal, l'artiste s'intéresse dorénavant aux éléments composant le paysage urbain, comme les trottoirs, les bornes fontaines, les boîtes aux lettres et les graffitis, et il les modifie pour mettre en valeur certains aspects de ces objets⁶⁰. Malgré ce nouvel intérêt, l'artiste continue tout de même à représenter les vitrines de magasin, mais en s'intéressant davantage aux détails des édifices qui les soutiennent.

Les deux œuvres présentées dans cette exposition, soit *De loin une vitrine* (1976) et *Pyramide à poids* (1977) sont toutes deux représentatives de la seconde manière qu'à Michel Leclair de présenter les vitrines de magasin.

Tout d'abord, l'œuvre *De loin une vitrine* représente une devanture de magasin. On peut voir dans cette illustration que la vitrine de la boutique est toujours présente, mais que ce ne sont plus les produits à vendre qui sont importants, mais plutôt les détails structuraux du

⁵⁵ Michel Leclair, Germain Lefebvre et le Musée d'art contemporain. *Michel Leclair : catalogue*. Montréal : Ministère des Affaires Culturelles, Musée d'Art Contemporain, 1980, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ « Michel Leclair en un certain ordre assemblé ». *La Presse*, 25 mai 1974, section d'une exposition à l'autre, E18.

⁵⁹ Virginia Nixon, « Backdrop to Working-Class Commitment ». *The Gazette*, 17 septembre 1977, section Art Notes, 38.

⁶⁰ René Viau, « Michel Leclair : l'art est dans la rue ». *Le Devoir*, 17 mars 1979, 28.

bâtiment. C'est pourquoi Leclair choisit de représenter les marchandises de manière floue et en noir et blanc. De plus, le nom du magasin, qui était auparavant peint directement sur la vitrine, est dorénavant inscrit en grosses lettres rouges sur une enseigne blanche au-dessus de la vitrine. On peut aussi voir que Leclair s'intéresse beaucoup à l'immeuble dans lequel se situe le magasin, particulièrement aux briques qui le composent, mais aussi à son toit, à ses fenêtres et à ses portes. Il illustre ces composantes architecturales avec des couleurs vives comme le rouge, le vert et le bleu, et l'utilisation de ces couleurs crée un contraste avec le gris des briques.

La sérigraphie *Pyramide à poids* est quant à elle un mélange entre les deux styles de représentation des vitrines de Michel Leclair. Pour cette œuvre, l'accent est autant mis sur le produit de consommation qui est affiché dans la vitrine, soit des conserves de petits pois, que sur un détail architectural de l'immeuble où se trouve la vitrine, soit les briques. En ce qui a trait aux couleurs, Leclair utilise encore une fois des couleurs vives, notamment le vert et le rouge. Pour faire référence aux petits pois qui sont représentés sur les conserves, l'auteur utilise donc le vert comme couleur dominante pour son ouvrage. On peut aussi voir dans cette œuvre une référence au *Pop-art* puisque les dix boîtes de conserve de petits pois disposées en forme de pyramide ressemblent aux œuvres représentant des conserves de soupe *Campbell's* de l'artiste pop Andy Warhol. Cette ressemblance avec les œuvres de Warhol se situe autant par le sujet illustré que par les couleurs choisies. En effet, Leclair illustre lui aussi dans *Pyramide à poids* un produit de consommation qui a été mis en conserve, soit des petits pois, en plus d'utiliser les mêmes couleurs que l'artiste *Pop* pour présenter les étiquettes de son produit, soit le blanc et le rouge.

Finalement, tout comme plusieurs autres œuvres de Michel Leclair, les sérigraphies *De loin une vitrine* et *Pyramide à poids* ont été acquises par certains organismes publics. Le centre d'exposition de l'Université de Montréal possède un tirage de ces deux œuvres tandis que Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) possède trois tirages de *De loin une vitrine* et deux tirages de

Pyramide à poids⁶¹. Quant à la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, elle a acquis un tirage de la sérigraphie De loin une vitrine⁶².

Bibliographie

L'Artothèque. « Michel Leclair ». *L'Artothèque*. Consultée le 3 février 2019. <http://www.artotheque.ca/michel-leclair/>.

Banque d'art du Conseil des arts du Canada. « De Loin une Vitrine Banque d'art du Conseil des arts du Canada ». *Banque d'art du Conseil des arts du Canada*. Consultée le 4 février 2019. <https://banquedart.ca/art-piece/de-loin-une-vitrine-2/>.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). « De loin une vitrine ». *Catalogue de BAnQ*. Consultée le 18 février 2019. https://cap.banq.qc.ca/notice?id=p%3A%3Ausmarcdef_0000442742&queryId=24c1868c-d9e9-4f3a-b40f-fe22aa675c59&posInSet=71.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). « Pyramidapoids ». *Catalogue de BAnQ*. Consultée le 18 février 2019. https://cap.banq.qc.ca/notice?id=p%3A%3Ausmarcdef_0000442769&queryId=7ec4c1d6-0799-460c-affd-0dc0fd4e48dd&posInSet=60.

L'ÎLE, l'Infocentre littéraire des écrivains. « Recherche-Michel Tremblay ». Mise à jour le 5 février 2019. <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/tremblay-michel-449/>.

Leclair, Michel, Germain Lefebvre et Musée d'art contemporain. *Michel Leclair : catalogue*. Montréal : Ministère des Affaires Culturelles, Musée d'Art Contemporain, 1980.

« Michel Leclair en un certain ordre assemblé ». *La Presse*, 25 mai 1974, section d'une exposition à l'autre, E18.

Michel Leclair. « C.V. ». Consultée le 30 janvier 2019. <http://www.michel-leclair.com/cv.html>.

⁶¹ Tel que vu dans la notice du catalogue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), https://cap.banq.qc.ca/notice?id=p%3A%3Ausmarcdef_0000442742&locale=fr et https://cap.banq.qc.ca/notice?id=p%3A%3Ausmarcdef_0000442769&locale=fr.

⁶² Tel que vu sur le site internet de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, <https://banquedart.ca/art-piece/de-loin-une-vitrine-2/>.

Michel Leclair. « Démarche ». Consultée le 30 janvier 2019. <http://www.michel-leclair.com/demarche.html>.

Nixon, Virginia. « Backdrop to Working-Class Commitment ». *The Gazette*, 17 septembre 1977, section Art Notes, 38.

Passion Estampes. « Qu'est-ce que la sérigraphie ? Explication de la technique ». 2018-2003. <https://www.passion-estampes.com/technique/serigraphie.html>.

Plein Sud, Centre art actuel Longueuil. « Encans Plein sud : Michel Leclair ». Consultée le 3 février 2019. <https://www.plein-sud.org/encans/leclair.html>.

Vallières, Pierre. « Avec Leclair, la gravure descend dans la rue ». *Le Devoir*, 15 mai 1974, section arts et spectacles, 10.

Viau, René. « Michel Leclair : l'art est dans la rue ». *Le Devoir*, 17 mars 1979, 28.

Warhol, Andy. *Andy Warhol Prints : A Catalogue Raisonné*. New York : Ronald Feldman Fine Arts, 1985.

White, Michael. « Le Pop au Québec ». *Vie des Arts*, no 67 (1972), 3542.

MORGANE HUBER
**L'EXPRESSION D'UNE GESTUALITÉ UNIQUE, FRANCINE
SIMONIN**

Francine Simonin, graveuse, peintre et dessinatrice de renom, est née en 1936 à Lausanne, en Suisse. Elle suit une formation à l'École des beaux-arts de Lausanne de 1955 à 1957, où elle s'initie au dessin et à la peinture. Puis, jusqu'en 1964, elle poursuit son apprentissage de l'estampe dans plusieurs ateliers qu'elle fréquente, où elle développe ses compétences dans les multiples techniques de la gravure: l'eau-forte, la pointe sèche, la lithographie et la gravure au carborundum. Puis, à la suite d'un programme d'échange boursier entre la Suisse et le Canada en 1968, Simonin est retenue par le jury auquel Albert Dumouchel participe. Charmé par la qualité de sa technique, il l'invite à participer à un stage de création à Montréal, ville dans laquelle elle immigre alors."

"

Francine Simonin établit sa réputation à travers sa maîtrise exceptionnelle des techniques de la gravure pour lesquelles elle est reconnue internationalement. Pour en attester, une exposition au Musée de l'art contemporain de Montréal lui sera consacrée en 1976, afin de témoigner du nouveau souffle qu'elle offre à la xylogravure. Elle obtient une autre reconnaissance officielle en 2004, lorsqu'elle reçoit le prix de la Fondation Monique-et-Robert-Parizeau pour sa contribution au développement de la gravure québécoise depuis près de quarante ans. Ainsi, selon les mots de Louise Letocha, l'œuvre de Simonin, en raison de son geste expressif, participe à « *ranimer une technique ancestrale* »⁶³ au cœur de Montréal.

La démarche artistique

Dans la pratique de l'art en Amérique du Nord, l'hybridité des genres et le décloisonnement des disciplines artistiques deviennent le cheval de bataille des années 1960. Et à la lumière de ce qui précède, Simonin n'hésite pas à transposer ces enjeux au sein même de l'estampe. Son tracé émotionnel, instinctif et corporel est ancré dans l'héritage de Jackson Pollock, de Paul Klee, de Rothko, et De Kooning, pour n'en citer que quelques-uns. Par surcroît, bien qu'elle soit reconnue comme une graveuse d'excellence, elle s'exerce régulièrement au dessin et à la peinture à partir de 1980, et son geste créateur se décline, à travers tous ces médiums, dans l'application de la technique mixte.

⁶³ Malenfant, Nicole, Jean Dumont, Francine Paul, Claudette Hould, Louise Letocha, Marie Delagrave, Pierre-Simon Doyon et al. *L'estampe originale au Québec, 1980-1990*. Montréal, Qc: Bibliothèque nationale du Québec, 1991. <https://e-artexte.ca/id/eprint/4843/p.78>.

»

Pour Simonin, ce geste est généré par un rapport de force entre son corps et la matière : « Je fais encore et toujours de l'estampe pour une question de matière ». C'est dans l'incision et le martèlement de sa planche de bois, à l'aide de son burin et de ses gouges, que le déplacement du corps produit une gestuelle tout autour de son support ; le mouvement engendré est ainsi le point de départ de ses gravures.

Inspirée des chorégraphies de Maurice Béjart, de Merce Cunningham et des ballets africains qui émergent dans les années 1950-1960, la recherche de la gestualité et de la rythmique de cet art pousse l'artiste à pénétrer le geste pictural dans son originalité ⁶⁴: « en dépouillant progressivement son motif de tout élément référentiel, l'artiste veut communiquer tout directement une idée ou, simplement, manifester un mouvement qui est celui du processus même de création »⁶⁵. La question de l'origine est donc inhérente à la démarche plastique de l'artiste, en s'inscrivant dans un travail de recherche d'un langage unique et singulier auquel le corps, dans toute sa gestuelle, participe à écrire. Le geste de Francine Simonin s'interprète comme une empreinte, laissée par son corps, mais plus généralement par le corps des femmes.

La thématique de la représentation du corps des femmes est intrinsèque au corpus de l'artiste ; elle révèle l'engagement social porté par ses œuvres. En effet, son affirmation « *je peins pour la femme. Je lui rends sa valeur, c'est mon combat* »⁶⁶ confirme l'impact fort qu'elle cherche à produire à travers sa production artistique. L'épaisseur de la ligne, son entaille, sa vitesse, sa direction et sa précision, témoigne de cette férocité dont l'artiste fait preuve pour inviter le spectateur à animer ces corps qui dansent au rythme de son regard. Cette démarche qui consiste à questionner l'identité de la femme à partir des images archétypales et sociales, elle l'entreprend dès 1955, lorsqu'elle découvre dans le midi de la France les grottes de Lascaux du Périgord. En s'en inspirant, elle va débiter

⁶⁴ C'est un terme parfois employé pour parler du travail de Francine Simonin; et plus précisément pour définir son processus de création. Celui-ci consiste en la recherche d'une origine unique et commune à tout être humain, à travers la gestualité, les rites et la danse, qui recueillent, selon elle, les fondements de notre mémoire collective et corporelle.

⁶⁵ Daigneault, Gilles. *La gravure au Québec, 1940-1980*. Héritage plus. Saint-Lambert, Québec: Héritage, 1981.p.215

⁶⁶ Moeschler, Vinciane. « L'intensité sauvage d'une Vaudoise à Paris ». avril 1996, Tribune des Arts édition, p.16.

sa première série de corps féminin, les *Vénus préhistoriques*, dans lesquelles l'intention d'un retour aux sources se traduit par la corpulence et la force des corps qui sont représentés. Les années 1970 vont correspondre à un tournant dans son processus de création. L'atelier Graff avec lequel elle travaille dès 1971 lui permet de redécouvrir l'usage de la couleur. Dorénavant, la couleur est introduite dans ses médiums à partir de canevas en papier japonais teinté, ainsi que la superposition de traits épais et de couleurs franches. Parallèlement à ce changement, elle découvre les lectures féministes de S. Corinna Bille qui lui ouvrent un second regard sur la représentation des femmes. Cela l'incite, elle et son amie Hélène Ouvrard, à s'engager activement au sein du mouvement féministe québécois, de 1971 à 1985. Et cet engagement va se traduire par des formes nettement moins distinctives, des lignes moins courbes et à l'expressivité plus sauvage et primitive. La série *Les Africaines* de 1976 en est un bon exemple. Dès 1981, cette voie se confirme et se raffine avec ses séries *Circuits d'intérieurs* ainsi que *Fêtes Tribales* (1982) et *Trajets* (1982), pour lesquelles son vocabulaire graphique se définit plus anguleux, abrupt et dynamique que les courbes et rondeurs des années 1960. De même, l'instinct devient un élément central de ses créations, puisqu'elle coupe définitivement les liens avec la préméditation puisqu'elle coupe définitivement les liens avec la préméditation de la ligne. Ce glissement va générer en 1991 *L'Abécédaire pour ma mère*, et constituer le premier glossaire de signes et de formes reliés à la maternité et au corps féminin chez Simonin. Un recueil éclairant sur la signification de ses corps devenus signes. La démarche de Simonin a pour ambition de retrouver les signes originels des premières lectures de l'humanité ; et donc par la mémoire collective du corps, de la danse ritualisée et de la sacralité du geste, faire appel aux signes universels. Ainsi, « Elle réinvente le geste initial, le geste de dessiner.»⁶⁷

L'œuvre *Essai, Films d'intérieur* (1985)

Datant de 1985, cette épreuve d'essai trouve ainsi sa place dans la période artistique singulière des années 1980 de Francine Simonin, et elle est une composante de la série *Films d'Intérieur*. Contrairement aux autres œuvres de la série marquée E/A, pour épreuve d'artiste, celle-ci est identifiée comme une épreuve d'essai.

