

CATALOGUE D'EXPOSITION

INSPIRATIONS D'ICI

ACQUISITIONS RÉCENTES
ŒUVRES DE LA COLLECTION D'ŒUVRES D'ART DE
L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

EXPOSITION COLLECTIVE

INSPIRATIONS D'ICI

ACQUISITIONS RÉCENTES
ŒUVRES DE LA COLLECTION D'ŒUVRES D'ART DE
L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Exposition collective

Inspirations d'ici
Acquisitions récentes – Œuvres de la Collection d'œuvres d'art
de l'Université de Montréal

Catalogue de l'exposition tenue

au Carrefour des arts et des sciences, FAS, Université de Montréal
du 10 avril au 24 mai 2024

et

à la Galerie de l'Université de Montréal, Salle A
du 18 avril au 15 juin 2024

Reproduction des œuvres dans ce catalogue avec l'aimable permission des artistes et des successions, à l'exception de celles de Melvin Charney, Jean McEwen et Françoise Sullivan (licence COVA-DAAV).

ISBN 978-2-9820845-2-0

Dépôt légal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2024

DIRECTION DE LA PUBLICATION

Christine Bernier, professeure, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques et directrice, Programme de maîtrise en muséologie, Université de Montréal

COMMISSARIAT GÉNÉRAL

Christine Bernier avec Laurent Piché Vernet, directeur, et Myriam Barriault-Fortin, conservatrice, Galerie de l'Université de Montréal

ÉQUIPE ÉTUDIANTE

Rédaction des textes du catalogue : Sarah Blaquart, Annie-Pier Brunelle, Marianne Charlebois, Pauline de Chabannes la Palice, Simon Desmeules, Malorie De Stéphan, Émilie Istead, Cédric Lamonde-Boulet, Camille Langlade, Marie Pascal, Alice Perron-Savard, Drinalba Shérifi, Sara Zeini Hassanvand, Jie Zhang

Modélisation 3D (logiciel SketchUp) : Marie Pascal, Alice Perron-Savard

Identité visuelle : Marianne Charlebois, Malorie De Stéphan

Design du catalogue d'exposition et dépôt légal : Pauline de Chabannes la Palice, Simon Desmeules

Révision des notices bibliographiques : Annie-Pier Brunelle, Marianne Charlebois, Cédric Lamonde-Boulet

Gestion des votes et génération des codes QR : Émilie Istead, Camille Langlade

Relations publiques et réseaux sociaux : Annie-Pier Brunelle, Cédric Lamonde-Boulet, Drinalba Shérifi, Sara Zeini Hassanvand

Assistance au montage de l'exposition et à l'accueil : Sarah Blaquart, Émilie Istead, Camille Langlade, Jie Zhang

ÉQUIPE D'AUXILIARIAT D'ENSEIGNEMENT

Identité visuelle : Agatha Lambert

Modélisation 3D : Zoé Leroux-Blain

Design du catalogue : Agatha Lambert et Zoé Leroux-Blain

Révision des notices bibliographiques : Morgane Guichard

ÉQUIPE D'EXPERTISE PROFESSIONNELLE

Références bibliographiques (catalogue d'exposition) : Valérie Rioux, bibliothécaire, BLSH

Salle d'exposition du Carrefour des arts et des sciences : Camila Ramos Torres, Leonardo Sanches de Lima

Salle A de la Galerie de l'Université de Montréal : Patrick Mailloux



Université 
de Montréal

GALERIE

Université 
de Montréal

9	Avant-propos. Forces d'ici L'équipe de la Galerie de l'Université de Montréal	62	Nicolas Bernier – Le cycle des sublimations Malorie De Stéphano
15	Introduction. Pour une recherche-crédation participative : le cas d'une exposition d'œuvres d'art avec un commissariat collectif et collaboratif Christine Bernier	68	Lignes directrices : les carnets de croquis de Mario Merola Émilie Istead
23	Essais	74	Conserver la trace : l'éphémère sous l'œil d'Ève Cadieux Cédric Lamonde-Boulet
26	Monique Charbonneau : graver la nature à l'ombre des tilleuls Sarah Blaquart	80	Présence invitée – <i>Quelques Ciels 4</i> de Jocelyne Alloucherie Camille Langlade
34	D'encre et de lumière : <i>l'Illumination</i> de Serge Murphy Annie-Pier Brunelle	86	Louise Robert « Faire un tableau...ça vient des tripes » Marie Pascal
40	L'intention de l'ombre : les encres de Mario Merola Marianne Charlebois	94	Homère rouge : <i>Rouge n° 7</i> de Françoise Sullivan Alice Perron-Savard
48	Renée Lavillante – Une étude du dessin et de l'espace Pauline de Chabannes la Palice	100	Melvin Charney – <i>Doorway and Grid</i> Drinalba Shérifi
54	Peindre la sérénité : <i>Les bleus chevauchant les bruns</i> de Jean McEwen Simon Desmeules	106	Mario Merola – <i>Animation</i> Sara Zeini Hassanvand
		114	Susan G. Scott : Une occasion de l'introspection Jie Zhang
		119	Liste des œuvres exposées

AVANT-PROPOS

Forces d'ici

L'équipe de la Galerie de l'Université de Montréal

Pour nous, membres de l'équipe de la Galerie de l'Université de Montréal, l'exposition *Inspirations d'ici* est une extraordinaire occasion de réaliser pleinement la mission de cette institution muséale qui évolue en contexte universitaire. En plus de mettre en valeur nos activités de collectionnement, un tel projet nous permet de jouer un rôle actif dans les activités de formation des étudiant-es, qui constituent la relève du milieu de l'art et de la muséologie, et ce, tout en valorisant et en stimulant les activités de recherche-crédation de la communauté de l'UdeM.

Cette collaboration renouvelée avec le programme de maîtrise en muséologie et plus particulièrement sa directrice, la professeure Christine Bernier, dans le cadre du séminaire « Muséologie et histoire de l'art », est une expérience des plus positives pour l'équipe de la Galerie et, nous l'espérons, pour les étudiant-es qui y ont contribué. En effet, nous poursuivons ici une collaboration qui a notamment donné lieu, en 2016, à une exposition d'œuvres récemment entrées en Collection avec [L'artiste et le philanthrope. Nouvelles acquisitions – les dons de 2014-2015](#). Nous nous souhaitons donc, dans les prochaines années, d'autres projets d'exposition qui nous permettront d'unir nos forces.

Inspirations d'ici présente une sélection de 26 œuvres, parmi les 130 qui se sont ajoutées à la Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal depuis 2017 et que la Galerie n'a pas encore eu l'occasion de présenter aux publics. Le corpus proposé aux étudiant-es par la conservatrice Myriam Barriault Fortin a été constitué de manière à donner une idée de l'éventail historique et esthétique des récentes acquisitions. La sélection visait aussi à faire savoir que la Collection s'est enrichie d'ensembles représentatifs de la carrière d'artistes comme Renée Lavallante, ou encore de séries entières d'Ève Cadieux et de Serge Murphy, notamment.

Les dons à la Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal sont effectués par des artistes et leurs successions, ainsi que des collectionneur-ses. Des professeur-es, chargé-es de cours, retraité-es et diplômé-es ont entre autres contribué à enrichir la Collection. Dans plusieurs cas, un lien fort existait déjà avec la Galerie et l'Université; dans d'autres cas, ce lien s'est développé au fil du processus de donation.

Nous tenons à remercier les membres du Comité des œuvres d'art et des objets de nature muséologique, qui a été responsable d'appliquer la Politique d'acquisition des œuvres d'art de l'Université de 2016 à 2023. Toutes ces personnes ont contribué au collectionnement des œuvres présentées dans *Inspirations d'ici*, autant [les membres actuels du Comité](#) que ses membres précédents, soit : Louise Béliveau, Luc Brouillet, Peter Krausz, Laurier Lacroix, Bruno Viens et Louise Vigneault.

Nous remercions également l'ensemble des personnes qui ont fait des dons à la Collection au cours de cette période, ainsi que les artistes qui participent à *Inspirations d'ici*. Merci à Christine Bernier pour son enthousiasme et sa générosité, ainsi qu'aux 14 cocommissaires de l'exposition pour leur curiosité et leur rigueur.

C'est avec une fierté toute particulière que nous présentons *d'Inspirations d'ici*; une exposition qui conjugue les forces des artistes québécois-es et canadien·nes représenté-es dans la Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal avec celles des membres de la communauté universitaire.

L'équipe de la Galerie de l'Université de Montréal

Laurent Vernet, directeur

Myriam Barriault Fortin, conservatrice

Patrick Mailloux, coordonnateur des expositions et de la Collection

INTRODUCTION

Pour une recherche-cr\u00e9ation participative : le cas d'une exposition d'oeuvres d'art selon un commissariat collectif et collaboratif

Christine Bernier

Professeure, D\u00e9partement d'histoire de l'art et d'\u00e9tudes cin\u00e9matographiques

Directrice, Programme de ma\u00eetrise en mus\u00e9ologie, Universit\u00e9 de Montr\u00e9al

Cette publication accompagne l'exposition *Inspirations d'ici. Acquisitions r\u00e9centes – \u00c5uvres de la Collection d'oeuvres d'art de l'Universit\u00e9 de Montr\u00e9al*, qui est n\u00e9e d'un partenariat entre la Galerie de l'Universit\u00e9 de Montr\u00e9al et le Programme de ma\u00eetrise en mus\u00e9ologie de la Facult\u00e9 des arts et des sciences. Le projet se pr\u00e9sentait comme le r\u00e9sultat d'un travail de commissariat collectif r\u00e9alis\u00e9 dans le cadre d'un s\u00e9minaire bidisciplinaire de 2^e cycle intitul\u00e9 *Mus\u00e9ologie et histoire de l'art*, que j'ai dispens\u00e9 pendant le trimestre d'hiver 2024.

De janvier \u00e0 avril 2024, ce s\u00e9minaire de commissariat collectif \u00e9tait donc organis\u00e9 en collaboration \u00e9troite avec la Galerie de l'Universit\u00e9 de Montr\u00e9al, puisqu'il s'agissait d'exposer les oeuvres r\u00e9cemment acquises pour la Collection d'oeuvres d'art de l'Universit\u00e9 de Montr\u00e9al. L'\u00e9quipe \u00e9tudiante a ainsi travaill\u00e9 \u00e0 la r\u00e9alisation de l'exposition pr\u00e9sent\u00e9e simultan\u00e9ment dans deux espaces : la Salle A de la Galerie de l'Universit\u00e9 de Montr\u00e9al et la salle d'exposition du Carrefour des arts et des sciences de l'Universit\u00e9 de Montr\u00e9al.

Ce sont donc ces deux lieux qui ont expos\u00e9 les oeuvres de douze artistes qu\u00e9b\u00e9cois accomplis. La salle du Carrefour des arts et des sciences accueillait \u00c8ve Cadieux, Monique Charbonneau, Melvin Charney, Mario Merola, Serge Murphy et Susan Scott, tandis que la Salle A de la Galerie de l'Universit\u00e9 de Montr\u00e9al pr\u00e9sentait Jocelyne Alloucherie, Nicolas Bernier, Ren\u00e9e Lavillante, Jean McEwen, Louise Robert et Fran\u00e7oise Sullivan.

Apprentissage exp\u00e9rienciel

Le s\u00e9minaire proposait un apprentissage exp\u00e9rienciel sur le commissariat d'exposition, en incluant une importante dimension collective et participative. La d\u00e9marche se voulait heuristique et visait \u00e0 favoriser la d\u00e9couverte, ainsi que l'exp\u00e9rience de prise de d\u00e9cisions, pour la production d'un \u00e9v\u00e9nement culturel public. Les quatorze personnes participant au s\u00e9minaire agissaient \u00e0 titre de commissaires invit\u00e9.e.s pour toutes les \u00e9tapes de la r\u00e9alisation de l'exposition, incluant la r\u00e9daction des textes du catalogue num\u00e9rique. Les deux vernissages et le lancement du catalogue d'exposition cl\u00f4turaient ce s\u00e9minaire de treize semaines.

Les objectifs du s\u00e9minaire \u00e9taient clairs au point de d\u00e9part. Il s'agissait de : 1) favoriser en priorit\u00e9 l'apprentissage exp\u00e9rienciel, \u00e0 travers une activit\u00e9 publique de commissariat collectif; 2) d\u00e9couvrir la recherche-cr\u00e9ation, par la cr\u00e9ation d'un concept de sc\u00e9nographie et de son intitul\u00e9, ainsi que par la

production d'images graphiques et de modélisation 3D pour un espace physique et une publication numérique; 3) développer des capacités en recherche fondamentale orientée vers l'application, par la rédaction d'un texte de catalogue d'exposition; 4) expérimenter la recherche-action, dans la réalisation d'une exposition avec ses outils de médiation et une recherche terrain, qui se traduisait par une rencontre avec les artistes ou les donateurs.

Une des particularités du commissariat d'exposition collectif et collaboratif en contexte universitaire suppose qu'il faille absolument favoriser le mentorat. Ainsi, les étudiantes et étudiants commissaires d'exposition devaient bénéficier d'un soutien d'auxiliaires d'enseignement qui avaient suivi ce même séminaire l'année précédente en tant qu'apprentis-commissaires. En effet, pour des activités spécifiques aux questions muséologiques (en particulier la scénographie, le design visuel et l'identité graphique), le mentorat de formation est indispensable. En outre, l'encadrement professoral pour améliorer la qualité scientifique de l'écriture, en vue d'une publication, demeure nécessaire, avec le soutien d'une bibliothécaire, un atout précieux pour la production d'un catalogue d'exposition. Tous ces éléments, dans la démarche pédagogique, contribuent à favoriser une bonne recherche-crédation par la réalisation d'une exposition¹.

Douze artistes québécois de renom

Cette publication présente donc quatorze essais qui correspondent à chaque corpus identifié pour l'exposition. En ce qui concerne l'artiste Mario Merola, dont les œuvres sont rassemblées en trois groupes distincts, on notera un premier corpus rassemblant des œuvres abstraites et colorées (dont celle intitulée *Animation*), présenté par Sara Zeini Hassanvand, un second analysé par Marianne Charlebois qui s'intéresse aux encres monochromes de l'artiste et, finalement, un troisième corpus – inédit – de Merola nous est offert ici avec le texte d'Émilie Istead au sujet des cahiers de croquis de l'artiste. Les autres analyses d'œuvres se présentent en binômes artiste/commissaire, et on y trouve onze textes actuels et rafraichissants sur des artistes bien connus au Québec : la série d'encres sur papier intitulée *Illumination*

de Serge Murphy, par Annie-Pier Brunelle; les gravures de Monique Charbonneau, par Sarah Blaquart; les dessins de craie sur papier de Renée Lavaillante, par Pauline de Chabannes la Palice; les tableaux de Jean McEwen, par Simon Desmeules; la démarche artistique sonore avec une œuvre interactive de Nicolas Bernier, par Malorie De Stéphano; le travail photographique d'Ève Cadieux et sa série *Avant l'heure : Les ateliers*, par Cédric Lamonde-Boulet; une œuvre de Jocelyne Alloucherie, par Camille Langlade; une huile sur toile de Louise Robert, par Marie Pascal; une œuvre de la série *Rouge*, de Françoise Sullivan, par Alice Perron-Savard; une œuvre de Melvin Charney, tirée de sa série *The Grid*, par Drinalba Shérifi; et, enfin, un fusain sur papier de Susan G. Scott, par Jie Zhang.

¹ Pour une lecture détaillée de la recherche-crédation en contexte d'exposition, menée selon une perspective de commissariat collectif et collaboratif qui prend en compte toutes les dimensions de l'affect dans une démarche pédagogique, voir :
Kristina Lee Podesva, *A Pedagogical Turn : Brief Notes on Education as Art*, 13.
Paul O'Neill et Mick Wilson, *Curating and the Educational Turn*, 11-22.
Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*.
Witcomb, Andrea, *The International Handbooks of Museum Studies : Museum Theories*, 321-344.

Bibliographie

Lee Podesva, Kristina, « A Pedagogical Turn : Brief Notes on Education as Art », *Fillip*.6.2007, cité dans O'Neill, Paul (dir.), Wilson, Mick (dir.). *Curating and the Educational Turn*, Londres : Open Editions, Amsterdam : de Appel, 2010, p.13, n. 2.

O'Neill, Paul, Mick Wilson, « Introduction », dans O'Neill, Paul (dir.), Wilson, Mick (dir.). *Curating and the Educational Turn*, Londres : Open Editions, Amsterdam : de Appel, 2010, pp. 11-22.

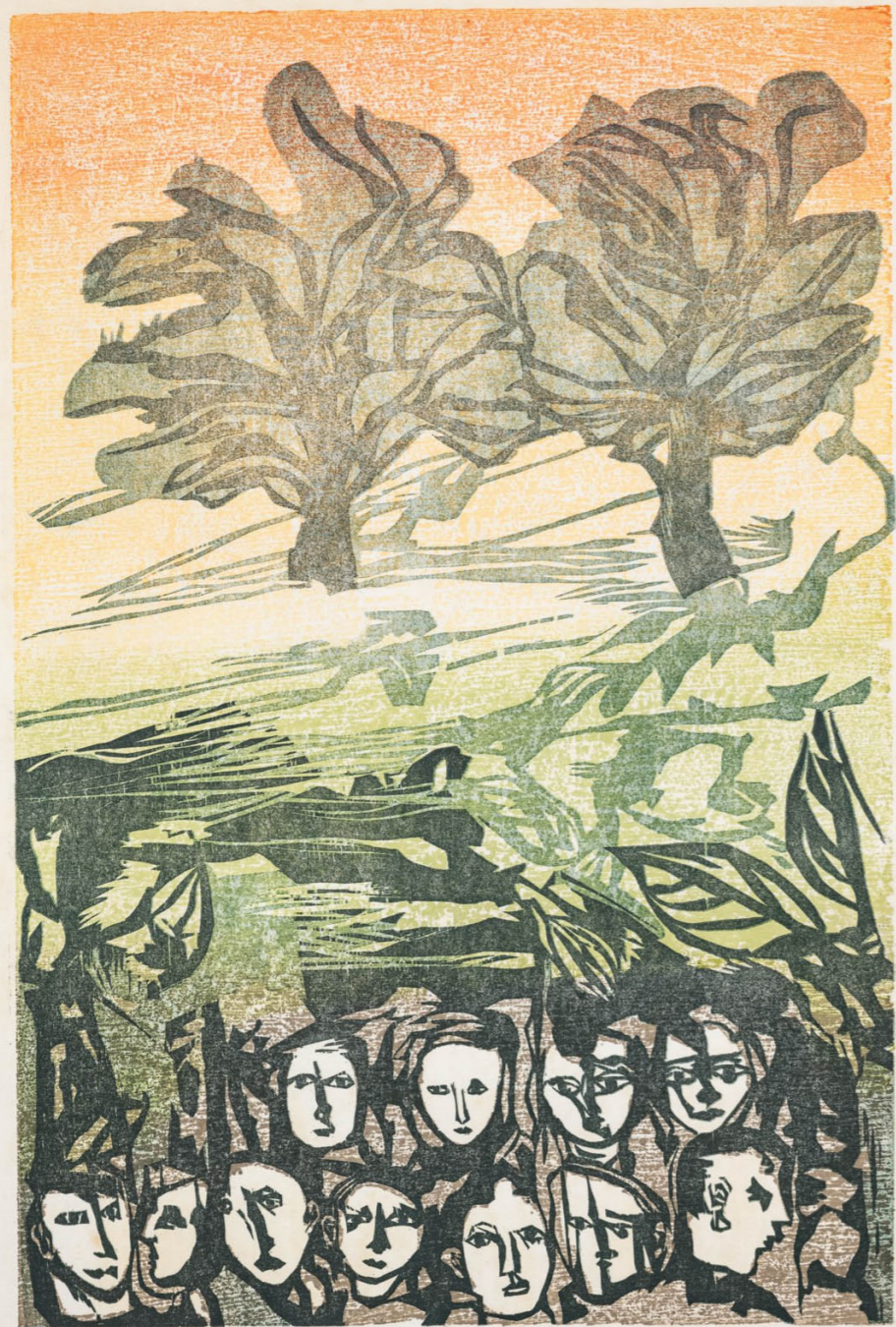
Smith, Terry, *Thinking Contemporary Curating*, New York : Independant Curators International (ICI), 2012.

Witcomb, Andrea, « Toward a Pedagogy of Feeling. Understanding how Museums Create a Space for Cross-Cultural Encounters », dans Witcomb, Andrea (dir.) et Lylie Message (dir.), *The International Handbooks of Museum Studies : Museum Theories*, Hoboken (New Jersey, É-U) : John Wiley & Sons Ltd, 2015, pp. 321-344.