⁶⁷ Simonin, Francine. *Francine Simonin: corps et graphie: Musée d'art de Joliette, du 27 novembre 1994 au 6 février 1995, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 20 novembre au 22 décembre 1994*. Joliette, Québec: Le Musée, 1994, p.29.

Selon le *Code d'éthique de l'estampe originale*⁶⁸, une épreuve d'essai est une vérification de la qualité d'impression ; que ce soit pour effectuer des ajustements mécaniques, pour rechercher une certaine qualité de l'encre, de la couleur, du support. La série *Films d'intérieur* débute en 1984 et s'achève en 1987, et fait l'usage de techniques mixtes. Dans cette estampe, la technique utilisée par l'artiste est celle de la pointe sèche⁶⁹. Toujours selon la définition du *Code d'éthique de l'estampe originale*⁷⁰, ce procédé s'opère par une incision du métal à l'aide de la pointe sèche très aiguisée ou d'un diamant. L'outil, que l'on manipule comme un crayon, ne soulève pas le métal, mais le tasse et le fait relever de chaque côté de la taille, ce qui crée un bourrelet de métal appelé « barbe ». C'est la barbe qui, retenant l'encre, donne à l'impression un trait velouté et chaud caractéristique des pointes sèches. Ainsi, cette technique favorise la gestualité de l'artiste qui souhaite, avec cette série, se délier des emblèmes mythiques féminins et des archétypes de ses travaux antérieurs, par le retour à un rapport traditionnel entre peintre et modèle. Elle va alors projeter sur sa planche les séquences de lignes et de traits du modèle vivant qui évolue librement dans l'atelier ; l'objectif étant d'avoir une image plus immédiate, plus dépouillée et plus globale que sa démarche artistique de la représentation des corps féminins des années postérieures. En effet, la série *Films d'intérieur* est précédée de la série d'abstraction *Circuit d'intérieur* (1981) et *Trajet* (1981) ; et, selon les dires d'Henri Barras⁷¹, il semblerait que *Films d'intérieur* ait été créée dans son Atelier de la rue Rachel à Montréal, lieu où elle a produit plusieurs séries d'abstractions à partir des années 1980.

Le titre de la série que compose l'œuvre présentée est très éclairant sur le nouveau rapport que l'artiste souhaite entretenir avec le corps féminin. La première partie composée de « films » renvoie au 7^e art,

⁶⁸ Hould, Claudette, Denis Bélanger, Denis Charland, Benoit Desjardins, Diane Joyal-Turquais et Elizabeth Mathieu. *Code d'éthique de l'estampe originale*. [Montréal, Qc]: Conseil québécois de l'estampe, 1987. <https://e-artexte.ca/id/eprint/4978/P.11>

⁶⁹ Bernier, Christine (dir.). *L'ARTISTE ET LE PHILANTHROPE Nouvelles acquisitions – les dons de 2014-2015*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2016.

⁷⁰ Hould, Claudette, Denis Bélanger, Denis Charland, Benoit Desjardins, Diane Joyal-Turquais et Elizabeth Mathieu. *Code d'éthique de l'estampe originale*. [Montréal, Qc]: Conseil québécois de l'estampe, 1987. <https://e-artexte.ca/id/eprint/4978/>. P.11

⁷¹ Barras, Henri. *Les lieux de Francine Simonin*. Trois-Rivières, Qc: Éditions d'art Le Sabord, 2000. "
<https://e-artexte.ca/id/eprint/14392/P.56>

le cinéma, avec lequel elle souhaite nouer pour rendre le mouvement dans sa totalité à travers l'exercice de la juxtaposition et de la superposition.

Nous ne sommes donc pas dans le mouvement séquentiel de Muybridge Eadweard, mais davantage dans la capture du mouvement intégral, qui peut être observé dans son entièreté par l'œil du regardeur. La seconde partie du titre, « intérieur », évoque probablement l'objectif de sa démarche dans cette série. En effet, le caractère figuratif de chaque pose doit s'effacer au profit de l'ensemble, dans une continuité fluide, organique et universelle. Ainsi la perception de la réalité du corps devient, sur le papier, un lieu de passage entre l'intérieur et l'extérieur. Plus l'abstraction est présente, plus l'intériorité du corps est exprimée ; plus la figuration est empruntée, plus l'on est concentré sur son extériorité. Cette dynamique est accentuée par le médium choisi. En effet, sous l'influence de l'atelier Graff, comme il a déjà été mentionné, Francine Simonin redécouvre l'usage de la couleur. À partir des années 1980, la couleur est pour Simonin synonyme de circuit d'énergie, de champs de forces énergétiques qui traversent les paysages intérieurs des corps qui s'entremêlent. Ici, la couleur est introduite à partir de canevas en papier japonais teinté gris, ainsi que par la superposition de traits épais bleu et noir distinguant, par la couleur, l'éventuelle présence de deux modèles vivants au cœur de la composition. L'expressivité du mouvement est véhiculée par les corps. Ceux des modèles qui dansent mais aussi par celui de l'artiste qui grave sur son support. Cette gestualité vient alors chorégraphier graphiquement cet acte physique au sein duquel émerge la puissance d'émotion de l'œuvre. « *La pulsion graphique est, avec la danse, le premier instinct expressif de l'homme, la trace originelle qui marque la présence, l'appartenance ou le symbole archaïque* »⁷². Ici, l'énergie véhiculée renvoie à l'existence d'un tout universel, à une entité commune, mais aussi à sa propre entièreté.

"

Offerte en don, cette œuvre fait partie depuis 2015 de la Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal.

⁷² Simonin, Francine et Musée Jenisch. *Francine Simonin*. Vevey Musée Jenisch, 1992. http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_BIB000329010. P.6

Bibliographie

Barras, Henri. *Les lieux de Francine Simonin*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 2000. <https://e-artexte.ca/id/eprint/14392/>.

Barras, Henri. *Francine Simonin : Still Life*. Québec : Galerie Madeleine Lacerte, 1996. <https://e-artexte.ca/id/eprint/11277/>.

Bawin, Julie. « L'artiste, un commissaire idéal pour réactualiser le patrimoine muséal ». Dans *Pratiques de commissariat d'exposition: récits d'expériences pour une réflexion incarnée*, 5271. Collection Muséo-expographie / OCIM. Paris: Éditions Complicités, s. d.

Bernier, Christine (dir.). *L'ARTISTE ET LE PHILANTHROPE Nouvelles acquisitions – les dons de 2014-2015*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2016.

Boisclair, Louise. « Francine Simonin : Jeux de mains avec le carré intérieur ». *Vie des arts* 51, no 208 (2007), 7173.

Bosshard, Primula, Paolo Bianchi et Andreas Fiedler. *Simonin-Ellmerer : Une confrontation*. Neuchâtel, Suisse: Musée d'art et d'histoire, 1997. <https://e-artexte.ca/id/eprint/18960/>.

Brossard, Nicole. *Cahier de roses & de civilisation : poèmes - Université du Québec à Montréal*. Collection Excentriq. Trois-Rivière: Editions d'art Le Sabord, 2003.

Chaumier, Serge, Isabelle Roussel-Gillet et Office de coopération et d'information muséales. *Pratiques de commissariat d'exposition: récits d'expériences pour une réflexion incarnée*. Collection Muséo-expographie / OCIM. Paris: Éditions Complicités, 2017.

Chenet, Éric. *Francine Simonin : Prix de La Fondation Monique et Robert Parizeau 2004: Musée National Des Beaux-Arts Du Québec*. Québec, Qc: Musée national des beaux-arts du Québec, 2004. <https://e-artexte.ca/id/eprint/18655/>.

Couillard, Lucie, Francis Leblond, Marie Morency et Claude Vallières. *Traversée du siècle*. s.l.: [Mouvement Desjardins], 2000. <https://e-artexte.ca/id/eprint/14077/>.

Cron, Marie-Michèle. « Flaques d'eau et de passion ». *Le Devoir*. 2 novembre 1991, Le Devoir édition, section Le cahier du Samedi.

Daigneault, Gilles. *La gravure au Québec, 1940-1980*. Héritage plus. Saint-Lambert, Québec: Héritage, 1981.

De Watteville, Caroline et Nicolas Raboud. *Francine Simonin : Corps écrits*. Lausanne, Suisse: Fondation Claude Verdan, 1999. <https://e-artexte.ca/id/eprint/13729/>.

Desaultels, Denise et Francine Simonin. *Écritures/ratures - Université du Québec à Montréal*. Editions du Noroît. Saint-Lambert, 1986.

Feijoo, Katia, Hedwidge Asselin, Henri Barras et Christian-Marie Pons. *Simonin : Oeuvres, 1985-1991*. Québec, Qc: Galerie Madeleine Lacerte, 1991. <https://e-artexte.ca/id/eprint/4196/>.

Grandbois, Michèle. *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : Une aventure, une époque, une collection*. Québec : Musée du Québec, 1996. <https://e-artexte.ca/id/eprint/10214/>.

Hivon, Madeleine et Louise Poliquin. *Derrière l'image : Un langage*. Longueuil, Qc: Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit, 1988. <https://e-artexte.ca/id/eprint/10497/>.

Hould, Claudette, Denis Bélanger, Denis Charland, Benoit Desjardins, Diane Joyal-Turquais et Elizabeth Mathieu. *Code d'éthique de l'estampe originale*. [Montréal, Qc]: Conseil québécois de l'estampe, 1987. <https://e-artexte.ca/id/eprint/4978/>.

Joubert, Suzanne. *Créer : Ce qu'en disent les artistes*. Montréal : Édition Suzanne Joubert, 2015. <https://e-artexte.ca/id/eprint/26286/>.

Kohler, Arnold. « Francine Simonin et les rythmes intérieurs ». *Vie des arts* 23, no 91 (1978), 2627.

Lacroix, Laurier. « Francine Simonin ou le regard aveugle ». *Vie des arts* 34, no 137 (1989), 5053.

Langlois, Monique, Laurier Lacroix et Hedwidge Asselin. *Plein la vue : L'estampe*. [Montréal, Qc]: Conseil québécois de l'estampe, 1991. <https://e-artexte.ca/id/eprint/5849/>.

Lévy, Bernard. « Francine Simonin. Jeux d'écriture ». *Vie des Arts* 46, no 186 (2002), 5255."

Malenfant, Nicole, Jean Dumont, Francine Paul, Claudette Hould, Louise Letocha, Marie

Delagrave, Pierre-Simon Doyon et al. *L'estampe originale au Québec, 1980-1990*. Montréal, Qc: Bibliothèque nationale du Québec, 1991. <https://e-artexte.ca/id/eprint/4843/>.

Mayrand, Céline. « Francine Simonin: Désir encré sur papier Chine ». *Vie des Arts* 39, no 156 (1994), 2931.

Meunier, Danielle. *Francine Simonin: Paroles d'ogres et autres suites récentes : Chroniques de picturalités = Francine Simonin : Paroles d'ogres and Other Recent Works : Chronicles of Pictorialities*. Québec, Qc: Galerie Madeleine Lacerte, 1996. <https://e-artexte.ca/id/eprint/10484/>.

Michetti-Prod'Hom, Chantal et Beat Stutzer. *Huit peintres vaudois Rumine pour la gloire*. Suisse: Conseil d'État vaudois, 1991. <https://e-artexte.ca/id/eprint/4218/>.

Moeschler, Vinciane. « L'intensité sauvage d'une Vaudoise à Paris ». avril 1996, Tribune des Arts édition, p.16.

Simonin, Francine. *Francine Simonin: corps et graphie: Musée d'art de Joliette, du 27 novembre 1994 au 6 février 1995, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 20 novembre au 22 décembre 1994*. Joliette, Québec: Le Musée, 1994.

Simonin, Francine et Musée Jenisch. *Francine Simonin*. Vevey Musée Jenisch, 1992. http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_BIB000329010.

Straram, Patrick. *Blues clair quatre quatuors en trains qu'amour advienne*. Editions du Noroît. Saint-Lambert, 1984.

Tenret, Yves. *Francine Simonin : avis - Université du Québec à Montréal*. Édition des Musées cantonaux du Valais. Suisse, 1989.

Théoret, France et Francine Simonin. *La fiction de l'ange - Université du Québec à Montréal*. Laval : Trois. Laval, 1992.

Viau, René et René Derouin. *Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec 1993*. [Alma, Qc]: Événements majeurs en arts visuels du Québec, 1993. [https://e-artexte.ca/id/eprint/5871/!](https://e-artexte.ca/id/eprint/5871/)

FRANCIS LAVIGNE
**NORMAN MCLAREN : ANIMATION DES ENCREES SUR LE
PAPIER**

Film making is my work, and my kind of film making has often involved drawing – of a laborious kind. The drawings in this collection, done over quite a long period, are the product of my love of drawing for its own sake. When free of the demands of film making, and when relaxed, I have found in pen and ink a kind of serious play⁷³

Norman McLaren est principalement connu pour ses œuvres cinématographiques. Né le 11 avril 1914 en Écosse à Stirling, il étudie à la Glasgow School of Art entre 1932 et 1936. Déjà, à cette époque et comme le confirme Guy Clover⁷⁴, il expérimente avec diverses techniques de cinéma dites d'animation⁷⁵. Il fait quelques films en Grande-Bretagne à la General Post Office Film Unit en 1936, sous la direction de John Grierson avant de déménager à New York en 1939. Grierson devient directeur de l'Office national du film du Canada (ONF) à sa fondation en 1939⁷⁶ et invitera McLaren à le rejoindre à Ottawa en 1941. McLaren met en place la section d'animation de l'ONF en 1942⁷⁷. Il prend sa retraite de l'ONF en 1984⁷⁸ et décède à Montréal le 26 janvier 1987.

Au cours de sa carrière de cinéaste, McLaren remporta de nombreux prix dans des compétitions internationales, à Cannes, à Berlin, ou même aux *Academy Awards*, pour n'en nommer que quelques-uns. Il aimait mélanger les techniques et matières afin d'expérimenter de

⁷³ Norman McLaren, *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*, dir. Michael White, trad. René Chicoine (Montréal : Les Livres Tundra de Montréal, 1975), 7.

⁷⁴ Guy Clover, *McLaren* (Montréal : Office national du film du Canada, 1980), 6-8.