Remerciements

Je tiens à féliciter l'équipe étudiante, composée de quatre historiennes de l'art et de dix muséologues débutant leurs études de deuxième cycle, pour sa grande énergie très attentive. Je remercie tout d'abord les artistes et les donateurs pour avoir accordé du temps d'entrevue à l'équipe étudiante et je remercie sincèrement Laurent Piché Vernet, Myriam Barriault-Fortin et Patrick Mailloux, de la Galerie de l'Université de Montréal, pour avoir lancé et soutenu cette belle aventure. J'adresse aussi mes remerciements à Valérie Rioux, bibliothécaire en histoire de l'art et muséologie, et aux auxiliaires d'enseignement Agatha Lambert, Zoé Leroux-Blain, et Morgane Guichard pour leur belle disponibilité, avec un merci spécial à Christine Blais (Ph.D. Histoire de l'art, UdeM, 2023) pour son assistance bénévole auprès de l'équipe de design de ce catalogue. J'exprime enfin ma gratitude à l'équipe de la FAS, Marie-Christine Roy, Patricia Massicotte et Leang Lim, qui me soutiennent pour la gestion, ainsi qu'à Sophie Archambault et Camila Ramos Torres, qui nous accueillent si bien au Carrefour des arts et des sciences.

ESSAIS



À l'ombre des tilleuls, 1/40

Charbonneau, 1978.

Monique Charbonneau
À l'ombre des tilleuls
1978

Gravure sur bois
56 x 41 cm
Don de Lise Thérioux
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Paul Litherland / © Succession de l'artiste

Monique Charbonneau : graver la nature à l'ombre des tilleuls

Sarah Blaquart

Monique Charbonneau est une artiste québécoise, née en 1928 à Montréal. Elle effectue à partir de 1946 des études d'art dramatique avant de s'orienter vers l'apprentissage des arts plastiques. Admise en 1950 à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Monique Charbonneau pratique le dessin, l'aquarelle et la peinture, qu'elle étudie notamment auprès du peintre québécois Alfred Pellan¹. En 1958, elle poursuit sa formation avec deux années en histoire de l'art à l'École du Louvre en France, durant lesquelles elle cultive un intérêt particulier pour les arts graphiques². De retour à Montréal, Monique Charbonneau se fait connaître dans le milieu artistique montréalais pour ses œuvres peintes, qu'elle expose notamment à la galerie Agnès Lefort de 1960 à 1965. Parallèlement, elle suit les enseignements du graveur canadien Albert Dumouchel à l'École des Beaux-Arts de Montréal jusqu'en 1964. Dès lors, elle expérimente de nombreuses techniques de gravure – eau-forte, lithographie, sérigraphie, gravure sur bois – apprenant à manier avec rigueur les exigences et les résultats spécifiques à chaque technique³. À partir de 1964, Monique Charbonneau devient professeure à l'École des Beaux-Arts, puis à l'Université du Québec à Montréal où elle enseignera le dessin, la peinture, et la gravure sur bois durant plus de vingt ans.

Si les œuvres peintes du début de carrière de Monique Charbonneau sont abstraites et influencées par son engouement pour l'abstraction lyrique, découverte lors de voyages en Europe, le temps d'apprentissage de la gravure est aussi pour l'artiste celui d'un déplacement vers des représentations plus figuratives⁴. Néanmoins, l'art de Monique Charbonneau n'appartient à aucun mouvement, et traduit à travers une riche et abondante production, une évolution et un renouvellement constant de son écriture graphique.

À l'ombre des tilleuls, est une gravure sur bois de fil, réalisée sur une planche de bois de tilleul, un matériau qui offre peu de résistance sous les outils du graveur, et donc idéal à entailler. Contrairement aux méthodes de gravure sur métal, cette technique ne nécessite l'intervention d'aucun procédé chimique. La gravure sur bois est un moyen d'expression artistique pour lequel Monique Charbonneau ne cache pas sa préférence, elle qui cultive une attention et une sensibilité particulière au dialogue entre l'artiste et la matière⁵, confie ceci lors d'une entrevue avec Ginette Deslauriers en 1974 :

Le bois répond mieux au geste du graveur qui doit sculpter la matière imprimante. Il est aussi d'un maniement plus facile que la lourde pierre à litho. J'aime le bois comme matière [...] je prends plaisir à le manipuler, à faire ressortir la beauté de son grain, à l'entailler, à lui donner une profondeur et un relief nouveau à la faveur de la forme inédite qui naît de la gouge ou du ciseau⁶.

Exprimant un grand désir d'apprendre et de perfectionner son art et ses techniques tout au long de sa carrière, et attirée par les origines ancestrales de sa pratique artistique, Monique Charbonneau effectue en 1973 un voyage au Japon, terre d'une très longue et riche tradition de l'estampe. Elle travaille alors dans l'atelier très sélectif d'un des maîtres de la gravure sur bois de l'époque, Toshi Yoshida. À son retour, l'artiste déclare ceci : « la technique japonaise, je veux l'assimiler et non la substituer à ma propre technique »⁷. Réalisée en 1978, l'œuvre *À l'ombre des tilleuls* témoigne de cette assimilation particulièrement bien maîtrisée. L'osmose des techniques occidentales et des techniques japonaises, dont l'apprentissage et le processus de réalisation nécessitent patience, minutie et précision, illustre l'attention que Monique Charbonneau accorde au rôle que le médium et la technique opèrent dans la création des images⁸. L'utilisation d'encre diluée à l'eau et de pinces lors de l'encrage, qui remplacent alors les rouleaux et les encres diluées à l'huile dont il est usage dans l'apprentissage reçu par l'artiste aux Beaux-Arts, permet la création de nuances plus subtiles ainsi que de couleurs plus transparentes. La maîtrise de ces procédés multiplie les moyens d'expression artistique de Monique Charbonneau et convient parfaitement aux dégradés que nécessitent les représentations de paysages⁹. Cette assimilation permet à l'artiste de créer un langage visuel qui lui est propre, ainsi que de développer une plus grande liberté artistique dans

1 Asselin, *Le goût de l'encre*, 16.

2 Deslauriers, « À l'apogée aux deux B », 40.

3 *Ibid.*

4 Asselin, *Le goût de l'encre*, 18.

5 Daigneault, « L'art graphique de Monique Charbonneau », 72.

6 Deslauriers, « À l'apogée aux deux B », 40.

7 *Ibid.*, 41.

8 Daigneault, « L'art graphique de Monique Charbonneau », 72.

9 Deslauriers, « À l'apogée aux deux B », 41.

l'expression de son univers intérieur; car, à travers ses œuvres gravées et peintes, Monique Charbonneau rend visible un univers personnel et profondément authentique. Cette artiste pour qui créer est une réelle nécessité, s'exprime alors pleinement à travers son art.

Lors de la réalisation de *À l'ombre des tilleuls*, Monique Charbonneau vit depuis quelques années dans la campagne québécoise à Saint-Antoine-sur-Richelieu. Pour le critique d'art Gilles Daigneault en 1978, Monique Charbonneau emploie « toutes ses techniques à traduire la conscience qu'elle a de son nouvel environnement »¹⁰. L'artiste confirme en 1985 : « C'est vrai que l'espace que je peins est tributaire de mon environnement physique »¹¹. De fait, la nature a toujours eu une place de choix dans la production de l'artiste, qui réalise durant sa carrière de très nombreuses natures mortes, ainsi que de nombreuses représentations de paysages situés entre le réel et l'imaginaire, à la frontière entre la figuration et l'abstraction. La figure humaine est aussi régulièrement représentée et prend une place importante dans les réalisations de Monique Charbonneau¹². *À l'ombre des tilleuls* témoigne des inspirations que l'artiste puise de l'environnement naturel et du monde qui l'entoure, et en reflète la vision. Cette représentation révèle aussi l'intérêt de Monique Charbonneau pour les rapports entre l'être humain et la nature, une attention qu'elle reconnaît être récurrente dans sa production artistique¹³. Dans l'espace représenté par Monique Charbonneau sur cette œuvre, les dimensions, le placement des éléments figurés, et la maîtrise des effets d'ombres et de lumières par l'utilisation de couleurs plus ou moins transparentes créent un effet de profondeur. Les personnages sont gravés des mêmes traits que les motifs végétaux qui les surplombent et font corps avec le paysage. *À l'ombre des tilleuls* offre ainsi à voir l'interprétation que Monique Charbonneau fait de son environnement et propose une relecture des relations entre les êtres et la nature¹⁴.

À partir de 1980, l'artiste quitte Saint-Antoine-sur-Richelieu mais continue de produire dans son atelier montréalais, qu'elle abandonne en 1995 à l'âge de 67 ans pour se consacrer uniquement au dessin et à la peinture, et sans cesser d'exposer régulièrement ses œuvres, notamment lors d'une rétrospective à la Grande Bibliothèque en 2009. Décédée en 2014, Monique Charbonneau a reçu durant sa carrière

de nombreux prix, tel que celui de l'exposition Hadassah de Montréal en 1961 et 1963, et fut titulaire de plusieurs bourses, telle que la Bourse du Conseil des arts du Canada en 1964 et 1967. Ses œuvres, gravées et peintes, furent exposées au sein de plusieurs manifestations artistiques, telles que la Biennale internationale de la gravure en Yougoslavie (1963 et 1967), la Biennale de la peinture canadienne de Londres (1964), ou encore la Seconde Biennale de la gravure américaine au Chili (1965). Celles-ci figurent aujourd'hui dans les collections de nombreuses institutions muséales, telles que le Musée d'art contemporain de Montréal et le Victoria and Albert Museum de Londres, ainsi que dans de nombreuses collections privées.

10 Daigneault, « L'art graphique de Monique Charbonneau », 72.

11 Daigneault, « L'eau et les rêves », 31.

12 Asselin, *Le goût de l'encre*, 73.

13 Daigneault, « L'eau et les rêves », 31.

14 Asselin, *Le goût de l'encre*, 7.

Bibliographie

Asselin, Hedwidge, dir. *Le goût de l'encre : rétrospective Monique Charbonneau*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 2009. Catalogue d'une exposition tenue à la Grande Bibliothèque, Montréal, du 24 février au 16 août 2009.

Daigneault, Gilles. « Léau et les rêves de Monique Charbonneau ». *Le Devoir*, 23 mars 1985. <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2790338>.

Daigneault, Gilles. « L'art graphique de Monique Charbonneau ». *Vie des Arts* 23, n° 92 (1978) : 72-73. <https://id.erudit.org/iderudit/54805ac>.

Deslauriers, Ginette. « À l'apogée aux deux B, Monique Charbonneau ». *Vie des Arts* 19, n° 75 (1974) : 40-41. <https://id.erudit.org/iderudit/57733ac>.



Serge Murphy
Illumination G
2018
Encre de couleur sur papier Arches
77 x 55 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Guy L'Heureux / © Serge Murphy 2024

D'encre et de lumière : *l'Illumination* de Serge Murphy

Annie-Pier Brunelle

*Ma pensée
donne des coups*

*comme du morse
sur mon doigt*

*le spectacle
de la lumière¹*

Des fleurs imaginaires flottent, comme gravées dans la rétine sous la lumière du soleil. À mi-chemin entre la nature et l'imagination, *l'Illumination* de Serge Murphy capture la beauté de la forme.

La carrière prolifique de Serge Murphy s'étend des années 1970 à aujourd'hui, faisant de lui une figure incontournable de l'art actuel au Québec. L'artiste montréalais est principalement connu pour ses installations sculpturales composites. Objets familiers, photographies, bouts de ficelle, morceaux de bois ou papier rebut font partie de ces petits riens quotidiens qui peuplent son univers². Polyvalent, l'artiste a aussi pratiqué la vidéo et la poésie, mais c'est au dessin à l'encre qu'il se consacre désormais principalement³.

Depuis le début de sa carrière, la signature de Murphy est marquée par un degré de technicité minimal qui persiste indépendamment du type de technique employée. Ses interventions sont succinctes, caractérisées par une approche libre et rudimentaire dans le traitement et l'assemblage des matériaux, conférant une impression de fragilité, voire de naïveté, à son travail⁴. Serge Murphy s'épanouit pleinement au sein du langage sériel, qu'il adopte tant dans la sculpture que dans le dessin⁵. Pour lui, l'attention portée

à la forme est constante : « La sculpture et le dessin à l'encre vont si bien ensemble. Je porte toujours attention à la forme. C'est elle qui m'inspire »⁶. On retrouve d'ailleurs les mêmes lignes courbes dans l'ensemble de ses œuvres, conférant une cohérence esthétique à son univers artistique.

Réalisée en 2018, la série de huit dessins à l'encre intitulée *Illumination* reprend cette formule désormais caractéristique de Murphy. Sur des rectangles de papier blanc, des lignes courbes s'entrelacent et forment, ici et là, une feuille, un bourgeon ou une fleur. Chaque dessin représente une forme végétale distincte sans qu'il soit possible, même pour l'œil expert, d'identifier clairement l'espèce à laquelle elle appartient. Comme toujours pour Murphy, l'inspiration vient de la vie quotidienne⁷, glanée au fil de balades en forêt. La lumière du soleil sur les feuillages, une fleur fanée : chaque élément est à la fois réel et imaginé. Il importe peu de reproduire fidèlement la réalité, tel que le ferait un botaniste. Pour l'artiste, il s'agit plutôt de laisser libre cours à l'impulsion créative : « Je n'ai pas fait de croquis. J'ai improvisé, comme dans l'urgence de poser les images sur le papier. J'ai commencé par la tige et chaque nouvel élément est apparu naturellement »⁸. De ces terres créatives éclosent des fleurs imaginaires, des compositions improbables. Des végétaux surnaturels prennent forme, dépourvus de toute validité botanique, mais capables d'enchanter le regard par leur harmonie.

l'Illumination de Serge Murphy, c'est l'idée qui apparaît soudainement dans l'esprit de l'artiste, qui l'habite et dont il ne peut se défaire. C'est le halo lumineux qui vient avec elle et l'envie de la faire exister. L'ensemble de la série a été dessinée avec une encre ocre aux reflets dorés, jouant avec la saturation et la transparence. Pour Murphy, cette couleur prend une signification particulière : « Le doré, c'est la lumière qui se fait terrienne : la couleur de l'or mélangée au jaune de la terre. J'aime l'idée de la lumière qui s'enracine »⁹. Ce choix de coloris reflète ainsi le cycle de vie des plantes, symbolisant leur croissance nourrie par la lumière, suivie de leur dessèchement pour finalement retourner à la terre.

Exposée dans la salle du Carrefour des arts et des sciences de l'Université de Montréal, la septième œuvre de la série *Illumination* représente une plante ornée de fleurs. Seule au centre du rectangle, la forme végétale ne touche pas les bords de la feuille, lui donnant l'étrange impression de flotter. L'encre se fait

1 Murphy, *La vie quotidienne est éternelle*, 36.

2 Gascon, *Serge Murphy. Tohu-bohu*, 14.

3 Galerie Blouin Division, « Artiste | Serge Murphy | CV », Blouin-Division, 2022, <https://www.blouin-division.com/s/serge-murphy-cv-fr.pdf>.

4 Gascon, *Serge Murphy. Tohu-bohu*, 14-15.

5 Serge Murphy, en entretien avec Annie-Pier Brunelle, Montréal, 17 février 2024.

6 *Ibid.*

7 Gascon, *Serge Murphy. Tohu-bohu*, 14.

8 Serge Murphy, en entretien avec Annie-Pier Brunelle, Montréal, 17 février 2024.

9 *Ibid.*

plus foncée par endroits, oscillant entre le doré clair et le brun noir. Comme dans une ombre chinoise, les détails ne sont pas perceptibles; on ne voit que la forme. Le bas de la plante semble couvert d'un peu de terre, de laquelle émerge une tige. Sa partie inférieure est composée d'un amas de feuilles étroites et tournées vers le haut. La tige se divise ensuite en deux parties, plus fines, donnant l'impression de peiner sous le poids du système foliacé. Les feuilles de la partie supérieure de la plante sont inclinées vers le sol, comme fanées et les quatre fleurs surplombant l'ensemble sont constituées de quatre ou de cinq pétales à la forme arrondie et irrégulière.

Cette série figurative se démarque quelque peu du reste de l'œuvre de Murphy, qui explore généralement les motifs abstraits et les lignes courbes, tant en deux dimensions qu'en trois dimensions. Il ne faudrait toutefois pas y voir une rupture. Tout comme ses précédentes créations, la série *Illumination* de Serge Murphy présente un système de formes, révélant visuellement les aléas de l'expérience quotidienne. *L'Illumination*, c'est l'aboutissement du défilé d'images dans la rétine. Comme bricolée par l'esprit, l'image apparaît. Murphy ne se risque donc pas à imiter le réel. Humble, il se contente d'en dessiner les contours, proposant ainsi une vision personnelle de l'ordinaire. La dimension quotidienne et intime de l'œuvre transparaît également dans son format. En contraste avec les ensembles sculpturaux monumentaux qui lui sont habituellement associés, chaque pièce de cette série adopte des proportions humaines, se prêtant parfaitement à l'intimité domestique.

Le sens de l'œuvre se trouve en elle-même et invite à s'y plonger. Faire l'expérience de *Illumination*, c'est regarder avec ouverture et sans a priori. C'est se laisser toucher par la couleur vibrante évoquant les dernières heures du jour, alors que le soleil décroît dans le ciel. La valeur de cette œuvre se trouve ainsi dans la liberté féconde qui caractérise la démarche de l'artiste. Elle évoque l'urgence de créer, nous invitant à reconnaître la part créative qui vit en nous.

*Branches inventées
des peupliers*

*dans l'encre
du ruisseau*

*l'homme cède
sa place¹⁰*

¹⁰ Murphy, *La vie quotidienne est éternelle*, 43.

Bibliographie

Galerie Blouin Division. « Artiste | Serge Murphy | CV ». Blouin-Division. 2022.
<https://www.blouin-division.com/s/serge-murphy-cv-fr.pdf>.

Gascon, France. *Serge Murphy. Tohu-bohu*. Joliette : Musée d'art de Joliette, 2003.

Murphy, Serge. *La vie quotidienne est éternelle*. Montréal : L'Hexagone, 2010.



Mario Merola
Figure d'ombre I
1976
Encre sur papier Fabriano
76 x 56 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Paul Litherland / © Mario Merola 2024

L'intention de l'ombre : les encres de Mario Merola

Marianne Charlebois

Mario Merola est un artiste phare de sa génération. Il travaille avec de nombreux médiums à travers sa carrière, et son œuvre se transforme au cours des décennies. Pour n'en nommer que les grandes lignes, il réalise des murales, des reliefs et des sculptures, dont une pour l'Expo 67. Son œuvre est incontestablement complète par la richesse et la variété qui la compose. À ce propos, il décrit fréquemment la période où il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal comme un moment marquant¹. Seulement âgé de 15 ans et engagé dans ces études artistiques approfondies, il y pratique le dessin sous toutes ses formes. Il s'agit d'un procédé qui prend rapidement de l'importance dans son art, et dont la place devient centrale au fil du temps.

Merola voyage et étudie en Europe, en plus d'acquérir une vaste expérience professionnelle au Québec et à l'international, sa créativité est ainsi constamment nourrie par son vécu. Avidé de nouveauté et toujours à la recherche d'un dépassement de soi, l'art de Mario Merola se métamorphose au fil du temps. Une tension se développe donc entre la figuration et l'abstraction dans sa production, ce qui rend cette dernière distincte des réalisations des autres artistes. La série *Figure* de 1976 est composée de multiples œuvres, et représente une phase décisive dans la carrière de l'artiste quant à son approche à l'art.

Au début de sa pratique, la structure et la vision que Mario Merola emprunte dans ses reliefs et ses murales sont vraisemblablement cartésiennes. L'abstraction est indéniable, et ses motifs sont directement tirés d'une grille² : les formes géométriques qu'il visualise sont alignées à la verticale ou l'horizontale, ce qui donne une structure à ses compositions. Cela dit, à travers ses explorations en trois dimensions, l'artiste inclut dans ses représentations à maintes reprises des jeux d'ombres. Patrice-Hans Perrier évoque

également à ce propos le plaisir que Merola prend à créer des contrastes entre les formes, les couleurs et la lumière. Cette opposition est aussi présente dans ses œuvres monochromes sur papier, et c'est ce qui me pousse à souligner l'importance des encres de Merola, car elles se rattachent à de multiples sphères de sa pratique artistique.

Au premier abord, ces œuvres semblent complètement abstraites. Les formes qui la composent sont le résultat direct de la gestuelle libre de l'artiste. En revanche, Merola laisse la liberté d'en soulever une interprétation unique, car il accorde une agentivité à son œuvre en la laissant parler directement au spectateur. Particulièrement dans *Figure d'ombre I et II*, des silhouettes, des objets et des profils émergent des taches sombres. Analysées en tant qu'un ensemble avec *Figure de mémoire*, ces œuvres représentent une évolution de la ligne à la tache. Les deux *ombres* offrent une certaine grille structurelle, comme les reliefs de début de carrière, par la façon dont leurs taches occupent le fond blanc. Cela dit, *Figure de mémoire* évoque une forte introspection chez la personne qui la regarde, un peu à la façon du test de Rorschach.