⁷⁵ On oppose souvent cinéma en prise de vue réelle (captation sur pellicule) au cinéma d'animation (associé aux dessins en mouvement et à l'animation d'objets dépourvus de vie). Pourtant, certaines techniques permettent de brouiller la frontière entre ces deux façons de penser le cinéma. C'est le cas de *Pas de deux* (1968) qui met en scène deux danseurs qui sont éclairés de manière à ne souligner que leurs silhouettes lors de certains mouvements. Cela donne parfois l'impression que l'on assiste plutôt à une animation de dessins faits à la craie sur un tableau noir.

⁷⁶ James H. Marsh, « John Grierson ». Dans *L'Encyclopédie Canadienne* (Historica Canada, 2015), consultée le 5 février 2019, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/john-grierson>.

⁷⁷ Selon Daniel Carrière, c'est Grierson qui lui demande de mettre en place cette section de l'ONF, alors que Marc St-Pierre écrit que c'est la grande demande de nouveaux films d'animation qui pousse McLaren à demander la formation d'une équipe spécialisée. Daniel Carrière, *Célébrités canadiennes : Norman McLaren* (Montréal : LIDEC, 1991), 22. Marc St-Pierre, « 70 ans d'animation – 2^e partie – Norman McLaren », *Lire ONF* (blogue). *Office Nationale du Film*, 22 novembre 2011. <https://blogue.onf.ca/blogue/2011/11/22/70-ans-danimation-2e-partie-norman-mclaren/>.

⁷⁸ Daniel Carrière, *Op. cit.*, 50.

nouvelles compositions. En fait, il s'appuyait sur cette double diversité pour créer, analyser et approfondir sa réflexion sur le mouvement. Que ce soit en dessinant directement sur la pellicule (le cas de *Begone Dull Care*, 1949 avec Evelyne Lambart), en gravant la pellicule (*Blinkity Blank*, 1954), en utilisant des cartons photographiés images par image (*Le Merle*, 1958), en modifiant progressivement un dessin en pastel (*La poulette grise*, 1947), à l'aide de la pixilation⁷⁹ (*Les Voisins*, 1952), ou en mélangeant des surimpressions décalés de captation de danse (*Pas de deux*, 1968). Si certains des films qu'il a réalisés sont plus près du cinéma expérimental (*Synchromie*, 1971) ou du courant de l'*optical art* (*Lignes horizontales*, 1962 avec Evelyne Lambart) d'autres œuvres sont plutôt figuratives (*Narcisse*, 1983). Force est de constater que les autres artistes qui ont travaillé avec lui à l'ONF ont à leur tour investi ces diverses techniques d'animation pour les pousser plus loin encore.

Si les films de Norman McLaren ont fait l'objet de nombreux analyses et commentaires, ses œuvres picturales sont plutôt passées sous silence. On peut lire dans le livre de Guy Clover que McLaren aimait réaliser des films et images fixes peintes en stéréoscopie⁸⁰. La Guilde Graphique a édité quelques séries de sérigraphies de McLaren, dont *Triptyque* (sérigraphie, 1968), *Flight* (sérigraphie, 1968), *Interplay* (album de huit estampes, 1971) et *Mutations* (album de sept estampes, 1975)⁸¹.

Paru en 1975, le livre *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*⁸² présente d'autres compositions réalisées en marge de la carrière du cinéaste, qui ont été effectuées elles aussi à partir de divers matériaux et techniques (encre de chine, croquis au

⁷⁹ Technique qui met en scène les mouvements des acteurs comme si l'on animait des poupées image par image, ce que l'on peut voir dans *Les Voisins*, 1952

⁸⁰ Il a réalisé les films *Around is Around* (1951), *Now is The Time* (1951) et *Twirligig* (1952) en stéréoscopie qui consiste généralement à juxtaposer deux images légèrement décalées pour créer une illusion de profondeur (3D). Malgré ce commentaire de Clover, les images fixes de McLaren qui sont créées selon cette technique ne sont pas répertoriées. Guy Clover, *Op. cit.*, 12 & 16-17.

⁸¹ Étrangement, La Guilde Graphique ne répertorie pas l'ensemble des œuvres publiées (et classé par artistes). Les informations les plus exactes à propos des sérigraphies de McLaren chez la Guilde Graphique proviennent du catalogue du Musée national des beaux-arts du Québec.

⁸² Norman McLaren, *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*, dir. Michael White, trad. René Chicoine (Montréal : Les Livres Tundra de Montréal, 1975).

crayon de plomb, à la plume, etc.). Que ce soit en utilisant de nombreuses lignes courbes, en déformant des corps, en découpant dans l'espace de la page des étapes de transformations d'un cube⁸³, ou en dessinant des sortes de labyrinthes, les dessins ne semblent jamais tout à fait fixes dans ce livre de 1975. Deux décennies plus tard, dans son livre consacré au cinéma d'animation, Marcel Jean affirme que « le cinéaste d'animation, contrairement au peintre, ne pense généralement pas en termes de composition à partir d'un point originel, mais plutôt en termes de mouvement à partir d'un premier trait »⁸⁴. Contrairement à la peinture qui admet le point comme premier élément qui « féconde » la toile pour Wassily Kandisky⁸⁵, le trait est, selon Marcel Jean, ce qui caractérise le premier geste de création au cinéma d'animation : c'est le trait qui à travers son mouvement donne sens à cette forme artistique. Lorsque l'on compare les illustrations fixes de Norman McLaren avec ses films, force est de constater une prolongation de cette logique du mouvement par l'image.

La sérigraphie de Norman McLaren intitulée *Labyrinthe* (1974), réalisée à la Guilde Graphique et présentée dans le cadre de notre exposition, poursuit cette logique du mouvement en présentant des escaliers, portes et fenêtres qui s'entremêlent. On ne sait pas trop où poser le regard, on se perd dans l'architecture tortueuse. Le tout fait beaucoup penser aux œuvres de Maurits Cornelis Escher telles que *Relativité* (lithographie, 1953) ou *Montée et Descente* (lithographie, 1960). Dans *Labyrinthe*, on ne retrouve toutefois pas la symétrie et la composition presque mathématique d'Escher. Ce fait est intéressant, car l'on peut observer le contraire dans la production filmique de McLaren à travers les documents de réalisation qui expliquent la démarche de création du cinéaste.

⁸³ McLaren commente ainsi son illustration *Face-cube fragments* (1958) : « The progressive stages show the influence of film animation ». McLaren, *Op. cit.*, 31.

⁸⁴ Marcel Jean, *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation* (Montréal : Les 400 coups, 2006 [1995]), 36.

⁸⁵ Wassily Kandisky, *Point et ligne sur plan : Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, dir. Philippe Sers, trad. Suzanne Leppien et Jean Leppien (Paris : Gallimard, 2006 [1970]), 29-30.

Les seules informations disponibles sur la méthode de production de l'œuvre *Labyrinthe*⁸⁶ sont conservées dans les archives du Centre d'exposition de l'Université de Montréal et proviennent du donateur, André Bachand. On peut y lire :

Cette œuvre fait partir d'un lot de 20 estampes provenant de la collection personnelle de monsieur André Bachand. 16 de ces estampes [dont *Labyrinthe*] ont été produites par des artistes pour *Les amis de la gravure*, un club d'achat fondé par monsieur Bachand en 1971. Les tirages étaient variables. Monsieur Bachand a travaillé avec Richard Lacroix [le fondateur de] *La Guilde Graphique* pour les tirages⁸⁷.

André Bachand était très près du milieu de la gravure dans les années 1960 et 70, ayant également été administrateur de l'Atelier libre de recherche graphique⁸⁸, le projet qui a mené à la fondation de La Guilde Graphique par Richard Lacroix en 1966⁸⁹.

Un autre détail dans l'œuvre pointe vers la sérigraphie comme mode de production : certaines couleurs « dépassent » des bordures noires à quelques endroits. Les couleurs dans une sérigraphie sont appliquées des plus pâles aux plus foncées, soit du jaune, au gris, au bleu puis au noir dans le cas de *Labyrinthe*. On peut voir les superpositions de ces couleurs près de la fenêtre de droite sur l'œuvre : il y a du bleu qui déborde sur du gris, ou du gris sur le jaune. C'est aussi le signe de deux problèmes spécifiques à la production d'une sérigraphie : les cadres sur lesquels il y a les tissus (qui agissent comme des pochoirs) n'étaient pas toujours bien alignés, ou bien les figures (dessinés sur le tissu) n'étaient pas toujours bien délimitées d'un cadre à l'autre.

⁸⁶ L'œuvre n'est pas référencée dans les catalogues de musée et la recherche par mots-clés dans divers moteurs de recherche renvoie souvent vers le film et l'exposition *Dans le labyrinthe* présentés à l'Expo 67 (Colin Low, Roman Kraitor et Hugh O'Connor, 1967).

⁸⁷ Centre d'exposition de l'Université de Montréal, « Labyrinthe ». Consulté le 12 février 2019.

⁸⁸ « Avis de décès, » *André Bachand* (blogue), 11 février, 2010, <https://andrebachand.wordpress.com/category/avis-de-deces/>.

⁸⁹ Rose-Marie Arbour, « L'atelier libre de recherche graphique et la guilde graphique, » *La Société La Vie des Arts* 22, n° 90 (1978), 32, <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1978-v22-n90-val177708/54837ac.pdf>.

Dans le livre *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*, le cinéaste écrit :

Though labyrinths were designed for the flat ground, I found myself sketching three-dimensional ones, with steps and stars in all directions, criss-crossing, near-missing, dead-ending, curving back on themselves, and so on. [...] A labyrinth is a fascinating perambulatory puzzle, I would very much like to design and actually build one for people to amuse themselves in⁹⁰

On retrouve dans ce même livre deux illustrations (en noir et blanc) dont le tracé est identique à *Labyrinthe* (1974). Le dessin *Labyrinth of steps and doors* reprend la même disposition que la sérigraphie sans aucun remplissage⁹¹, alors que dans la page suivante on retrouve une reproduction de ce même dessin sur lequel on a appliqué de l'encre noire pour remplir certains des éléments architecturaux⁹². Les deux dessins ont été réalisés en 1963 à l'encre, sur papier (dimensions non spécifiées). On retrouve le premier dessin (celui sans remplissage) sur la couverture d'une version de travail⁹³ d'un catalogue réalisé pour une rétrospective sur le travail de Norman McLaren qui a eu lieu à Annecy et à Montréal en 1965⁹⁴. Un dessin intitulé *Labyrinth* (1963) est présenté lors de ces deux expositions organisées par La Cinémathèque canadienne, en collaboration avec l'Association française pour la diffusion du cinéma et l'Office national du film⁹⁵. On retrouve dans le catalogue le nom d'autres productions picturales qui ne font pas partie de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

⁹⁰ Norman McLaren, *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*, dir. Michael White, trad. René Chicoine (Montréal : Les Livres Tundra de Montréal, 1975), 60.

⁹¹ Norman McLaren, *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*, dir. Michael White, trad. René Chicoine (Montréal : Les Livres Tundra de Montréal, 1975), 62.

⁹² Norman McLaren, *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*, dir. Michael White, trad. René Chicoine (Montréal : Les Livres Tundra de Montréal, 1975), 63.

⁹³ Le catalogue est disponible dans les archives du Musée national des beaux-arts du Québec. Pierre Philippe, *Catalogue d'exposition : Norman McLaren* [version de travail] (Paris : Jacques Ador, 1965?) première de couverture.

⁹⁴ Pierre Philippe, *Catalogue d'exposition : Norman McLaren* (Paris : Jacques Ador, 1965), s.p..

⁹⁵ Pierre Philippe, *Catalogue d'exposition : Norman McLaren* (Paris : Jacques Ador, 1965), s.p..

Lorsque l'on compare *Labyrinthe* aux autres sérigraphies de Norman McLaren conservées au Musée national des beaux-arts du Québec, l'œuvre se démarque puisqu'elle est figurative contrairement aux autres productions qui sont plutôt abstraites. Les autres sérigraphies exploitent l'agencement des lignes pour créer des effets de profondeur et de moiré qui se manifestent lorsque l'on change de point de vue par rapport à l'illustration, le meilleur exemple étant *Stress* de l'album *Interplay* (1971). On retrouve quand même ce jeu dans la profondeur avec l'œuvre exposée. En effet, le type d'encre utilisée n'est pas le même : les lignes noires, les remplissages gris et jaunes sont mats alors que les zones en bleu sont lustrées. De surcroît, on remarque que l'ensemble de l'impression est lisse, sauf pour les zones en bleu qui sont striées. Ces petites différences ajoutent du relief à l'ensemble de la composition et accentuent la sensation de mouvement des différentes lignes courbes. Finalement, l'image, de par ses dimensions⁹⁶, demande au regard de balayer l'œuvre, ce qui peut provoquer un effet de mouvement des divers éléments fixés sur le papier.

Bibliographie

Arbour, Rose-Marie. « L'atelier libre de recherche graphique et la guilde graphique. » *La Société La Vie des Arts* 22, n° 90 (1978). <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1978-v22-n90-va1177708/54837ac.pdf>.

« Avis de décès. » *André Bachand* (blogue), 11 février, 2010, <https://andrebachand.wordpress.com/category/avis-de-deces/>.

Carrière, Daniel, *Célébrités canadiennes : Norman McLaren*. Montréal : LIDEC, 1991.

Caza, Michel. *Les techniques de la sérigraphie*. Paris : Presses du temps présent, 1977.

Clover, Guy, *McLaren*. Montréal : Office national du film du Canada, 1980.

Desaulniers, Louis. *L'art de la sérigraphie*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1973.

⁹⁶ Avec une hauteur de 46 cm et une largeur de 50,5 cm pour l'image seulement, qui grimpe à des dimensions de 66,1 x 66,1 cm pour l'ensemble de l'œuvre (sans le cadrage et le passe-partout qui une fois installés porte le tout à une hauteur de 95 cm pour une largeur de 75 cm et une profondeur de 5 cm).

Jean, Marcel, *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*. Montréal : Les 400 coups, 2006 [1995].

Kandisky, Wassily, *Point et ligne sur plan : Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Sous la direction de Philippe Sers, traduit par Suzanne Leppien et Jean Leppien. Paris : Gallimard, 2006 [1970].

« Labyrinthe. » Centre d'exposition de l'Université de Montréal. Consulté le 12 février 2019.

Marinier, Stéphane. *La sérigraphie : guide pratique*. Paris : Eyrolles, 1988.

Marsh, James H., « John Grierson ». Dans *L'Encyclopédie Canadienne*, sous la direction d'Historica Canada (2015), consultée le 5 février 2019, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/john-grierson>.