Bien qu'il ait suivi sa formation aux Beaux-Arts et que ses œuvres trois-dimensionnelles évoquent une discipline et une réflexion rationnelle, son travail sur papier lui permet d'explorer de nouvelles avenues artistiques et de se laisser dépasser par ses réalisations. Robert Melançon détaille cette émancipation des formes dans la création de Merola :

Tout se passe comme s'il avait rajeuni depuis trente ans, comme si, au lieu de s'assagir, il devenait de plus en plus audacieux. Rien n'est plus beau, plus étonnant, mieux fait pour redonner courage que cette avancée dans l'inconnu. Ce risque souriant. Tranquillement assumé. L'artiste fait ce qu'il peut. Il s'impose de ne faire rien de moins que ce qu'il peut. Mario Merola est, de façon exemplaire, un artiste³.

Bien que son observation soit réalisée 25 ans après la création de la série *Figure*, les propos de Melançon illustrent explicitement le processus créatif de l'artiste. La structure présente au début de sa carrière lui échappe complètement, et c'est plutôt sa propre intention qui guide sa main sur le papier. Il s'agit de la traduction directe de son intériorité qui est illustrée dans ces œuvres⁴. En ce sens, l'abstraction, jointe à la

¹ Mario Merola, en entretien avec Marianne Charlebois, Montréal, 27 février 2024; *Caccia, Interviews with the Phoenix*, 57.

² Perrier, *Mario Merola : linéaments et sinuosités*, 59.

³ Melançon, *Dessins*, 16.

⁴ Mario Merola, en entretien avec Marianne Charlebois, Montréal, 27 février 2024.

binarité du noir et blanc de l'œuvre, permet de se livrer en tant que spectateur aux possibilités plastiques qu'elle évoque.

Figure d'ombre I occupe tout l'espace du papier, et le fait que les formes noires touchent aux bords du support sous-entendent cet abandon chez Merola, qui ne se restreint pas au cadre de l'œuvre. La ligne est un élément focal dans la pratique de cet artiste, et c'est aussi vrai dans ce cas. Ce propos est abordé fréquemment dans ses ouvrages⁵, car la ligne est intrinsèque à son processus créateur et habite toutes les œuvres qu'il réalise. Les formes irrégulières de *Figure d'ombre I* varient dans leur taille et leur espacement, certaines se touchent ou sont reliées, alors que d'autres sont libres. Le langage formel de l'art ici est tout ce qui compose l'œuvre : la ligne, le plein, le vide; même les couleurs sont absentes. Le contraste du blanc et du noir, donc de la lumière et de l'ombre, fait aussi écho aux contrastes des formes sur le papier, permettant ainsi de saisir l'exploration artistique effectuée par Merola dans cette œuvre.

C'est cette simplicité apparente qui m'interpelle dans la série *Figure*, car elle laisse sa composition parler. La gestuelle de Merola, et donc son intention primaire, habite son œuvre, qu'il s'agisse de simplement dessiner avec abandon ou de réaliser une introspection afin de sortir des sentiers battus. À mon sens, il est crucial de se familiariser avec ses œuvres à l'encre, car elles offrent une référence qui peut être réinterprétée à travers les formes qui se retrouvent dans ses autres créations. En effet, *Figure d'ombre I* est réalisée en 1976, soit vers le milieu de la carrière de Merola, mais il ne publie ses éditions en lien avec ses encres qu'en 1998. Ces œuvres l'habitent donc pendant plusieurs décennies, et elles font partie de son parcours artistique. Par exemple, la ligne libre, qui est une caractéristique distincte de l'œuvre de Merola et des pièces discutées dans ce texte, se retrouve également dans *Estate*, réalisée en 2011, et présentée dans cette même exposition.

Melançon arrive bien à capturer cette tension chez Merola qui semble toujours jouer sur la ligne entre l'abstraction et la figuration : « [Ses œuvres] tendent à la figuration. Ou plutôt je dirais qu'elles figurent, qu'elles donnent une certaine forme ou figure »⁶. Encore ici, c'est un motif qui se traduit bien en étudiant *Figure d'ombre I*. Lorsque nous avons commencé à parler de ses encres, l'artiste m'a tout de suite demandé si j'y avais remarqué des silhouettes ou des profils⁷. Ayant lui-même réalisé l'œuvre abstraite, ce n'est que

5 Voir Merola, *Dessins*, et Merola, *Ombre*, ainsi que Merola et Metchnikov, *Mario Merola*, 43.

6 Melançon, *Dessins*, 15.

7 Mario Merola, en entretien avec Marianne Charlebois, Montréal, 27 février 2024.

lorsqu'elle était terminée qu'il y a remarqué des motifs dont il n'avait pas prévu l'apparition. Cela dit, d'autres éléments visuels peuvent être soulevés par chaque individu qui regarde l'œuvre, et c'est ce qui est important à retenir à propos de la série *Figure*. À mon avis, c'est aussi ce qui fait qu'un large public peut l'apprécier.

Enfin, les encres de Merola peuvent être présentées comme un ensemble ou comme des œuvres individuelles. Dans tous les cas, des lectures différentes peuvent en être tirées, car les lignes peintes par l'artiste ne portent pas d'autres significations que son intention de mouvement et de recherche plastique. En laissant son œil être guidé par les contrastes entre l'ombre et la lumière, par le langage formel que Mario Merola utilise et l'ouverture qu'il crée avec ce dernier, une panoplie de sensations émergent chez son spectateur. Il est possible d'apprécier ou non l'œuvre, de s'en inspirer, ainsi que de la traduire dans le reste de la carrière de l'artiste.

La force créatrice de Merola réside, à mon avis, dans sa maîtrise du dessin et des éléments formels du médium avec lequel il travaille. La mouvance qu'un simple trait, en apparence réalise, joint au minimalisme du noir et blanc, devient ainsi infinie. C'est ce qui explique aussi son succès dans de nombreux pays, en plus de son empreinte sur l'art au Québec depuis les années 1960.

Bibliographie

Caccia, Fulvio. *Interviews with the Phoenix: Interviews with Fifteen Italian-Quebecois artists*. Traduit par Daniel Sloate. Toronto : Guernica, 1998.

Letocha, Louise. « Merola et le relief ». *Vie des arts* 21, n° 84 (1976) : 50-53.

Melançon, Robert et Mario Merola. *Dessins*. Saint-Laurent : Fides, 2000.

Merola, Mario. *Dessins, encres et poèmes*. Montréal : Fini/Infini, 1998.

Merola, Mario. *9 encres de Mario Merola*. S.l., 1998.

Merola, Mario. *Ombres : 9 dessins de 1976*. Montréal : Fini/Infini, 1998.

Merola, Mario, et Anatola Metchnikov. *Mario Merola*. Montréal : Fini-infini, 1992.

Paquet, Bernard. « Liberté et formes baroques dans les sculptures et les dessins récents de Mario Merola ». *Vie des arts* 37, n° 147 (1992) : 34-37.

Perrier, Patrice-Hans. « Mario Merola : linéaments et sinuosités ». *Vie des arts* 53, n° 216 (2009) : 57-59.



Renée Lavillante
Mes faims c'est les bouts d'air noir n° 12
1993
Craie sur papier
120 x 136 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Eliane Excoffier / © Renée Lavillante, 2024

Renée Lavaillante – Une étude du dessin et de l'espace

Pauline de Chabannes la Palice

Un rectangle aux bords irrégulier, un cadre noir tracé sur du papier blanc et des empreintes de doigts. Voici ce que l'on aperçoit aux premiers abords de l'œuvre *Mes faims c'est les bouts d'air noir n° 12* de Renée Lavaillante (1947). Toutefois, cette œuvre contient bien plus que de simples traits à la craie. Elle abrite tout un espace modelé par les mains de l'artiste.

L'œuvre fait partie d'une série intitulée *Mes faims c'est les bouts d'air noir* et s'inscrit dans une recherche étendue du dessin, établie par l'artiste. Les séries de Lavaillante se mettent en place autour de deux pôles, d'une part la thématique et de l'autre le formel, ce qui permet à l'artiste de travailler de manière méthodique sur chacune des œuvres. Tout d'abord, les thèmes représentent une préoccupation qui se matérialise sur le papier « sous la forme d'une interrogation graphique spécifique »¹. En effet, dans le travail de l'artiste, le dessin représente l'élément central du sujet qui n'est pas choisi à l'avance². L'aspect formel pour sa part concerne les étapes, changeant avec chaque série et répétées méthodiquement dans ses œuvres.

Dans sa recherche, Lavaillante considère « différentes modalités d'actions entre la forme et son espace »³. Par conséquent, ses dessins interrogent de manière radicale la notion de limite liée à ses deux notions⁴. C'est pour ce faire qu'elle établit une méthodologie de travail systématique dans ses différentes séries de dessins. Afin de lui offrir la possibilité d'établir un « propos construit dans une contiguïté qui favorise la graduation et la nuance »⁵.

1 Miglioli, *Renée Lavaillante, une archéologie du dessin*, 46.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, 47.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, 46.

La série *Mes faims c'est les bouts d'air noir* a été créée à travers la méthodologie de dessin suivante. La première étape correspond à la découpe du papier qui se fait à main levée, à l'aide d'un cutter. Une phase qui a pour but d'éviter de faire référence à un espace de travail préétabli⁶. Ensuite, les bords irréguliers sont noircis à l'aide d'une craie noire, de manière irrégulière. Pour finir, la poussière, qui durant le processus s'est échappée du papier, est réintroduite à l'intérieur du cadre de l'œuvre à travers des frottements faits à la main⁷. Ces traces de particules et de doigts peuvent être perçues à l'intérieur du pourtour noir. Cette activité de frottement et de coupure établit un « dialogue entre matériau et matériau »⁸, une référence au support coupé et à la craie utilisée.

Au moyen d'un pourtour inégal, de tracés fait à la main ainsi que de frictions, Lavaillante crée une forme de toute pièce, trouvant son origine dans l'espace⁹. Ainsi, les dessins de l'artiste se transforment « en objets au moyen desquels elle interroge la notion de contour et son corollaire, l'espace illusionniste »¹⁰. L'environnement qui accueille les œuvres devient donc le véritable support¹¹. De plus, les dimensions de l'œuvre accroissent l'immersion du visiteur dans les formes présentées.

Renée Lavaillante est une artiste qui se distingue du fait de sa pratique artistique axée sur le dessin ainsi que de son appréciation pour les nuances de noir¹². Cette approche est le fruit d'une longue période de recherche et repose sur une réflexion approfondie sur la ligne, le contour et l'espace¹³. Ce penchant qu'elle nourrit depuis 1985 l'a amenée à expérimenter la pratique du dessin, les yeux clos ainsi qu'à l'aide de divers outils non traditionnels ou même sans outils du tout¹⁴. D'autre part, en ce qui concerne l'aspect monochrome omniprésent dans son œuvre, ce choix s'inscrit dans le processus de recherche du dessin établi par l'artiste. En effet, Lavaillante nous indique qu'elle ne pourrait utiliser de la couleur, que si son utilisation faisait intégralement partie de sa recherche. Toutefois, la couleur comporte trop de symbolisme

6 Toma, « Un dialogue entre matériau et matériau », 56-57.

7 Miglioli, *Renée Lavaillante, une archéologie du dessin*, 46.

8 Toma, « Un dialogue entre matériau et matériau », 56-57.

9 Miglioli, *Renée Lavaillante, une archéologie du dessin*, 47.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Les écrits, « Renée Lavaillante », Les écrits, consulté le 22 mars 2024, <https://lesecrits.ca/renee-lavaillante/>.

13 Lamarre, « Renée Lavaillante : L'instant du chaos », 46.

14 Galerie B-312, « Renée Lavaillante », Galerie B-312, consulté le 21 mars 2024, <https://www.galerieb312.ca/en/membres/renee-lavaillante>.

pour faire partie de ses dessins. L'intérêt est donc concentré sur les traits qui ressortent de son œuvre. Chaque élément ayant les moyens d'écarter l'artiste de son étude sont de ce fait mis de côté¹⁵.

D'après Lavaillante, un dessin peut, dans sa version finale, faire voir les traces de son développement au spectateur. Par conséquent, dans sa finalité, il « condense de manière visible ses différents espaces dans le temps »¹⁶. *Mes faims c'est les bouts d'air noir n° 12* présente donc les différentes étapes de création d'un espace. Les bords inégaux illustrent les traits faits au cutter. Le pourtour de craie noire présente la délimitation de l'espace. Et enfin, les traces de doigts exposent le processus de production de l'œuvre.

Bibliographie

Galerie B-312. « Renée Lavaillante ». Galerie B-312. Consulté le 21 mars 2024. <https://www.galerieb312.ca/en/membres/renee-lavaillante>.

Lamarre, André. « Renée Lavaillante : L'instant du chaos ». *Espace Sculpture*, n° 59 (2002) : 46.

Les écrits. « Renée Lavaillante ». Les écrits. Consulté le 22 mars 2024. <https://lesecrits.ca/renee-lavaillante/>.

Miglioli, Nathalie. *Renée Lavaillante, une archéologie du dessin*. Traduit par Susanne de Lotbinière-Harwood et Ron Ross. Montréal : Occurrence, 2016.

Toma, Cristina. « Un dialogue entre matériau et matériau ». *ETC*, n° 50 (2000) : 56-57. <https://id.erudit.org/iderudit/35795ac>.

¹⁵ Miglioli, *Renée Lavaillante, une archéologie du dessin*, 46.

¹⁶ *Ibid.*



Jean McEwen
Les bleus chevauchant les bruns
1979
Huile sur toile
233,6 x 182,8 cm
Don de la succession McEwen
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Paul Litherland / © Succession Jean McEwen / CARCC Ottawa 2024

Peindre la sérénité : *Les bleus chevauchant les bruns* de Jean McEwen

Simon Desmeules

Jean McEwen signe l'œuvre *Les bleus chevauchant les bruns* en 1979. Ayant commencé à peindre ses premiers tableaux à partir de 1946 et continuant proactivement sa pratique artistique jusqu'à son décès en 1999, ce tableau provient donc du milieu de la carrière de l'artiste. En 1979, McEwen est toutefois un peintre déjà bien établi sur la scène artistique. Le Musée d'art contemporain de Montréal lui a consacré une première exposition rétrospective (*McEwen 1953-1973*) quelques années auparavant en 1973. Il vient également tout juste de remporter en 1977 la bourse Victor-Martyn-Lynch-Staunton du Conseil des arts du Canada, honorant les artistes canadiens pour leurs réalisations exceptionnelles, ce qui lui permet d'effectuer un séjour de travail à Paris en 1977-1978. Il y crée d'ailleurs sa série *Suite parisienne*, présentée au Centre culturel canadien de Paris en 1978, puis à la Galerie Mira Godard de Toronto en 1979. Indra McEwen signale toutefois ceci : « *Les bleus chevauchant les bruns* a été peint l'année après son retour à Montréal, et signale un net changement de direction. Dans celui-ci, l'interaction des couleurs n'est plus celle d'une lumineuse transparence [des tableaux de la *Suite parisienne*]; elle est plutôt structurée par leur entrelacement »¹.

Le tableau est de très grandes dimensions, avec son impressionnante hauteur de plus de deux mètres. McEwen a beaucoup joué sur la taille et l'orientation de ses œuvres au cours de sa carrière. Il a ainsi réalisé des œuvres encore plus grandes que celle-ci, mais *Les bleus chevauchant les bruns* impressionne tout de même par sa monumentalité. McEwen apprend l'art de manière autodidacte, mais est influencé par d'autres peintres contemporains de son époque, comme Jean-Paul Riopelle ou Jackson Pollock. Son style

unique et très personnel se forme toutefois assez rapidement en début de carrière, et le seul élément que retient McEwen de ces contemporains est la nécessité du grand format des toiles pour obtenir les effets picturaux escomptés². « McEwen a consacré toute son œuvre à explorer les pouvoirs de la couleur tout en la structurant, afin de mieux en saisir les effets de profondeur »³. C'est ainsi que Constance Naubert-Riser a résumé le style et les recherches de l'artiste, dans le cadre du catalogue d'une exposition rétrospective présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1987-1988, adéquatément intitulée *Jean McEwen : la profondeur de la couleur*. *Les bleus chevauchant les bruns* en est certainement un profond témoignage.

Dès la première observation du tableau, l'œil est naturellement attiré vers le centre, en raison des techniques picturales employées par l'artiste. McEwen possède au sein de son catalogue plusieurs œuvres marquantes caractérisées par une forme géométrique centrale très marquée, le plus souvent une grande ligne ou une bande verticale, parfois décentrée, ou encore une masse cruciforme, organisant ainsi le tableau en plusieurs zones ou cadrans. On remarque qu'une telle organisation géométrique demeure bien visible dans *Les bleus chevauchant les bruns*, mais se présente de manière beaucoup plus subtile. On dirait presque que l'artiste donne des indices à l'observateur pour que celui-ci poursuive mentalement sa compréhension de l'espace bidimensionnel de l'œuvre. En effet, plutôt que d'être distinctement marquée par un changement de couleur le long d'une ligne pleine, la séparation est plutôt opérée par un agencement de fins détails : de minces filaments verticaux de peinture blanche forment une sorte de ligne brisée à reconstruire ; le passage d'un brun de sable, presque doré, au centre, à un brun rougeâtre de brique sur les parties latérales ; et enfin la longue bande de ce brun de sable tout en haut du tableau, qui vient délimiter la largeur de cette bande orthogonale. Il en résulte une séparation en une partie centrale flanquée de deux bandes latérales, le tout entièrement encadré par une large zone variable de peinture blanche.

On remarque ainsi dans ce tableau l'agencement de quatre couleurs principales. Ceci est caractéristique du travail de Jean McEwen, ses tableaux étant généralement composés d'un assemblage de deux à cinq couleurs distinctes. Le magnifique bleu ciel s'impose sans aucun doute comme couleur dominante du tableau. Le blanc encadre tout le pourtour du tableau, mais est également parsemé par très fines applications sur l'entièreté de l'œuvre, amenant un sentiment de légèreté à l'ensemble. Les deux teintes de brun mentionnées précédemment se partagent en alternance le rôle de rythmer la composition, comme

¹ Indra McEwen, en entretien par courriel avec Simon Desmeules, Montréal, 29 février 2024.

² Naubert-Riser, *Jean McEwen*, 25.

³ *Ibid.*, 19.

en témoigne d'ailleurs le titre. Comme l'avait mentionné Indra McEwen, c'est ce principe d'entrelacement des couleurs qui est ainsi mis de l'avant. Ce tableau a d'ailleurs été créé en utilisant la fameuse technique de peinture avec les mains, très caractéristique de l'artiste, qu'il développe à partir de 1955.

Les titres représentent un aspect important de l'œuvre de Jean McEwen. Son catalogue comprend un certain nombre d'œuvres demeurées sans titres, en particulier en début de carrière, mais il développe rapidement un vocabulaire riche et évocateur pour nommer ses œuvres, teinté par son grand amour pour la poésie et par ses aspirations dans l'exploration de la couleur. Le titre *Les bleus chevauchant les bruns* suggère cette relation entre les différentes couleurs dominantes du tableau au moyen du métaphorique verbe « chevaucher ». Constance Naubert-Riser apporte une précision à ce sujet : « Il est important de souligner que ces titres ne cherchent pas à permettre la "compréhension" du tableau, en proposant une image verbale qui serait un double de l'image picturale. Les titres nous apportent plutôt des indices d'une démarche poétique, [...] parallèle à l'activité du peintre »⁴. Sans être une dénomination générale, cette utilisation dans les titres des couleurs des tableaux ponctués par un verbe évocateur, très souvent empreint de mouvement, est une formule souvent reprise par l'artiste. On peut penser à des œuvres comme *Meurtrière traversant le bleu* (1961, collection MBAM) ou encore *Élégie criblée de bleu* (1986, collection particulière). McEwen travaille également souvent en série, donnant des titres similaires à plusieurs œuvres possédant des caractéristiques communes, en jouant sur le vocabulaire et sur les couleurs utilisées, ou tout simplement en leur donnant une numérotation. *Les bleus chevauchant les bruns* ne fait toutefois pas partie d'une série⁵. Des liens peuvent tout de même être établis avec certaines œuvres datant de la même année comme *Violet chevauchant le vert* (1979, collection MNBAQ) ou encore *Mauves enlacées de bleus* (1979, succession Jean McEwen)⁶ au niveau des explorations et des choix de titres.

Un autre aspect important du travail pictural de Jean McEwen est son désir de représenter l'émotion par son art. Indra McEwen m'a confié l'information suivante concernant l'œuvre :

Les bleus chevauchant les bruns date d'une période très paisible dans la vie privée de l'artiste alors « jeune » marié heureux de 55 ans, avec deux enfants de bas âge et un troisième à venir.

4 Naubert-Riser, *Jean McEwen*, 36.

5 Indra McEwen, en entretien par courriel avec Simon Desmeules, Montréal, 29 février 2024.

6 *Ibid.*

« L'émotion » de ce tableau est celle de la sérénité, me semble-t-il. Mais il est clair que cette observation soit non sans préjugé⁷.