McLaren, Norman. *The drawings of Norman McLaren = Les dessins de Norman McLaren*. dir. Michael White, trad. René Chicoine, Montréal : Les Livres Tundra de Montréal, 1975.

Philippe, Pierre. *Catalogue d'exposition : Norman McLaren* [version de travail]. Paris : Jacques Ador, 1965?.

Philippe, Pierre. *Catalogue d'exposition : Norman McLaren*. Paris : Jacques Ador, 1965.

St-Pierre, Marc, « 70 ans d'animation – 2^e partie – Norman McLaren. » *Lire ONF* (blogue). *Office national du film du Canada*, 22 novembre 2011, <https://blogue.onf.ca/blogue/2011/11/22/70-ans-danimation-2e-partie-norman-mclaren/>.

Sites web

Centre Pompidou. « Art cinétique » consulté le 5 février 2019. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cinetique/ENS-cinetique.html>.

Écomusée du fier monde. « Labyrinthe » consulté le 5 février 2019. <http://ecomusee.qc.ca/oeuvre/encan-2011-mclaren/>.

La Guilde Graphique. « Norman McLaren » consulté le 5 février 2019. <https://www.guildegraphique.com/copie-de-artistpage>.

Musée national des beaux-arts du Québec. « McLaren, Norman » consulté le 5 février 2019. <https://collections.mnbaq.org/fr/artiste/600002189>.

Véronneau, Pierre. « McLaren, Norman ». Dans *L'Encyclopédie Canadienne*, sous la direction d'Historica Canada (2015), consulté le 5 février 2019, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mclaren-norman>.

Wikiart. « Op Art » consulté le 4 février 2019. <https://bit.ly/2RCS7zr>.

Wikipédia. « Op art » consulté le 4 février 2019. https://fr.wikipedia.org/wiki/Op_art.

Filmographie

Around is Around. Réalisé par Norman McLaren. 1951. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. <https://bit.ly/2DbJh6E>.

Begone Dull Care. Réalisé par Evelyne Lambart et Norman McLaren. 1949. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. https://www.onf.ca/film/begone_dull_care/.

Blinkity Blank, 1954, Canada : Office national du film du Canada, 2019). Vidéo en ligne. https://www.onf.ca/film/blinkity_blank_fr/.

Dans le labyrinthe. Réalisé par Colin Low, Roman Kraiton et Hugh O'Connor. 1967. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. https://www.onf.ca/film/dans_le_labyrinthe/.

La poulette grise. Réalisé par Norman McLaren. 1947. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. https://www.onf.ca/film/la_poulette_grise/.

Le Merle. Réalisé par Norman McLaren. 1958. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. <https://www.onf.ca/film/merle/>.

Les Voisins. Réalisé par Norman McLaren. 1952. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. <https://www.onf.ca/film/voisins-neighbours/>.

Lignes horizontales. Réalisé par Evelyne Lambart et Norman McLaren. 1962. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. https://www.onf.ca/film/pas_de_deux/.

Narcisse. Réalisé par Norman McLaren. 1983. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. <https://www.onf.ca/film/narcissus/>.

Now is The Time. Réalisé par Norman McLaren. 1951. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. <https://bit.ly/2SdsiLz>.

Pas de deux. Réalisé par Norman McLaren. 1968. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. https://www.onf.ca/film/pas_de_deux/.

Synchromie. Réalisé par Norman McLaren. 1971. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. <https://www.onf.ca/film/synchromy/>.

Twirligig. Réalisé par Norman McLaren. 1952. Canada : Office national du film du Canada, 2019. Vidéo en ligne. https://www.onf.ca/film/twirligig_en/.

CLARA MARDELLAT
PETER KRAUSZ, UN ARTISTE EN PLEINE INTROSPECTION

Peter Krausz est un artiste québécois, né en 1946 en Roumanie, qui a immigré en 1970 au Canada. Depuis, il vit et travaille à Montréal. C'est durant les années 1980 qu'il est reconnu sur la scène artistique montréalaise. Il devient conservateur, de la galerie du Centre Saidye Bronfman, ainsi que professeur au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. C'est à Bucarest, de 1964 à 1969, qu'il étudie à la Faculté de peinture murale à l'institut des Beaux-Arts. La capitale roumaine forme en ce sens l'artiste à créer des œuvres de très grands formats, dominant le spectateur tout en l'englobant. Ces murs de peinture sont comme une « fenêtre ouverte sur le monde », selon les mots de Leon Battista Alberti.

Si on connaît l'artiste pour ses paysages, on le connaît également pour ses portraits, ses dessins, ses pastels et ses installations. La route qu'il a dû emprunter pour arriver jusqu'au Canada et dont il parle librement avec ses élèves de l'université, n'a pas été facile et influence sa démarche artistique. Plus qu'une introspection sur sa vie, plus qu'un portrait autobiographique, il dessine un monde en mouvement, semé d'embûches et où il faut faire face à l'adversité. Il ne s'agit pas de simples paysages paisibles, mais de la représentation de chemins offerts aux spectateurs et des choix qui sont figurés devant lui. Bien calme et silencieuse en apparence, il s'agit d'une peinture tumultueuse qui parle de nous, de l'homme en général et des choix qu'il doit effectuer. Son parcours personnel, la mémoire, le devoir de mémoire et le souvenir sont ainsi des moteurs de création pour l'artiste. Il s'engage sur des terrains actuels et sur des sujets qui le touchent et le motivent. Par exemple, pour son installation *(No)Man's Land* de 2010, il parle ouvertement de la situation de l'île de Chypre, déchirée entre la Grèce et la Turquie. Il mentionne également, pour ne citer qu'un autre exemple de la situation en Roumanie, qu'il a dû fuir à l'âge de 24 ans, ce qu'il figure dans son œuvre de 1987 intitulée *Miserere*⁹⁷. L'artiste fait référence à l'ordre de l'intime et de la mémoire collective, de ce qu'on ne doit pas laisser tomber dans l'oubli. En ce sens, il reste définitivement attaché à son histoire, pour produire des œuvres qui questionnent constamment un monde en pleine mutation et en mouvement.

97 James D. Campbell, *Peter Krausz: Sites 1984-1989*, the Robert Mclaughlin Gallery, Oshawa, 1984.

S'il est reconnu pour ses paysages dont la technique est parfaitement maîtrisée, il montre également que sa technique classique du portrait est tout aussi importante. Les portraits de ses parents, les autoportraits qu'il réalise, témoignent d'une approche psychologique profonde grâce aux jeux de regards. En outre, que ce soit pour des peintures de paysages, pour des installations ou pour des dessins et portraits, nous voyons que l'être humain est au cœur de sa création. Ces paysages vides, seuls, sont à l'image de ses dessins, en plein questionnement. Il cherche à capter une atmosphère, un instant, une ambiance.

Ainsi, l'œuvre de Peter Krausz intitulée *Portrait de l'artiste à 87 ans* représente le buste d'un vieil homme, nu, un corps victime de l'œuvre du temps, inscrit dans un cadre sombre où seule une ouverture permet d'éclairer l'espace. Le personnage paraît être dans le coin d'une pièce, regardant vers le bas, peut-être assis, peut-être debout. La technique utilisée est celle du fusain, du dessin à la mine de charbon, qui donne une ambiance floue à l'ensemble de l'œuvre. On ne sait où se placer: dans le passé ? Le présent ? Ou bien le futur ? Les coups de crayon effectués de manière rapide pour la création d'un espace dans lequel s'inscrit la figure, tandis que la figure est représentée avec soin, délicatesse. Le corps du vieillard est si détaillé que l'on pourrait sentir les grains de la peau, rugueux. Les sens sont convoqués dans cette image, en particulier le toucher.

L'œuvre semble être en réalité une sorte de projection dans le futur. Une projection de ce à quoi l'artiste ressemblerait lorsqu'il aura atteint l'âge de 87 ans. On trouve, dans le coin supérieur gauche, une ouverture, une fenêtre ouverte vers l'ailleurs. Or, le personnage ne regarde pas l'ouverture en question. On remarque que l'architecture, le lieu dans lequel la figure est inscrite, sont très peu détaillés par rapport à la figure humaine qui occupe la majeure partie de l'espace. Une attention particulière est mise en avant sur ce visage ridé, bouffi par le temps, sur une barbe mal taillée, sur des cheveux cassants ou presque inexistantes et sur des oreilles tombantes. Mais ce qui choque le spectateur, est la mise en avant de ce corps. C'est le corps qui semble vraiment donner comme indication l'épreuve du temps et la solitude. Il nous indique le vécu de l'homme isolé dans un coin, pris en plein moment de réflexion. L'ensemble de l'œuvre rend compte d'une atmosphère lourde et étouffante. L'ouverture qui pourrait être synonyme d'espoir, de projection, semble réduite à son fonction d'éclairage de l'espace presque scénique.

Enfin, cette œuvre intitulée *Portrait de l'artiste à 87 ans* s'inscrit dans cette démarche de réflexion, sur le temps, sur le devoir de mémoire, propre à la démarche artistique de Peter Krausz. Il représente la fragilité, le temps passé et rend compte d'un moment présent - celui d'une sorte de compte rendu - et d'un moment futur - puisque celui-ci ne s'est pas encore produit. On retrouve une figure profondément humaine, qui n'est pas idéalisée, mais qui exprime une réalité: celle de notre échéance à tous et de la solitude par laquelle on doit passer pour y arriver.

Bibliographie

Campbell, James D. *Peter Krausz: Sites 1984-1989*, the Robert Mclaughlin Gallery, Oshawa, 1984.

Galerie de Bellefeuille, *Peter Krausz*, 2010.

Roy, Denyse. *Peter Krausz: les paysages*, Musée d'Art de Joliette, 1999.

Avram, Horia, Florence Chantoury-Lacombe et Peter Krausz, *(No) man's land*, publié par Peter Krausz, 2010.

Peter Krausz, <http://www.peterkrausz.com>, consulté le 05 février 2019.!

ALICE PERRON-SAVARD
DENIS JUNEAU - CONTRE L'ILLUSION

Né à Montréal en 1925, Denis Juneau, a, semble-t-il, bien failli devenir cordonnier⁹⁸. Après une année de formation préparatoire au Monument-National, il étudie à l'École des beaux-arts de Montréal, où lui enseigne Alfred Pellan (1942-1950). Les contacts entre l'élève et son professeur sont féconds; ils alimentent sa recherche d'esthétiques nouvelles⁹⁹. Denis Juneau, cependant, délaissera bientôt la pratique figurative privilégiée par Pellan et son mouvement *Prisme d'yeux* pour explorer un univers plastique abstrait, celui des couleurs franches et des motifs géométriques rythmés. Les revues et les livres d'art (dont *Art d'aujourd'hui*) qu'il consulte studieusement lui font d'ailleurs côtoyer l'art de Piet Mondrian et de Sophie Taeuber-Arp¹⁰⁰. Ces découvertes qui le stimulent beaucoup sont autant d'invitations à poursuivre sa réflexion sur l'abstraction géométrique, art cérébral et exigeant qui correspond, comme l'affirme Juneau, « à une quête de précision et de perfection »¹⁰¹.

Dès sa sortie de l'École, il œuvre en tant qu'apprenti orfèvre chez Georges Delrue puis en tant que dessinateur chez Gilles Beaugrand¹⁰². La fin des années 1940 est marquée par la parution du manifeste coup-de-poing *Refus global*. Denis Juneau reste cependant en marge du mouvement automatiste, allant même jusqu'à y accorder peu d'intérêt. Son goût pour les tendances dites lyriques ou spontanées n'est pas particulièrement prononcé, certes, mais il sait tout de même reconnaître le fort pouvoir créateur de Paul-Émile Borduas¹⁰³. Dès les débuts de sa démarche, Juneau note une correspondance entre l'automatisme et « la nature subjective de l'être », tandis qu'il associe l'abstraction géométrique à « l'esprit

⁹⁸ Nathalie De Blois (2001). « Denis Juneau. Le sourire de la liberté : Entretien », *Vies des arts*, 46 (185), page 57.

⁹⁹ Pascale Beaudet. « Denis Juneau. Prix Paul-Émile Borduas 2008 », *Les Prix du Québec*, [En ligne], <http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaireat.php?noLaureat=374>. Consulté le 3 février 19.

¹⁰⁰ Jean-René Ostiguy (1986). « La qualité psychique dans la peinture de Denis Juneau », *Annales de l'histoire de l'art canadien*, 9 (1), pages 46 à 48.

¹⁰¹ Denis Juneau cité par Pascale Beaudet (date inconnue), *op. cit.*

¹⁰² Hélène Lamarche-Ouellette (1976). « Denis Juneau et l'activité des formes / Denis Juneau and the Activity of Forms », *Vies des arts*, 21 (84), page 22.

¹⁰³ Jean-René Ostiguy (1986), *op. cit.*, page 46.

concret ». Du fait de son caractère concret, cette forme d'abstraction se rapprocherait davantage de la réalité objective¹⁰⁴.

De 1954 à 1956, Denis Juneau étudie le design contemporain au Centro Studi/Arte Industria de Novara en Italie¹⁰⁵, s'immergeant ainsi dans l'environnement mouvementé et progressiste de l'Europe de l'après-guerre. Peut-être est-ce « ce besoin d'aller au fond des choses »¹⁰⁶ qui lui est caractéristique qui l'incite à retourner sur les bancs d'école. Il amorce alors deux réflexions centrales, à savoir comment exprimer l'espace par le concret et comment agencer de manière expressive des formes géométriques simples: carré, rectangle et, de façon récurrente, le cercle – complet, en demi ou en quarts, et de dimensions irrégulières¹⁰⁷. L'intérêt de Juneau pour ce motif émerge alors qu'il cherche une façon de susciter l'idée de mouvement dans ses œuvres. « En plus d'être la forme la plus expressive du mouvement, le cercle m'offrait des possibilités de transformation illimitées »¹⁰⁸, dira-t-il à propos de cette « figure idéale ». Au milieu des années 1950, Juneau exploite également des formes plus végétales qui trahissent certainement une admiration pour les plus récents collages d'Henri Matisse¹⁰⁹. Il est à noter, dans un autre ordre d'idées, que le hasard n'intervient jamais dans les choix chromatiques de Juneau, d'ailleurs décrit comme un « amoureux » des couleurs par John F. Porter. Certaines associations de couleurs génèrent un mouvement cinétique, d'autres un mouvement vibratoire. Aucune théorie de la couleur ne sous-tend ses calculs. Les choix sont, pour reprendre ses mots, « purement sensibles et visuels »¹¹⁰.