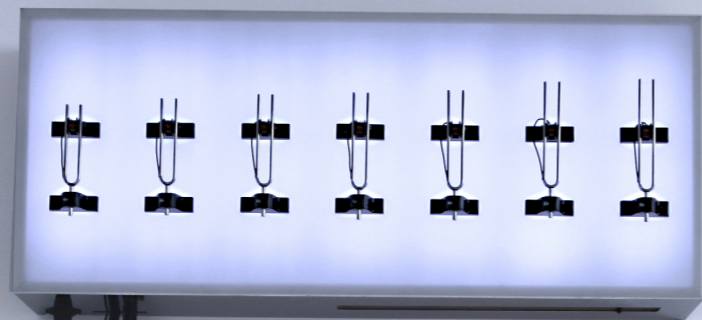
La sérénité est certainement aussi une émotion que je ressens à la vue de ce tableau. Celui-ci nous absorbe entièrement, dans une impression de légèreté flottante. Personnellement, j'y imagine la bordure blanche qui dévoile au milieu des nuages, ce grand pan de ciel azur parsemé de rayons lumineux. D'autres pourraient y déceler à l'inverse une vue aérienne s'ouvrant sur une mer parsemée d'îlots de terre. Dans tous les cas, l'agencement que fait McEwen de la couleur sur le plan, crée une sorte de profondeur plongeante, rappelant presque le sublime des romantiques anglais.

Les possibilités d'interprétation des tableaux de Jean McEwen sont infinies et malgré ce désir parfois fort de leur prêter des qualités figuratives ou expressionnistes, ses œuvres s'inscrivent plutôt dans un courant d'abstraction. Elles suscitent d'abord et avant tout l'émotion et provoquent l'introspection personnelle du spectateur. Par ses explorations de la couleur et son organisation sur la surface, l'artiste imprègne ses créations de ses propres émotions, qui sont ainsi inévitablement transmises au spectateur. Dans *Les bleus chevauchant les bruns*, l'artiste parvient à transmettre cette sérénité qui l'habitait en peignant, et c'est ce qui incarne la puissance de l'œuvre de Jean McEwen.

7 Indra McEwen, en entretien par courriel avec Simon Desmeules, Montréal, 29 février 2024.

Bibliographie

Naubert-Riser, Constance, dir. *Jean McEwen : la profondeur de la couleur : peintures et œuvres sur papier, 1951-1987*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1987. Catalogue d'une exposition tenue au Musée des beaux-arts de Montréal, du 11 décembre 1987 au 24 janvier 1988.



Nicolas Bernier
frequencies (a /continuum)
2016
Diapasons, lumière, bois, aluminium, plastique, son, composants électroniques
Œuvre : 92 x 20 x 40 cm
Dispositif d'activation : 58 x 20 x 91 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : © Nicolas Bernier

Nicolas Bernier – Le cycle des sublimes

Malorie De Stéphano

Le diapason est un instrument constitué de deux membrures épaisses et parallèles, formant un U conjoint à leur base et se prolongeant en une tige cylindrique. Par une impulsion, l'objet produit une vibration, créant une sensation physique se transmettant de l'oreille au cerveau; un son sublime est émis. Cette captation auditive n'est pas désuète, elle offre à son auditeur une note quasiment pure, mais courte et s'émancipant sur la matière¹. Utilisé dans le monde de la musique pour accorder les instruments, le diapason intriguait au 19^e siècle le domaine des sciences dans l'exploitation de la fréquence. C'est dans cet univers qui allie le monde de la musique et de la physique que Nicolas Bernier passera près de huit ans autour de la conception d'un cycle d'œuvres et de la représentation de la poésie qui l'entoure. Artiste québécois basé à Montréal ayant une pratique à l'intersection de diverses disciplines alliant le travail du son à la matière tangible, il compose avec les arts visuels, la danse, le cinéma, le théâtre et la littérature tout en incorporant des éléments appartenant à la photographie et au design².

De 2011 à 2018, Bernier développe le cycle *frequencies* duquel découlent de nombreuses œuvres d'installations, un collage, une performance ainsi qu'un ouvrage entourant son processus créatif. Sa production en arts visuels se définit par la réalisation de performances audiovisuelles et d'installations dans lesquelles sont mis en valeur le son et la lumière. Étant professeur agrégé du programme de Musique numérique de l'Université de Montréal ainsi que membre des centres de recherche CIRMMT et Hexagram, sa démarche s'ancre, d'abord et avant tout, dans les livres qui sont pour lui déclencheur de processus créatif³. À la fois collectionneur de diapasons et d'idées, la démarche de Bernier s'enregistre dans une connexion profonde entre l'interprétation poétique de lectures scientifiques, notamment du

domaine de la physique dans le cadre de sa série *frequencies*, et les rapports du son à travers le temps exprimés, le plus souvent, par les formes sinusoïdales⁴. Les questions du développement de la musique, des instruments et de leur perception par le sens et l'espace sont au centre de sa pratique artistique. Il entretient un rapport particulier concernant l'enchevêtrement des sons acoustiques et numériques.

C'est durant ce processus créatif qu'il fantasmera à l'idée de recréer un objet inspiré du Helmholtz Synthesizer de 1905, qui pourrait être considéré comme le tout premier synthétiseur maintenu par électro-aimant du fabricant Rudolf Koenig. Reprenant ainsi les principes scientifiques de cet appareil d'une autre époque, il rend à l'expérience historique de l'objet un rapport esthétique contemporain. Il faudra à Bernier près de six ans afin de réaliser ce projet. C'est en assistant par hasard au concert de l'artiste danois Morten Riss *Sensation of the Pure* en 2015 qu'il persiste à créer cette machine en lui apportant une expérience esthétique nouvelle⁵.

L'œuvre *frequencies (a /continuum)* se veut minimaliste. D'abord, elle se présente sous la forme d'un boîtier auquel sont juxtaposés sept diapasons. Par un dispositif d'activation, le visiteur peut décider d'initier le son, dans l'ordre qu'il souhaite, des instruments qui lui font face. En entrant en contact avec les touches blanches du module, il peut alors observer une lumière émanant de l'œuvre, indicatrice visuelle et théâtrale des éléments produisant les vibrations entendues par l'oreille humaine. Ce qui est déclenché représente bien plus que les sons acoustiques traditionnels des diapasons. Dans une forme poétique de pensée, Bernier vient allier les faits passés et présents en synthétisant l'objet de nature acoustique. *frequencies (a/continuum)* explore l'éclatement de la frontière du naturel et de l'artificiel, répondant aux deux à la fois. Les sons émis par l'œuvre sont la résultante des diapasons subissant l'effet de la machine.

Ce qui distingue *frequencies (a /continuum)* des autres créations du même cycle est son rapport au temps historique. Son appellation continuum fait référence à une homogénéité de la synthèse, formant un tout continu. Qu'il soit électronique ou acoustique, le son produit grâce au diapason ne peut jamais en soi être perçu de manière pure, son environnement façonne sa résonance puisqu'il est déployé dans un lieu aux configurations précises. La synthèse du son est donc un assemblage de fréquences, et ce, peu importe sa nature⁶. L'œuvre que nous offre Bernier permet une découverte de ses enchevêtrements de

1 Bernier, *Sur le diapason*, 7.

2 Université de Montréal, « Nicolas Bernier | Communauté | Corps enseignant », Faculté de Musique, consulté le 4 février 2024, <https://musique.umontreal.ca/communaute/corps-enseignant/fiche/in/in19723/sg/Nicolas%20Bernier/>.

3 Nicolas Bernier, « Nicolas Bernier | art », Nicolas Bernier, consulté le 26 février 2024, <https://www.nicolasbernier.com/page/about.htm>.

4 Bernier, *Sur le diapason*, 9-11.

5 *Ibid.*, 70.

6 *Ibid.*, 72.

fréquences qui, résonant dans une salle d'exposition, se percutent aux murs, aux colonnes, aux œuvres et aux visiteurs qui s'y trouvent et viennent du fait même les transformer.

Pour Bernier, il s'agit d'un objet. On ne peut pas réellement catégoriser l'œuvre, elle existe tout simplement dans l'espace-temps. Son utilisation manifeste ce qu'elle est. Dans une salle d'exposition, elle n'est qu'œuvre et offre une expérience visuellement et auditivement intéressante malgré son apparence d'instrument musical. Pour l'artiste, c'est l'acte de la performance qui permettrait à cette dernière de se présenter sous cette forme. Il est important de noter que pour Bernier, *frequencies (a / continuum)* n'a pas autant d'impact seule, puisqu'elle s'intègre dans un projet de recherche-crédation plus large et complexe. C'est en fait autour de l'idée de cycle qu'émerge cet objet, ce dispositif sonore⁷. Les œuvres titrées *frequencies* forment une unité, duquel découle un ensemble créatif et réfléchi émanant de l'obsession de l'artiste pour les diapasons. Les œuvres sont ainsi produites par l'enchevêtrement d'idées, de recherches et de rencontres qui ont permis à Nicolas Bernier de développer sa pensée autour de la création, du son et de l'expérience physique de ses instruments simples et fascinants. Ces explorations au travers de la fabuleuse histoire du diapason l'ont mené à dévier de ses connaissances en musique pour y découvrir l'univers de la physique par la lecture de grands théoriciens tels qu'Hermann von Helmholtz, John Tyndall et Rudolph Koenig. Portant un regard inexpérimenté sur la matière, Bernier y voit une forme de poésie abstraite, la science venant parfaitement s'associer à l'expression créative nécessaire pour la comprendre⁸. Au fil des années, il collectionnera près d'une centaine de diapasons de toutes provenances et de toutes époques, alimentant ses recherches et son intérêt pour le sujet.

Pour conclure sa série créatrice autour de la fréquence, Nicolas Bernier conçoit l'œuvre *frequencies (a / silence)*. Comprenant sept diapasons dont le bout a été scellé dans du ciment⁹, il vient répondre à (*a / continuum*) à la fois en réponse à la structure visuelle de l'œuvre qui est similaire, mais aussi en opposant l'appareil produisant du son à celui qui ne pourra plus jamais en produire. En 2018, l'artiste crée un album musical autour de ses instruments et offre aux acquéreurs de ce dernier de repartir avec l'un des diapasons gratuitement, symbolisant ainsi définitivement la fin du cycle *frequencies*¹⁰.

7 Nicolas Bernier, en entretien avec Malorie De Stéphano, Montréal, 26 février 2024.

8 Bernier, *Sur le diapason*, 8.

9 Nicolas Bernier, « Nicolas Bernier |.art », Nicolas Bernier, consulté le 26 février 2024, <https://www.nicolasbernier.com/page/about.htm>.