À Montréal à cette même époque, quatre jeunes peintres sous l'appellation de « Plasticiens » publient un manifeste artistique, acte

¹⁰⁴ Nathalie De Blois (2001), *op. cit.*, page 57.

¹⁰⁵ L'élaboration de l'actuel logo de l'Université de Montréal constitue l'une des réalisations en design de l'artiste.

¹⁰⁶ Hélène Lamarche-Ouellette (1976), *op. cit.*, page 22.

¹⁰⁷ Roald Nagaard, Michel Martin (2013). *Les Plasticiens et les années 1950/60*, Catalogue d'exposition, Musée national des beaux-arts du Québec, 7 févr.-12 mai 2013, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, page 66.

¹⁰⁸ Denis Juneau cité par Nathalie De Blois (2001), *op. cit.*, page 59.

¹⁰⁹ Roald Nagaard, Michel Martin (2013), *op. cit.*, page 66.

¹¹⁰ Denis Juneau cité par Nathalie De Blois (2001), *op. cit.*, page 59.

de naissance du mouvement pictural éponyme. Le programme annonce un attachement aux faits plastiques : ton, texture, couleurs, formes, lignes, etc.¹¹¹ L'expression du ressenti de l'artiste s'estompe au profit de ces éléments plastiques. Le respect de la stricte bidimensionnalité du tableau est ainsi prôné par l'esthétique plasticienne, de même que le refus de toute reproduction d'objets du monde matériel¹¹². Denis Juneau est associé à la seconde vague de plasticiens dont les recherches se concentrent sur le « plan-couleur » énergétique¹¹³.

Le début des années 1960 le moment où Juneau explore les principes établis par les pionniers de l'art abstrait. Jean-René Ostiguy identifie en effet un lien entre les tableaux de Piet Mondrian basés sur la ligne horizontale et la ligne verticale et la production post-cubiste du début des années 1960 du peintre montréalais¹¹⁴. Les œuvres qu'elle comprend sont peuplées de traits horizontaux s'heurtenant à des traits verticaux, un assemblage linéaire qui leur confère l'aspect de labyrinthes insolubles. Dans *Terre*, cependant, deux parties du globe terrestre sont ouvertes, à savoir la gauche supérieure et la droite inférieure, des ouvertures qui permettent peut-être la fuite ou l'expansion. Nous savons en effet que le thème de l'infinité de l'espace est au cœur des recherches et des expérimentations des Plasticiens de la seconde génération¹¹⁵. Juneau lui-même revendique son héritage mondrianesque lors d'une riche entrevue accordée à Nathalie de Blois durant laquelle il qualifie l'art figuratif d'art d'*imitation*. Le peintre souligne l'éloignement de Mondrian de cette notion : « Il [Mondrian] a mis au point une approche plastique refusant toute forme d'illusionnisme, et particulièrement les effets de perspective, pour considérer exclusivement les relations essentielles entre les éléments du

¹¹¹ Marie Carani (1993). « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois », Francine Couture (dir.), *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante*, Montréal : VLB éditeur, page 77.

¹¹² Hélène Lamarche-Ouellette (1976), *op. cit.*, page 23.

¹¹³ Marie Carani (1993), *op. cit.*, page 78.

¹¹⁴ Jean-René Ostiguy(1986). « La qualité psychique dans la peinture de Denis Juneau », *Annales de l'histoire de l'art canadien*, 9 (1), pages 53-54.

¹¹⁵ Nathalie De Blois (2001). *Denis Juneau. Ponctuations*, Catalogue d'exposition, Musée du Québec, 13 décembre 2001 - 7 avril 2002, Québec : Publications du Musée du Québec, page 16.

tableau »¹¹⁶. La résistance de Juneau à la représentation des objets du monde réel, de même que son refus de la perspective en font un héritier de Mondrian. Le peintre du *Sans titre* de 1967 dira d'ailleurs de la beauté qu'elle ne se situe pas « dans la *reconnaissance* d'un objet (...), mais plutôt du côté de l'*harmonie* entre les composantes »¹¹⁷.

Le *Sans titre* (1967) de Denis Juneau est une œuvre dont le titre ne contient pas d'éléments référents, mais dont la date est évocatrice : 1967, une année d'effervescence, d'hardiesse, de mouvement, reconnue comme charnière par les ouvrages ambitieux qu'on reconnaît à Expo '67. Une année qui toutefois ne se résume pas à l'Exposition universelle. Ceux qui y ont œuvré ont certainement en commun avec Denis Juneau la rigueur et l'inspiration qui caractérisent son travail. De 1963 à 1966, il occupe un poste de designer auprès d'architectes montréalais. Il n'expose pas durant ces années qui sont plutôt l'occasion pour lui de questionner sa démarche artistique. Jean-René Ostiguy note par ailleurs que l'art de Victor Vasarely, figure importante de l'art optique, est alors au cœur des réflexions intellectuelles et plastiques qui occupent l'esprit de Juneau¹¹⁸. Il en découle une redéfinition majeure de son vocabulaire plastique. Ses premières œuvres optiques comportant de grandes formes géométriques datent en effet de cette période de remous¹¹⁹. Ce *Sans titre* de 1967 constitue un élément de réponse aux questionnements du peintre sur la construction de l'espace et sur les rapports entre les faits plastiques : couleurs, formes, lignes, etc. En effet, plutôt que de peindre un *sujet*, Juneau peint ce qui est à la base de cette réalité, à savoir « [la] gravité, le temps, le mouvement, l'organisation, les proportions »¹²⁰.

Dans la sérigraphie *Sans titre* de 1967¹²¹, Juneau mise sur l'effet sériel et dispose cinq bandes de cinq cercles noirs, blancs et jaunes d'égales dimensions sur un fond jaune vif. L'intérieur de chacun d'eux comporte un trait vertical qui crée un effet de rythme en

¹¹⁶ *Ibid.*, page 19.

¹¹⁷ Denis Juneau cité par Nathalie De Blois (2001), *op. cit.*, page 34.

¹¹⁸ Jean-René Ostiguy (1986), *op. cit.*, pages 53-54.

¹¹⁹ Nathalie De Blois (2001), *op. cit.*, page 19.

¹²⁰ *Ibid.*, page 33.

¹²¹ La Galerie Simon Blais atteste par ailleurs l'existence de 100 sérigraphies de *Sans titre*.

isolant les parties noires des parties blanches¹²². La variation de couleurs donne lieu à un sentiment d'instabilité et d'étonnement. L'œil du spectateur, en effet, cherche en vain un effet miroir en pensant à tort avoir trouvé le principe organisateur de l'œuvre. Juneau y inscrit sa démarche en faisant référence à la science moléculaire. Les atomes qui constituent un système moléculaire se meuvent sans arrêt. « Leur agitation, bien qu'elle semble désordonnée et chaotique, respecte une structure très précise »¹²³, affirme l'artiste dont les tableaux fonctionnent de façon similaire. « L'idée principale, rechérit-il, était d'instaurer une tension, un mouvement d'action-réaction, entre les éléments. »¹²⁴ Avec des œuvres comme ce *Sans titre*, grille symétrique de 25 sections, l'artiste cherche à provoquer, chez le spectateur, une impression de déplacement dans l'espace.

Si Juneau opte pour le cercle, n'est-ce pas précisément en raison de sa capacité à générer une sensation de mouvement¹²⁵? Ce motif est en effet associé de façon récurrente au déplacement des corps dans l'espace – corps dansants ou corps célestes¹²⁶. Cette association millénaire ne semble pas étrangère au travail de l'artiste, puisqu'interviewé sur sa pratique par le critique Michael White en 1969, il affirme : « Je cherche à illustrer le mouvement dans le monde, le mouvement nucléaire, le mouvement perpétuel dans l'espace, la vibration invisible des sons, le mouvement du battement du cœur humain »¹²⁷. À la fin des années 1960, l'intérêt de Juneau pour la notion de mouvement n'est pas nouveau; il se manifestait déjà au moment de ses études en design au milieu des années 1950. Retenons le fait, que de 1966 à 1970, l'artiste exclut de son vocabulaire plastique tout autre motif que le cercle. Il soumet cette figure à un ensemble de manipulations qui tendent à lever le voile sur les possibilités du mouvement optique et cinétique.

¹²² Juneau confiera d'ailleurs à Nathalie de Blois que le hasard n'intervient jamais dans son utilisation des couleurs, étant donné l'impact que chacune d'elles a sur le psychisme.

¹²³ Nathalie De Blois (2001), *op. cit.*, page 38.

¹²⁴ *Ibid.*, page 39.

¹²⁵ *Ibid.*, pages 20-21.

¹²⁶ Aude Thuris (date inconnue). « Le mouvement circulaire, du rite au ballet », *Déméter*, [En ligne], Actes, Textes, Journées d'étude, *Le Mandala et ses figures dans la modernité artistique*, mis à jour le 4 mars 2014, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=274#pourCiter>. Consulté le 22 février.

¹²⁷ Denis Juneau cité par Jean-René Ostiguy (1986), *op. cit.*, page 54.

L'artiste, jusqu'à la fin des années 1970, privilégie le traitement *hard-edge* duquel résulte la parfaite netteté de la surface du tableau; toute texture et toute trace des gestes du peintre sont effacées¹²⁸. « Pour que la communication directe entre l'œuvre et le spectateur se produise, il fallait éviter toute forme d'interférence »¹²⁹, explique Juneau en entrevue. La réflexion de l'artiste sur l'engagement du spectateur se poursuit au début des années 1970, alors qu'il délaisse momentanément la peinture (son médium de prédilection) pour s'adonner à des expérimentations de la couleur dans l'espace. Il conçoit en outre l'œuvre interactive *Spectrorames* constituée de longs panneaux affichant des couleurs variées. Le public est convié à manipuler les éléments de l'installation, se métamorphosant ainsi en agent actif du processus de création¹³⁰.

Le langage pictural de Denis Juneau se renouvelle à la fin des années 1970. L'artiste, qui travaillait jusqu'alors en aplat, introduit de la texture. Il délaisse le motif du cercle au profit de formes carrées qu'il superpose. Il opte encore pour des couleurs pures, mais leur superposition donne lieu à une pluralité de mauves, verts, oranges aux tonalités variées. Les lois formelles de Juneau s'assoupliront jusqu'à son décès en 2014. Peuplées de dessins griffonnés, ses dernières réalisations en témoignent éloquemment¹³¹.

Bibliographie

Carani, Marie (1993). « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois », Francine Couture (dir.), *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante*, Montréal : VLB éditeur, pages 71 à 125.

De Blois, Nathalie (2001). *Denis Juneau. Ponctuations*, Catalogue d'exposition, Musée du Québec, 13 décembre 2001 - 7 avril 2002, Québec : Publications du Musée du Québec.

¹²⁸ Les outils de l'artiste sont ceux que nécessite cet intransigeant traitement : le ruban isolant, les stencils, le rouleau, etc. pour n'en nommer que quelques-uns.

¹²⁹ Denis Juneau cité par Nathalie De Blois (2001), *op. cit.*, page 59.

¹³⁰ Léo Rosshandler (1970). « Les Spectrorames de Denis Juneau », *Vies des arts*, (60), page 52.

¹³¹ Pascale Beaudet (date inconnue), *op. cit.*

Lamarche-Ouellette, Hélène (1976). « Denis Juneau et l'activité des formes / Denis Juneau and the Activity of Forms », *Vies des arts*, 21 (84), pages 22 à 90.

Nagaard, Roald, Martin, Michel (2013). *Les Plasticiens et les années 1950/60*, Catalogue d'exposition, Musée national des beaux-arts du Québec, 7 février-12 mai 2013, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

Ostiguy, Jean-René (1986). « La qualité psychique dans la peinture de Denis Juneau », *Annales de l'histoire de l'art canadien*, volume 9 (1), pages 46 à 67.

Rosshandler, Léo (1970). « Les Spectrorames de Denis Juneau », *Vies des arts*, (60), page 52.

Médiagraphie

Beudet, Pascale (date inconnue). « Denis Juneau. Prix Paul-Émile Borduas 2008 », *Les Prix du Québec*, [En ligne], <http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.php?noLaureat=374>. Consulté le 3 février 2019.

Thuris, Aude (date inconnue). « Le mouvement circulaire, du rite au ballet », *Déméter*, [En ligne], Actes, Textes, Journées d'étude, *Le Mandala et ses figures dans la modernité artistique*, mis à jour le 4 mars 2014, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=274#pourCiter>. Consulté le 22 février.

CLÉMENTINE PLANCHE
**IMPRESSION DE MOUVEMENT SUR PAPIER,
L'IMPORTANCE DE L'ACTE CORPOREL CHEZ FRANCINE
SIMONIN**

Francine Simonin, dessinatrice, peintre et graveuse, est née en 1936 à Lausanne en Suisse. En 1953, elle entre à l'École cantonale des beaux-arts de Lausanne où elle étudie différentes disciplines artistiques, dont le dessin et la peinture. À la suite de ses études, elle voyage en Europe et rencontre de nombreux artistes et écrivaine-es, dont Marguerite Duras avec qui elle lie des liens étroits¹³².

Ses relations sont source d'inspiration et elle les remercie en réalisant des œuvres leur rendant hommage. Durant cette période, elle effectue également des stages dans l'atelier du sculpteur Casimir Raymond (1958 – 1960) et dans un des ateliers de gravures les plus renommées d'Europe, celui de Pierre Caillier, à Pully. Elle y pratique la gravure sur bois et sur cuivre et fait la connaissance de l'imprimeur Raymond Meyer avec qui elle entretient une collaboration privilégiée. C'est sous les conseils de celui-ci qu'elle réalise un dossier d'œuvres qui lui permet d'acquérir, en 1968, la Bourse d'études du Conseil des arts du Canada, l'entraînant à poursuivre son apprentissage de la gravure au Québec¹³³. Son séjour à Montréal lui permet de réaliser des stages dans différents ateliers de gravure, notamment à l'atelier *Graff*, dirigé par Pierre Ayot, où elle rencontre de nombreux artistes dont Jean-Paul Riopelle et René Derouin ou encore Pierre Ayot. En 1971, elle décide de s'établir au Québec et de naviguer entre les deux continents. Elle se joint aux groupes *Media* et *Contraste*, et participe à la fondation de l'association de graveurs sur bois *Xylon-Québec*¹³⁴. Elle reste, malgré tout, fidèle à l'atelier de Raymond Meyer, en Suisse, et continue de réaliser ses estampes dans son atelier où sa pratique personnalisée lui est chère. Ce voyage entre les deux continents lui permet de lier une grande liberté picturale, encouragée par la culture québécoise, et une réflexion artistique acquise en Europe dans les sillages de la gravure. Si ce médium est privilégié par Francine Simonin, elle décide néanmoins, au début des années 1980, lors de ses séjours sur

¹³² Musée d'art de Pully. (2014). « Exposition Francine Simonin (5 juin – 17 août 2014) ». *Revue de presse*, Pully : Musée d'art de Pully.

¹³³ Barras, H. (2000). *Les lieux de Francine Simonin*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, p. 29.

¹³⁴ Simonin, F. et Boucher, D. (2004). *Francine Simonin : les jardins*. Québec : Galerie Lacerte art contemporain ; Montréal : Galerie Orange, p. 12.

le sol nord-américain, de se consacrer davantage à la peinture, afin d'explorer sur grands formats la puissance et la spontanéité gestuelle qu'elle ne peut pas déployer dans ses estampes.

À côté de sa production artistique, elle enseigne également au Cégep du Vieux-Montréal, puis à l'Université du Québec à Montréal et enfin à l'Université du Québec à Trois-Rivières. L'enseignement de son savoir, son inscription dans différentes associations et ateliers de gravure font de Francine Simonin une figure majeure du développement de l'estampe au Québec, comme en témoigne la Bourse de la Fondation Monique-et-Robert-Parizeau. Reçue en 2004, elle souligne sa contribution majeure au sein de cette discipline dans cette province. Sa participation à près de deux cents expositions individuelles ou collectives, l'inscription de ses œuvres dans de nombreuses collections muséales et privées aussi bien en France, qu'en Suisse, au Québec et aux États-Unis témoignent de son travail remarquable liant poésie, expression intime et enjeux sociaux.

Fascinée par les multiples pratiques artistiques et culturelles, Francine Simonin développe une démarche pluridisciplinaire. Elle réalise aussi bien des peintures, que des dessins à l'encre, à la craie, aux pastels, des gravures sur bois et sur cuivre ou encore des collages. Elle n'hésite pas, non plus, à conjuguer sur la même surface plusieurs techniques comme l'eau-forte, l'aquatinte et la pointe-sèche. Ces différentes créations réunissent cependant toutes la même énergie et la même réflexion picturale : elles sont les traces physiques d'une fusion entre le corps et l'esprit. Il n'existe plus de frontières entre son bras et l'instrument. Ses mouvements sur papier ou sur toile sont spontanés et intuitifs, le fruit d'une pulsion qui dévoile son intimité et ses désirs profonds. Cette démarche artistique peut rappeler celle des expressionnistes abstraits dont elle se considère la « cousine¹³⁵ ». Les artistes de ce mouvement utilisent, en effet, l'improvisation et une « peinture directe¹³⁶ » pour exprimer leur expérience personnelle.

¹³⁵ Simonin, F. (1992). *Francine Simonin*. Vevey : Musée Jenisch Vevey, p. 23.

¹³⁶ Sandler, I. (2009). *Abstract Expressionism and the American Experience : a reevaluation*. New York : School of Visual Arts, p. 18.

Sa création devient ainsi une « démarche totale¹³⁷ » où l'esprit, le corps de l'artiste et son instrument sont réunis dans un seul mouvement. Si celui-ci est spontané et libre, il se veut le fruit d'une longue réflexion et d'un grand contrôle. Sa création se rapproche, de cette façon, du geste zen et de l'attitude spirituelle de la calligraphie extrême-orientale dont elle s'inspire et reprend les instruments : pinceaux, papiers japon et papier de Chine, etc. Tout comme les calligraphes, le tracé réalisé d'un seul jet ne permet aucun repentir. Cette réalité est d'autant plus présente avec la gravure tant affectionnée par Francine Simonin. Artiste pluridisciplinaire et ouverte à l'expérimentation, elle puise également dans les démarches des autres disciplines artistiques. Tout comme le jazz qu'elle écoute et où l'improvisation et la spontanéité d'une composition reposent sur une grande rigueur, elle aime comparer son acte pictural à une chorégraphie où le mouvement sensuel et spontané du danseur provient néanmoins d'une longue réflexion préalable¹³⁸. Captivée également par le cinéma, elle exécute rapidement des séries de croquis de modèles vivants, en action, afin de rappeler les découpages par séquence d'une caméra¹³⁹. Elle capte les différentes variations du mouvement présentes dans ses disciplines afin de les insuffler sur un support figé : papier, cuivre, bois, etc. L'expression spontanée et intuitive de ses réflexions intérieures sur un support inerte entraîne ses créations à tendre vers l'abstraction.

Exprimant au sein de son œuvre son expérience personnelle, le corps féminin est un thème majeur dans sa production. Fascinée par les Vénus de pierre ou d'ivoire de la Préhistoire après une visite des grottes de Lascaux, elle les considère comme l'archétype du corps féminin¹⁴⁰. S'identifiant à ces formes synthétiques, elle cherche à retranscrire dans ses œuvres, les *Vénus*, leur énergie, leur pouvoir créateur, mais aussi leur simplicité, dans l'optique de transposer cette image puissante de la femme dans la société actuelle¹⁴¹. Militant activement au sein du mouvement féministe québécois

¹³⁷ Simonin, F. (1992). *Francine Simonin*. Vevey : Musée Jenisch Vevey, p. 50.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁰ Plans-Fixes. *Francine Simonin. Peintre-graveur*. Pully, 23 août 1989, vidéo restaurée en 2005 [en ligne]. Repéré à <https://vimeo.com/128135333>

¹⁴¹ Plans-Fixes. *Francine Simonin. Peintre-graveur*. Pully, 23 août 1989, vidéo restaurée en 2005 [en ligne]. Repéré à <https://vimeo.com/128135333>

avec l'écrivaine Hélène Ouvreard¹⁴², elle questionne grâce à ces figures archaïques, le corps et la place des femmes dans la société. Cette réflexion l'amène naturellement à prendre également des modèles vivants, notamment la chorégraphe et danseuse Marie Chouinard, ou des *Gogo girls*, ou encore sa propre intimité pour produire des images fortes et engagées.

Selon Henri Barras, trois autres thèmes constants peuvent être identifiés dans le parcours de Francine Simonin¹⁴³. Les lieux qu'elle a fréquentés lors de ces nombreux voyages, comme *Venise équinoxe* (1990), sont reproduits sur différents supports qui deviennent de véritables journaux, des transcriptions synesthésiques de ses émotions et expériences. Elle réalise également des séries d'hommages aux personnes qu'elle a rencontrées et/ou qui l'ont inspiré comme Maria Callas, Susanna Linke, Natsu Nakajima ou Marguerite Duras, etc.¹⁴⁴ Cette dernière figure montre l'intérêt de l'artiste pour la littérature qui fertilise grandement sa pratique comme en témoignent ses nombreuses œuvres portant les titres *Abécédaires* et *Écritures*.

Ainsi, l'œuvre *Hommage à Duras* lie ainsi ces deux thèmes de prédilection. Dans une série de cinq gravures à l'eau-forte, Francine Simonin célèbre Marguerite Duras, figure littéraire française majeure, devenue son amie à la suite d'une rencontre rocambolesque dans un café parisien¹⁴⁵.

Selon la BANQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec), elles sont réalisées avec la technique de l'aquatinte, procédé consistant à plonger une plaque de métal dans un bain d'acide afin de creuser les parties qui ne sont pas protégées par une couche de résine. Ce sont ces zones gravées qui accueilleront l'encre. Les différentes teintes de gris et le grain des fines particules de résine, visibles à l'œil nu et recherchées par les artistes, sont effectivement présents dans ces cinq œuvres, où les multiples nuances de gris variant du blanc

¹⁴² Barras, H. (2000). *Les lieux de Francine Simonin*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, p. 29.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁴ Barras, H. (2000). *Les lieux de Francine Simonin*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, p. 14.

¹⁴⁵ Musée d'art de Pully. (2014). « Exposition Francine Simonin (5 juin – 17 août 2014) ». *Revue de presse*, Pully : Musée d'art de Pully.

pur au noir profond apportent une riche diversité. De dimension et de technique identiques, ces gravures ont cependant chacune une identité propre : elles s'inscrivent et se démarquent dans cette composition où le mouvement de l'artiste et le hasard de l'acide les lient et les individualisent. Chacune contient un tourbillon, un mouvement concentrique témoignant du geste rapide et spontané de Francine Simonin. Petites ou imposantes, en larges bandes blanches ou en traits fins noirs, ces spirales plus ou moins bien définies sont souvent coupées net par des traits horizontaux. Les aplats de blanc, de noir ou de gris, tachetés de petites gouttes noires ou blanches, apportent à ces œuvres abstraites une infinité de détails et une grande complexité. Ces traits vifs et ces petites bulles leur donnent un aspect organique, rappelant les images des molécules au microscope.

Cette série abstraite s'ancre dans un cycle non figuratif instauré par l'artiste depuis 1978 avec l'album de gravure *Primordial Final* (1978), *Aires de femmes* (1979) et *Circuits intérieurs* (1980). Durant cette période, la démarche de Francine Simonin peut être définie, selon Hélène Ouvrard, comme « ex-centrique¹⁴⁶ ». Les représentations des femmes, jusque-là au cœur de sa création, sont devenues des formes épurées, des cercles, représentant à la fois l'intériorité des êtres (leurs émotions et leurs cellules), leur extériorité en action et « les multiples composantes de l'univers humain¹⁴⁷ ». Ces guirlandes de cercle, changeant parfois de caps, sont de véritables chorégraphies réalisées par la main de l'artiste sous la forme de mouvements vifs, spontanés. La gestuelle et les émotions de l'artiste sont réunies : l'esprit et le corps n'ont plus de frontière et s'unissent dans un seul élan. Cette démarche, inspirée de la culture dite orientale, n'est pas sans rappeler celle de Marguerite Duras.

Chez l'écrivaine, scénariste et réalisatrice française, le corps et la sensualité sont également au cœur de son travail, aussi bien dans ses créations que dans sa démarche littéraire. En effet, dans tous ses ouvrages, le corps joue un rôle majeur, notamment celui de la femme. Sensuel, érotique, il est souvent dématérialisé¹⁴⁸. Son écriture est un véritable acte corporel, comme elle le revendique

¹⁴⁶ Ouvrard H. Dans Simonin F. (1982). *Francine Simonin*. Montréal : Galerie Treize.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Pinthon, M. (2009). « Marguerite Duras : une écriture à l'écoute du corps ». *Revue d'Études françaises*. Porto : Université de Porto, p. 244.

dans un entretien : « Je dis les choses comme elles arrivent sur moi. Je fais le geste, oui c'est ça, comme elles m'attaquent, comme elles m'aveuglent¹⁴⁹ ». Pulsions et geste spontané sont au cœur de sa démarche. Selon Monique Pinthon, l'importance de la dimension corporelle chez Marguerite Duras rappelle les fondements de la pensée orientale où la césure entre la vie du corps et celle de l'esprit n'existe pas¹⁵⁰.

Cette thématique prédominante du corps, ainsi que la volonté des deux femmes de le dématérialiser, tout comme l'importance de ce sujet dans la démarche créative de Marguerite Duras et dans celle de Francine Simonin nous amène à constater un écho dans leurs pratiques. Francine Simonin avoue à plusieurs reprises, lors d'entretiens, se nourrir de la création littéraire d'auteur-e-s comme Marguerite Duras et Henri Michaux à qui elle rend également hommage dans *Salut Michaux* (2005). Elle est fascinée par les œuvres de Marguerite Duras, notamment la nouvelle *Homme assis dans le couloir* (1980)¹⁵¹ et l'ouvrage *Les Parleuses* (1974) qui a été pour l'artiste le point de départ d'une série homonyme. Francine Simonin l'affirme : « l'écriture est un fil conducteur¹⁵² ».

Également passionnée par le cinéma, Simonin réalise des séries évoquant le découpage par séquence de la caméra. Dans *Hommage à Duras*, l'aspect graphique apporté par les petites bulles et les nuances de gris rappellent également les pellicules cinématographiques détériorées par le nitrate. Coïncidence ? Marguerite Duras est à Montréal en 1981 pour une série de conférences de presse et pour réaliser le film *L'Homme atlantique*. En outre, elle visite l'atelier montréalais de Francine Simonin. Celle-ci se remémore : « J'étais impressionnée. Elle n'a pas voulu que je la peigne, elle se méfiait des peintres¹⁵³ ». Si la série *Hommage à Duras*

¹⁴⁹ INA. (1984, 12 novembre). *Marguerite Duras évoque son style littéraire* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04629/marguerite-duras-evoque-son-style-litteraire.html> (Page consultée le 15 février 2019).

¹⁵⁰ Pinthon, M. (2009). « Marguerite Duras : une écriture à l'écoute du corps ». *Revue d'Études françaises*. Porto : Université de Porto, p. 235.

¹⁵¹ Musée d'art de Pully. (2014). « Exposition Francine Simonin (5 juin – 17 août 2014) ». *Revue de presse*, Pully : Musée d'art de Pully.

¹⁵² Boisclair, L. (2007). « Francine Simonin : Jeux de mains avec le carré intérieur ». *Vie des arts*, vol. 51 (208), p. 73.

¹⁵³ Musée d'art de Pully. (2014). « Exposition Francine Simonin (5 juin – 17 août 2014) ». *Revue de presse*, Pully : Musée d'art de Pully.

ne semble donc pas être un portrait de l'écrivaine, ne peut-elle pas être considérée comme une célébration de sa démarche littéraire et cinématographique, proche de celle de Francine Simonin ? Cette interprétation reste en suspens, car l'artiste déclare donner un nom à ses œuvres seulement une fois terminées.

En 2010, elle réalise un nouvel *Hommage à Duras*, cette fois-ci à la peinture, témoignant de l'importance de cette figure féminine dans la vie et la création de Francine Simonin, souvent considérée par erreur comme la fille de l'écrivaine¹⁵⁴.

À la fois militante, artiste et femme, Francine Simonin retranscrit ainsi dans ses œuvres sa vision du monde et ses multiples sources d'inspiration. Elle parcourt de nombreux pays, à la recherche d'une nouvelle expérience personnelle à ancrer sur des supports variés, capables d'accueillir son geste spontané et intuitif. Sa production foisonnante, la multiplicité de ses pratiques et son engagement en font une artiste transversale reconnue sur les deux continents dont elle partage sa vie.

Bibliographie

Livres

Barras, H. (2000). *Les lieux de Francine Simonin*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.

Bellavance, J. (1991). *L'Estampe originale au Québec, 1980-1990*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec/Conseil québécois de l'estampe.

Conseil québécois de l'estampe. (1987). *Conseil d'éthique de l'estampe originale*. Montréal : Conseil québécois de l'estampe.

Daigneault, G. (2010). *Ces artistes qui impriment : un regard sur l'estampe au Québec depuis 1980*. Montréal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Direction de la programmation culturelle.

Duras, M. (1996). *L'homme assis dans le couloir*. Paris : Editions de Minuit.

¹⁵⁴*ibid.*

Duras, M., Lamy, S (ed.). et Roy, A (ed.). (1984). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Spirale.

Martin, D. et Grandbois, M. (1991). *La collection des dessins et estampes : 80 œuvres choisies*. Québec : Musée du Québec.

Sandler, I. (2009). *Abstract Expressionism and the American Experience : a reevaluation*. New York : School of Visual Arts.

Simonin, F. (1992). *Francine Simonin*. Vevey : Musée Jenisch Vevey.

Simonin F. (1982). *Francine Simonin*. Montréal : Galerie Treize.

Simonin, F. et Boucher, D. (2004). *Francine Simonin : les jardins*. Québec : Galerie Lacerte art contemporain ; Montréal : Galerie Orange.

Articles

Boisclair, L. (2007). « Francine Simonin : Jeux de mains avec le carré intérieur ». *Vie des arts*, vol. 51 (208), p. 71 – 73.

Delagrave, M. (1996). « L'art québécois de l'estampe 1945 – 1990 : L'histoire dynamique d'une aventure collective/L'art québécois de l'estampe, 1945 – 1990 Musée du Québec, du 17 janvier au 26 mai 1996 ; Musée des beaux-arts de Montréal, printemps 1997 ». *Vie des arts*, vol. 40 (163), p. 43 - 45.

Kohler, A. (1978). « Francine Simonin et les rythmes intérieurs ». *Vie des arts*, vol. 23 (91), p. 26- 27.

Lévy, B. (2002). « Francine Simonin. Jeux d'écriture ». *Vie des arts*, vol. 46 (186), p. 52-55.

Mayrand, C. (1994). « Francine Simonin. Désir encre sur papier chine ». *Vie des arts*, vol. 39 (156), p. 23-31.

Pinthon, M. (2009). « Marguerite Duras : une écriture à l'écoute du corps ». *Revue d'Études françaises*. Porto : Université de Porto, p. 233 – 246.

Revue de presse

Musée d'art de Pully. (2014). « Exposition Francine Simonin (5 juin – 17 août 2014) ». *Revue de presse*, Pully : Musée d'art de Pully.

Source vidéographique

Plans-Fixes. *Francine Simonin. Peintre-graveur*. Pully, 23 août 1989, vidéo restaurée en 2005 [en ligne]. Repéré de <https://vimeo.com/128135333> (Page consultée le 3 février 2019).

INA. (1984, 12 novembre). *Marguerite Duras évoque son style littéraire* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04629/marguerite-duras-evoque-son-style-litteraire.html> (Page consultée le 15 février 2019).

FANJA RAZAFINDRAKOTO

MICHEL LECLERC : UN VISIONNAIRE DU PAYSAGE URBAIN

Né en 1948 à Montréal, Michel Leclair obtient son diplôme de l'École des beaux-arts de Montréal en 1971. Il fait le choix de se consacrer à certains médiums en particulier à savoir la photographie, les estampes, et l'imprimerie en intégrant l'atelier Graff. Cette école de formation fondée en 1966 par l'artiste Pierre Ayot, s'affiche comme l'un des plus grands lieux de création pour les artistes travaillant avec ces techniques. L'artiste tient à aller encore plus loin dans la recherche esthétique. A ses débuts, il se consacre à la gravure et à la sérigraphie participant ainsi à des expositions reconnues comme *Art à Vendre* en 1974 ou encore *GRAFF DINNER* en 1978. Michel Leclair est d'ailleurs l'un des artistes ayant contribué à l'essor de l'estampe québécoise dans les années 1970. Par la suite, il se tourne vers la photographie. Il déconstruit et reconstruit par photomontage et assemblage fictionnel les paysages urbains (son sujet principal) afin de créer sa propre image de la ville.

Il y a une volonté, de jouer avec cette notion de reflet, dans ses œuvres sérigraphiques. Michel Leclair transmet une certaine vision de la société tout en travaillant sur cette notion de reflet dans la recherche esthétique de ses œuvres. Il tient notamment à intégrer des photographies au sein de ses sérigraphies. L'appareil photographique capte les différents plans intérieurs se trouvant derrière les devantures photographiées, mais aussi les différents plans de l'extérieur. Tous ces éléments censés former un volume, une perspective, sont ramenés à une planéité et cassent la perspective. Le volume de l'espace réel est ramené à un volume en deux dimensions. Dans son article « L'œil Miroir » Monique Brunet Weinmann dit que, par ce travail, Michel Leclair fait passer la vitrine dans ses œuvres du statut de « présentation » à celui de « représentation ». Cette réflexion de l'artiste autour de la notion de représentation est encore présente dans son évolution artistique lorsqu'il décide de se consacrer à la photographie. Ce qu'il cherche à faire, c'est « créer un lien entre les fonctions de la photographie et les qualités plastiques de la peinture et du dessin. »¹⁵⁵ Mais surtout de faire « plus réel que le réel même »¹⁵⁶.

Il cherche à construire un dialogue entre le procédé lent que demande la construction d'une image et le procédé quasi instantané de la photographie. En associant ces deux médiums au sein de ses œuvres par un travail sur le collage et le découpage, il

¹⁵⁵ <https://www.plein-sud.org/encans/leclair.html>

¹⁵⁶ <http://www.conseildesarts.org/artiste/Leclair-Michel.html>

développe une remise en question de l'illusion de réel que la photographie cherche à construire initialement. Pour lui, « la photographie devient peinture »¹⁵⁷. C'est une manière de dégager un travail entre peinture et photographie. Il en résulte des images uniques qui oscillent entre abstraction et figuration. Nous l'avons bien compris, il y a dans ses œuvres, une importance accordée à la perception de l'espace. Dans ce cas-ci, deux approches s'en détachent. D'un côté, il tente de créer un effet de mosaïque en collant des fragments de papier photo sur un support papier, de l'autre, il recouvre ses photographies de peinture afin d'aboutir à une texture.

Si nous devons résumer la démarche artistique de l'artiste, nous dirions qu'il y a une recherche sur : le pouvoir de la représentation, un travail sur la confrontation des médiums et ce par une exploration des multiples possibilités que peut apporter le médium photographique.

Zoom out, et *Vitrine de figs Jam* deux œuvres de l'artiste datant de 1979. Ces estampes représentent bien le travail de jeunesse de Michel Leclair avec la sérigraphie. La technique de la sérigraphie correspond à une méthode d'impression qui se fait par l'intermédiaire d'un écran à travers lequel l'encre est écrasée à travers un cadre sur lequel est tendu un tissu à mailles comme la soie. Ce système permet alors une impression sur de multiples surfaces.

Michel Leclair a toujours porté un intérêt certain pour le paysage urbain, et nous percevons bien cela au sein des deux œuvres exposées. L'un, par la vue d'une sortie de métro face à une affiche publicitaire (*Zoom Out*). L'autre, par la vue d'une vitrine d'une boutique alimentaire (*Vitrine de Figs Jam*).

Ces deux sérigraphies présentent une démarche similaire à celle du Pop Art. En particulier pour l'œuvre *Vitrine de Figs Jam*. Celle-ci rappelle bien évidemment les sérigraphies de *Campbell soup* de l'artiste Andy Warhol. Néanmoins, ces montages s'éloignent de la démarche artistique du Pop Art car Michel Leclair perçoit ses créations comme un art social. Il ne cherche pas à mettre en valeur les objets du quotidien, mais plutôt à nous montrer la réalité tout en conférant à ces œuvres un aspect esthétique apportant une note poétique à son travail.

¹⁵⁷ <http://www.michel-leclair.com/demarche.html>

Le format de l'œuvre *Vitrine de Figs Jam* est de taille moyenne. Ainsi, l'artiste a fait le choix de ne pas présenter en grandeur nature. Cependant, il est suffisamment grand pour que nous soyons frappés par l'accumulation de pots de confiture. Cela est accentué par le choix de l'orientation paysage. Nous pouvons retrouver des rappels d'horizontalité avec l'alignement plus ou moins symétrique des pots mais aussi avec les lignes tracées par le mur en pierre. Michel Leclair a volontairement effectué ce cadrage très rapproché pour que notre regard soit attiré par ces pots de confitures empilés. Le cadrage est tellement resserré que les pots de confitures situés en haut et sur les côtés sont coupés du cadre de l'image. Ils occupent les 2/3 de la toile, le reste de l'œuvre nous montrant le pan de mur de la devanture du magasin. Cet élément est d'ailleurs le seul indice dans l'estampe nous permettant de comprendre qu'il s'agit probablement d'une vitrine. Les différents plans sont difficilement distinguables avec ce travail de cadrage qui rapproche les plans entre eux et retire tout effet de perspective, nous donnant une vue frontale complète avec cette vitrine. Par ce choix, nous pourrions même penser qu'il s'agit de la sérigraphie d'une affiche publicitaire. Les couleurs apportent une certaine harmonie, mise en évidence par ce bleu turquoise (pour les boîtes de conserves), ce violet (pour la couleur des figues) et ce gris (pour le mur en pierre) qui sont les trois couleurs dominantes. Par ce choix de couleurs, Michel Leclair rend cette image dynamique attirant davantage notre regard.

L'œuvre *Zoom out* présente un format légèrement plus petit que *Vitrine de Figs Jam* mais il s'agit à nouveau d'une orientation paysage. Nous pouvons reconnaître une sortie de métro indiquée par le panneau situé dans le haut de l'œuvre. Les barreaux que nous distinguons rythment l'image grâce au rappel de format. En arrière-plan, nous reconnaissons un panneau publicitaire usé par le temps et une partie d'un mur en brique de couleur rouge. Nous retrouvons le même procédé de cadrage très resserré retirant presque toute perspective et donnant cette impression que tout se situe sur un seul plan. Néanmoins, nous apercevons une partie du trottoir donnant un peu de profondeur à l'œuvre. L'écriteau « subway » occupe 1/3 de l'affiche et les barreaux s'étendent sur toute la longueur et prennent les 2/3 de la hauteur de la sérigraphie. Ces différents éléments ont permis à Michel Leclair de créer une mise à distance entre le spectateur et l'affiche publicitaire. Ajoutons à cela que nous avons une prise en contre plongée. Nous en déduisons que le spectateur est probablement à placer dans les escaliers de la sortie de métro. Le panneau publicitaire présente plusieurs affiches

identiques rappelant cette idée d'accumulation que l'on retrouve de manière plus évidente dans *Vitrine de Figs Jam*. Cependant, si celles de gauche sont tout à fait reconnaissables, celles de droites sont usées par le temps, laissant voir. Cette visibilité montre une réalité, celle de la société de consommation.

Enfin, il y a quelque chose de frappant dans ces deux œuvres : l'absence de personnages. Cela relève sans doute de cette focalisation de l'artiste sur le paysage urbain et sur les diverses possibilités que celui-ci a à nous offrir.

Webographie

<https://www.plein-sud.org/encans/leclair.html>

<http://www.artotheque.ca/michel-leclair/>

<http://www.michel-leclair.com/>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/estampe/>

<http://www.conseildesarts.org/artiste/Leclair-Michel.html>

KAROLANE THIBAUT
LOUIS COMTOIS : LE FOND ET LA FORME

Le 11 avril 1945 naît Louis Comtois, à Montréal. Ses études en art débutent à l'École des beaux-arts de Montréal pour ensuite se poursuivre vers une éducation européenne où les couleurs primaires et vives domineront ses tableaux. Ayant d'abord été exposé à Paris, il choisira ensuite New York comme point d'ancrage. On retrouve aujourd'hui une importante collection des œuvres de l'artiste au Musée d'art contemporain de Montréal qui a organisé l'exposition *La Lumière et la couleur* en 1975.

Stimulé par l'art de Giotto, Cézanne ou Newman, il s'inspire d'abord de la peinture réaliste du Trecento italien, suite à de multiples visites à la chapelle des Scrovegni, à Padoue. Se découvrant plus tard une perspective qui lui est propre, Louis Comtois s'attardera dorénavant à la rigidité des formes, à leur superposition et à l'union tirée de la zone grise entre force et subtilité. Ici, tout est question d'équilibre.

De la rétine au tableau, l'artiste accorde une forte dimension spirituelle aux œuvres selon leur rapport entre la lumière et la couleur. Charnelles et sensibles, ses œuvres soulignent une coexistence entre l'espace et la matérialité. Par la lumière, la couleur et la force qui les unit, l'artiste s'inspire d'abord des expressionnistes abstraits américains pour déterminer le sens et l'esthétique de sa peinture. Complexes dans leur simplicité, les tableaux nécessitent un temps de contemplation et de réflexion inévitable, Louis Comtois instaurant dès lors aux spectateurs et aux spectatrices une expérience visuelle et sensorielle authentique.

Il s'éteint à l'âge de 45 ans, en 1990, dans l'État de New York aux États-Unis.

Jusqu'en 1970, Louis Comtois travaille à partir d'aluminium anodisé, un traitement permettant d'enrichir une surface d'aluminium par oxydation anodique. Par l'utilisation de cette méthode, l'œuvre supporte davantage les méfaits du temps et de la chaleur. S'en suit la découpe de formes géométriques, lesquelles sont plongés dans une solution de peinture brillante ou mate en monochrome. L'artiste se sent décontenancé par la beauté du médium et la pureté du rendu, craignant ainsi de basculer vers l'art décoratif. L'application de couleurs vives étant pratiquement impossible considérant l'effet pâlisant de la lumière sur l'aluminium, Louis Comtois décide de revenir à la peinture sur toile. Il peint alors à partir de la juxtaposition de teintes en aplat, les couleurs chaudes avoisinant les couleurs

froides ce qui fait naître un mouvement, une distorsion perceptible à l'œil nu par une décomposition de l'équilibre visuel.

De retour à la peinture, Comtois s'inscrit d'abord dans le mouvement *hard-edge*, lié à la *Color Field Painting* ou à l'*Op Art*, exprimé par des transitions brusques entre les aplats de couleurs vives. Il refuse les références figuratives et ses tableaux sont – et resteront tout au long de sa carrière – bidimensionnels. En provoquant une tension par la jonction entre les espaces colorés monochromes, son art exprime la relation entre la forme et la couleur : « C'est un véritable labeur, souvent, que de créer à l'intérieur de chaque panneau des tensions qui soient justes, qui s'organisent en un tout. ¹⁵⁸» L'harmonie visuelle n'est donc pas le produit d'une cohérence chez Louis Comtois, mais d'un dialogue entre les instruments de l'œuvre. C'est à ce moment précis que l'on observe cette vibration irrégulière entre le plan et la couleur.

Son œuvre s'apparente aux constructions géométriques des plasticiens, notamment par l'utilisation de rubans adhésifs pour déterminer les formes et les couleurs. On voit néanmoins peu à peu s'estomper la netteté des lignes et la pureté de la couleur. En effet, le geste de l'artiste se manifeste graduellement, laissant dévoiler griffures, pression du pinceau et mouvement du poignet. Les supports se diversifient, passant de la toile au béton, l'acier, le plâtre et le bois. Louis Comtois dira de ces techniques nouvelles qu'elles lui permettent un nouveau rapport avec la couleur, les pigments apparaissant différemment sur ces médiums non traditionnels. Les rectangles constituant l'œuvre du peintre sont donc davantage mutilés par l'artiste profitant du volume et des caractéristiques matérielles jusqu'alors inexpérimentées pour graver, rayer, voire plier les supports.

Pour Louis Comtois, les couleurs ont leur vie propre que le support ne peut qu'appuyer davantage. À la recherche de l'agencement parfait, le médium par excellence reste, pour l'artiste, la lumière. Conférant une autonomie et une singularité aux œuvres, les compositions minimalistes de l'artiste profitèrent de son grand esprit d'analyse.

¹⁵⁸ Musée d'art contemporain de Montréal (1996). *Louis Comtois : La Lumière et la couleur*, Québec : Les Éditions du Méridien.

Si l'oeuvre de Louis Comtois appartient à la modernité, l'artiste réinvente toutefois le courant en lui proposant une dimension plus morcelée et dynamique qu'il obtient à partir d'un agencement judicieux entre la couleur, la lumière et la forme. Ses tableaux exigent un véritable travail cérébral, une lenteur d'analyse exigée par l'artiste lui-même. En effet, par une ligne rigide, une composition géométrique abstraite et de grands aplats de couleurs monochrome, les spectateurs et les spectatrices exercent une certaine patience avant d'être touchés par l'oeuvre non-figurative. Si l'artiste propose un généreux éventail d'oeuvres construites à partir de matériaux les plus originaux et variés, il ne soumet toutefois pas la facilité d'étude comme proposition principale.

L'intérêt de l'artiste se développe face à l'expérimentation du découpage et du collage au dépend de la peinture à l'acrylique, principale technique connue de l'artiste. Il débute alors une série de dix collages réalisés en vingt exemplaires à partir de formes nettes, carrées ou rectangulaires, provoquant une vibration contrôlée par leur agencement chromatique. On retrouve d'abord un *Sans titre*, daté de 1970, sérigraphie en rouge et brun sur fond bleu, où l'on observe deux formes rectangulaires côte à côte, l'extrémité inférieure gauche du rectangle rouge frôlant de peu la figure marronnée, et son extrémité supérieure gauche positionnée comme sur le point de sortir du cadre spatial délimité par un fond de couleur bleu électrique.

Lorsqu'on lui posait la question, Louis Comtois disait de son art qu'il s'agissait d'un paradoxe pour l'art contemporain. Avec l'oeuvre *Sans titre* de 1971, un collage avec carton, de rose et de vert, on aperçoit cette tendance de Louis Comtois à faire « désobéir » la forme à l'angle le plus aigüe à l'intérieur du cadre donné. Ici, une fois de plus, le rectangle rose semble s'évader de la surface verte par les coins supérieurs et inférieurs gauches. De couleurs complémentaires, les deux formes rectangulaires se répondent par l'agitation issue de cette proximité.

Bibliographie

Duquette, Jean-Pierre (1986). « Louis Comtois : une autre issue de la modernité », *Vie des Arts*, 31 (123), p. 65.

Schurmann, Reiner (1975). « Louis Comtois ou la couleur, instrument de lumière », *Vie des arts*, 20 (79), p. 26-27.

Musée d'art contemporain de Montréal (1996). *Louis Comtois : La Lumière et la couleur*, Les Éditions du Méridien, Québec, 86 p.

HEIDI WEBER
ROLAND GIGUÈRE : SURREALISTE AU QUÉBEC

Roland Giguère (1923-2003) est un artiste québécois multidisciplinaire : écrivain, peintre, graveur, éditeur, typographe. Il reçoit le prix Paul-Émile-Borduas en 1982 pour son œuvre peinte et le prix Athanase-David en 1999 pour son œuvre littéraire. Pendant ses études à l'école des Arts graphiques (1947-1950), il entre en contact avec Albert Dumouchel et Léon Bellefleur, qui influencent la dimension artistique de son orientation professionnelle. Entre 1954 et 1963, il effectue plusieurs séjours en France et rejoint le mouvement surréaliste mené par André Breton.

L'influence surréaliste dans les arts plastiques au Québec apparaît durant les années 1940. Par la venue d'artistes étrangers au Québec, et les voyages de Québécois en Europe, ce mouvement gagne le milieu artistique. Les années 1940 et 1950 sont marquées par l'émergence d'une nouvelle figuration dans l'art québécois orientée vers un discours critique et un commentaire social. Chez de nombreux artistes québécois, le surréalisme s'exprime à travers la mise en rapport d'éléments incongrus¹⁵⁹. En même temps, un mouvement de collaboration qui émerge entre artistes, souvent des peintres et des écrivains, mène à la création d'œuvres multidisciplinaires.

Roland Giguère reçoit le surréalisme comme le lieu d'expression qui lui convient. Aux Arts graphiques, il échange avec des peintres et des poètes, et c'est Albert Dumouchel qui lui permet « d'apprendre à voir¹⁶⁰ ». L'œuvre entière de Giguère est une « confrontation entre le verbal et le non verbal¹⁶¹ », un continuel va-et-vient entre l'étrangeté de la langue et la magie du dessin¹⁶². Par la réunion du texte et de l'image, Giguère se rapproche davantage d'un surréaliste symbolique plutôt qu'automatiste.

¹⁵⁹ Musée d'art contemporain, *Dessin et surréalisme au Québec* (Montréal : Le musée, 1979), 7

¹⁶⁰ Antoine Boisclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon* (Montréal : Fides, 2009), 216

¹⁶¹ Gilles Hénault « Introduction » dans Roland Giguère, *Pouvoir du noir* (Montréal : Musée d'art contemporain, 1966)

¹⁶² Gilles Daigneault, *L'art au Québec depuis Pellan. Une histoire des prix Borduas* (Québec : Musée du Québec, 1988), 58.

Dans son recueil *Faire Naitre*, paru en 1949 aux Éditions Erta, il inaugure le procédé de la sérigraphie, peu connu au Québec, qui devient son moyen d'expression privilégié. Il adopte par la suite la technique de la « sérigraphie avec réserve de colle » et confirme son expression stylistique particulière.

Au cours des années 1950 et 1960, durant sa période « Noir sur blanc », l'œuvre de Giguère rend compte d'un certain désenchantement. Le noir demeure indissociable de la poésie de Giguère, mais des tons plus colorés apparaissent dans ses œuvres picturales des années 1970. Parallèlement, l'intégration de vers dans ses sérigraphies renvoie aux collaborations des surréalistes européens. « En conjuguant poésie, estampe et typographie, Roland Giguère crée un monde¹⁶³ ».

Contrairement aux surréalistes, les titres des œuvres de Roland Giguère ne déconcertent pas ou ne scandalisent pas, mais suggèrent plutôt un sentiment. Dans la sérigraphie *Une mésange passe au milieu de la phrase*, Giguère mêle littéralement et visuellement les mots et les éléments figuratifs, puisque la représentation de la mésange passe au milieu de la phrase dans l'espace même de la surface du papier.

L'oiseau est un des thèmes les plus fréquents dans l'œuvre de l'artiste, exprimant « [...] un même bonheur d'expression picturale et musicale, litanie incantatoire¹⁶⁴ ». L'oiseau est la liberté, la force de l'imaginaire. Dans la sérigraphie *Un mot rare perdu au creux de l'oreiller*, Giguère intègre la typographie dans son œuvre, mais elle est séparée de l'image. L'œuvre *Si vous rêvez...* ne contient pas de caractère typographique, mais renvoie à l'imaginaire. *Un mot rare perdu au creux de l'oreiller* et *Si vous rêvez...* ont en commun le thème de la nuit et du rêve, le premier par la poésie, le deuxième par l'abstrait, des thèmes prisés par les surréalistes.

Le parcours entier de Giguère est une interprétation des interactions entre les images et la parole, entre le visible et l'invisible. Ses œuvres ont pour objectif de donner à sa poésie une équivalence visible¹⁶⁵.

¹⁶³ Antoine Boisclair, *id.* 221

¹⁶⁴ Paul Chanel Malenfant, « On prend sa plume et on écrit oiseau », *Possibles*, Vol. 28, n° 2 (2004) : 99

¹⁶⁵ Antoine Boisclair, *id.* 199-200

Pour Roland Giguère, l'étiquette de surréaliste en est une qu'il accepte : « Le surréalisme n'est pas tellement une façon d'écrire ni une façon de peindre qu'une forme de pensée et un mode d'agir qui va plus loin que la facture de l'œuvre¹⁶⁶ ». En cela, il est l'un des plus authentiques représentants du mouvement surréaliste au Québec.

Bibliographie

Boisclair, Antoine. *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*. Montréal : Fides, 2009

Centre d'exposition de l'Université de Montréal. *Roland Giguère, Dossier d'artiste*.

Daigneault, Gilles. *L'art au Québec depuis Pellan. Une histoire des prix Borduas*. Québec : Musée du Québec, 1988

Fournier, Marcel. *Les générations d'artistes : suivi d'entretiens avec Robert Roussil, Roland Giguère*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986

Giguère, Roland. *Pouvoir du noir*. Montréal : Musée d'art contemporain, 1966

Grandbois, Michèle. *L'art québécois de l'estampe : 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection*. Québec : Musée du Québec, 1996

Grandbois, Michèle et Denis Martin. *La collection des dessins et estampes : 80 œuvres choisies*. Québec : Musée du Québec, 1991

Hénault, Gilles. « Au début des années 50 — Erta : Arts graphiques et poésie/Erta : Graphic Arts and Poetry ». *Vie des arts*, Vol. 2, n° 90 (1978) : 20-87

Malenfant, Paul Chanel. « On prend sa plume et on écrit oiseau ». *Possibles*, Vol. 28, n° 2 (2004) : 96-102

¹⁶⁶ Musée d'art contemporain, *id.* p.10

Musée d'art contemporain. *Dessin et surréalisme au Québec*.
Montréal : Le musée, 1979

Robert, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*. Montréal : La presse, 1973

UNE HISTOIRE D'IMPRESSIONS, LE QUÉBEC AU XX^e SIÈCLE. Œuvres sur papier de la collection de l'Université de Montréal

Liste des œuvres

Cozic, *Traces et pliage II*, 1980
Sérigraphie, adhésif synthétique sur papier, 11/35
50,4 x 66 cm

Louis Comtois, *Sans titre*, 1971"
Sérigraphie, E/A"
60 x 44,7 cm
Don de Madame Renée G. Comtois

Louis Comtois, *Sans titre*, 1970"
Sérigraphie, 1/50"
22,5 x 44,3 cm
Don de Madame Renée G. Comtois

Roland Giguère, *Une mésange passe au milieu de la phrase*, 1983
Sérigraphie, 17/30
66,5 x 50,6 cm

Roland Giguère, *Un mot rare perdu au creux de l'oreiller*, 1982
Sérigraphie, 12/30
65,8 x 48 cm
Don de Madame Lise Thérour

Roland Giguère, *Si vous rêvez...*, 1974
Sérigraphie, 58/70
56 x 37,9 cm

Denis Juneau, *Sans titre/Ronds dans l'espace bleu*, 1975
Sérigraphie, 19/30
23 x 23 cm

Denis Juneau, *Sans titre*, 1967
Sérigraphie, E/A
69,1 x 62,8 cm

Peter Krausz, *Portrait de l'artiste à 87 ans*, 2006
Dessin au fusain
75,5 cm x 56,5 cm
Don de l'artiste

Michel Leclair, *Zoom out*, 1979
Sérigraphie, 25/27
35 x 52,2 cm

Michel Leclair, *Vitrine de figs jam*, 1979
Sérigraphie, 23/30
48,5 x 71,5 cm

Michel Leclair, *De loin une vitrine*, 1976
Sérigraphie, 17/35
45 cm x 61,3 cm

Michel Leclair, *Pyramide à poids*, 1977
Sérigraphie, 27/28
60,3 cm x 40,3 cm

Norman McLaren, *Labyrinthe*, 1974
Sérigraphie, 15/75
66,1 x 66,1 cm
Don de Monsieur André Bachand

Norman McLaren et Evelyne Lambart, *Begone Dull Care/Caprice en Couleur*, 1949
Film 35 mm, technique mixte
7 minutes 50 secondes
Musique originale du groupe Oscar Peterson Trio

Moe Reinblatt, *The Juggler*, 1947
Eau-forte, 24/50
38 x 28 cm
Don de Mesdames Lilian et Melanie Reinblatt

Moe Reinblatt, *Drinker*, 1947
Eau-forte, 32/50
38 x 28 cm
Don de Mesdames Lilian et Melanie Reinblatt

Moe Reinblatt, *Winter Day*, 1948

Eau-forte, 28/50

38 x 28 cm

Don de Mesdames Lilian et Melanie Reinblatt

Moe Reinblatt, *Mother and Son* ou *Mother and Child*, 1950

Eau-forte, 13/50

32 x 25,5 cm

Don de Mesdames Lilian et Melanie Reinblatt

Francine Simonin, *Hommage à Duras*, 1981

Eau-forte, aquatinte, épreuve d'artiste

25 x 32 cm (chacune)

102,20 x 84,20 cm (ensemble des cinq œuvres encadrées)

Francine Simonin, *Essai Films d'intérieur*, 1985

Pointe sèche, épreuve d'essai"

19,8 x 20 cm

Serge Tousignant, *Neuf coins d'atelier*, 1974

Sérigraphie, impression photo-offset, 31/60

49,5 x 65 cm

Don de Serge Tousignant

Serge Tousignant, *Dix-huit coins d'atelier*, 1974

Sérigraphie, impression photo-offset, 25/40

65 x 49,5 cm

Don de Serge Tousignant

**COMTOIS,
COZIC
DUMQUCHEL
GIGUERE
JUNEAU
KRAUSZ
LECLAIR
MCLAREN
REINBLATT
SIMONIN
TOUSIGNANT**