10 Nicolas Bernier, en entretien avec Malorie De Stéphano, Montréal, 26 février 2024.

Bibliographie

Bernier, Nicolas. « Nicolas Bernier |.art ». Nicolas Bernier. Consulté le 27 février 2024. <https://www.nicolasbernier.com/page/about.htm>.

Bernier, Nicolas. *Sur le diapason : Autour d'un cycle de création, entre son, science et lumière*. Paris : Les presses du réel, 2019.

Université de Montréal. « Nicolas Bernier | Communauté | Corps enseignant ». Faculté de Musique. Consulté le 4 février 2024. <https://musique.umontreal.ca/communaute/corps-enseignant/fiche/in/in19723/sg/Nicolas%20Bernier/>.

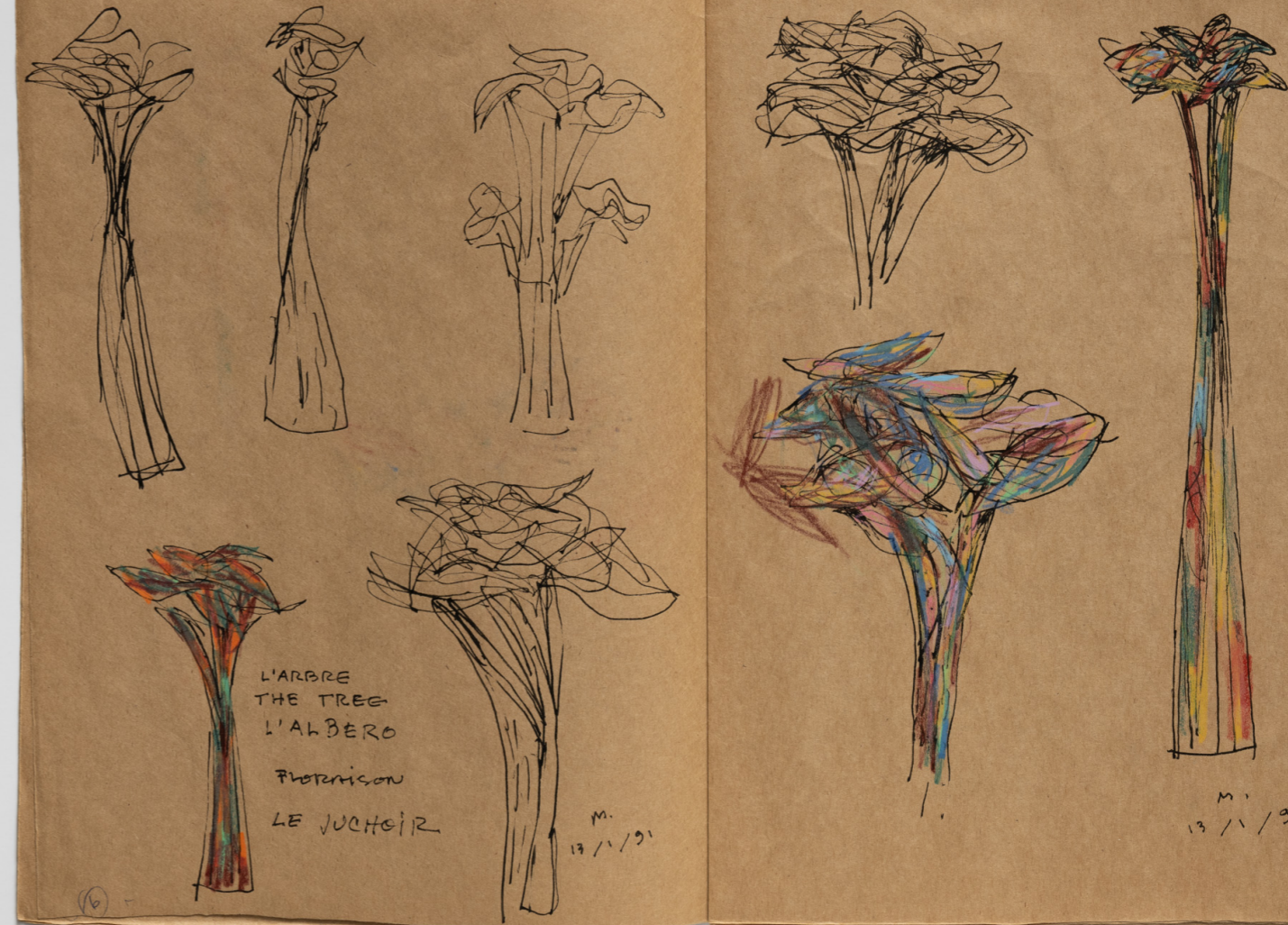
MARIO MEROLA

croquis

L'ARBRE

2

LE 13 JANVIER 91



L'ARBRE
THE TREE
L'ALBERO
FLORISON
LE JOUJOIR

M.
13/1/91

M.
13/1/91

Mario Merola
Carnet de croquis - L'arbre
13-01-1991
Encre et crayons de couleur sur papier kraft
31,5 x 23 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Paul Litherland / © Mario Merola 2024

Lignes directrices : les carnets de croquis de Mario Merola

Émilia Istead

Dans l'existence des choses rien ne dure, tout se modifie, s'abîme et se brise mais à l'intérieur de ces processus de transformation, certaines œuvres atteignent à leur plus entière plénitude¹.

Mario Merola découvre l'Atelier de la Place des arts en 1953, un ancien lieu d'expérimentation au centre-ville de Montréal pour les artistes locaux. Après avoir suivi un parcours académique axé sur le dessin, Merola fait ses débuts en sculpture dans cet atelier auprès d'autres artistes avant-gardistes de Montréal. Il diversifie sa pratique artistique et explore le médium à travers de nouveaux projets expérimentaux. Ses œuvres sculpturales se distinguent par une esthétique proche de l'abstraction, caractérisée par des formes sculptées brutes et texturées. Merola a souvent affirmé lors d'entrevues qu'il ne veut pas accorder de récit à ses œuvres. Alors, comment comprendre l'intention et le sens de ses sculptures ? La clé : les carnets de croquis.

Dans sa pratique artistique, Mario Merola adopte une approche intuitive qui lui permet de laisser l'œuvre progresser au fur et à mesure de sa création et transcender son intention première². Ainsi, l'œuvre se transforme à travers les gestes spontanés de l'artiste, qui se laisse guider par son instinct lors du processus créatif. Il considère que son travail est achevé seulement lorsque le résultat final dépasse son idée préconçue. En entrevue, Merola exprime qu'il qualifie ses œuvres comme « ouvertes »³. Certes, elles sont libres d'interprétation, car ce n'est pas le récit qui est au centre de l'œuvre, mais sa forme. C'est donc dans cette quête constante de renouveau que le dessin se forge une place fondamentale dans sa

pratique artistique, notamment dans ses œuvres structurales. Effectivement, le dessin offre à l'artiste un terrain d'expérimentation pour explorer ses idées.

Le dessin est à la base de sa pratique principalement en raison de son éducation à l'École des Beaux-Arts de Montréal où il a abondamment travaillé le dessin d'observation. Ces exercices lui ont permis de développer une virtuosité dans le médium ainsi que des aptitudes visuelles remarquables qui resteront ancrées dans sa pratique artistique. Ainsi, au cours de sa carrière, Mario Merola exécute des centaines de dessins préparatoires répertoriés dans des cahiers de croquis. Conscientieux de son catalogage, l'artiste attribue un thème à chaque carnet, dans lesquels ses dessins sont minutieusement numérotés et datés. Il a également confectionné ses propres carnets de croquis à partir de papier kraft, un matériau accessible et durable. Cette approche lui offre une plus grande liberté dans la conception de ses carnets, et conséquemment dans ses explorations artistiques. Comme c'est le cas avec son cahier intitulé *L'Arbre*, où Merola explore diverses compositions pour un projet sculptural. Par conséquent, l'artiste esquisse la même œuvre à travers les vingt et une pages du cahier, complétées au cours de la journée du 13 janvier 1991. La taille des figures varie d'une page à l'autre, permettant de regrouper entre un et six croquis par page. Par moments, l'artiste se concentre sur la partie feuillue de la sculpture avec un croquis agrandi de la partie supérieure. Pour d'autres esquisses, il ajoute de la couleur au crayon de bois, tandis que parfois il laisse le dessin à l'encre. Ce cahier a été utilisé pour la réalisation d'une petite maquette (toujours en la possession de l'artiste) à l'origine d'une sculpture en bois mesurant 231 x 37 x 31 cm, qui a été acquise par Maurice Forget. Or, comment l'artiste parvient-il à transformer un croquis dessiné en un objet tridimensionnel ?

Un croquis est un dessin rapide qui réduit un sujet à ses traits essentiels. En entrevue, Merola explique que c'est à l'aide de la ligne et du trait qu'il comprend les espaces picturaux⁴. Ainsi, à l'aide du dessin, l'artiste explore les compositions possibles de l'œuvre. Il s'agit d'un travail étroit et constant entre le dessin et la sculpture. Malgré les petites variantes d'un croquis à l'autre dans le cahier, la ligne tracée est mise en évidence pour chacun d'entre eux. Elle semble infinie, remplissant la forme de ses nombreux va-et-vient. Elle est l'élément vital qui dirige l'œuvre depuis sa conceptualisation jusqu'à son achèvement, constituant ainsi le fondement de la pratique artistique de Merola. C'est à travers la ligne dans ses croquis qu'il réfléchit et conçoit ses sculptures. Effectivement, l'artiste travaille simultanément avec les deux médiums pour l'accompagner dans son exploration de la composition tridimensionnelle⁵.

1 Merola et Metchnikov, *Mario Merola*, 13.

2 Isaac Aylestock, *Le studio des artistes reçoit Mario Merola*, Le studio des artistes, 41:19, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=pQtKxPymGF8>.

3 Mario Merola, en entretien avec Émilia Istead, Montréal, 27 février 2024.

4 Mario Merola, en entretien avec Émilia Istead, Montréal, 27 février 2024.

5 Melançon et Merola, *Le premier témoin*, 5.

Cette constante corrélation entre le dessin et l'assemblage opère dans le but de développer l'œuvre de manière organique. En suivant un processus intuitif, Merola permet à ses gestes de s'exprimer librement sur le papier pour donner naissance aux formes⁶. Ces formes apparaissent de manière spontanée et inattendue, ce qui permet de maintenir une ouverture dans l'œuvre et de dépasser les intentions initiales de l'artiste. C'est pourquoi les gestes jouent un rôle crucial dans le processus. Dès lors, le geste sur papier devient l'essence même de la sculpture, car c'est à travers l'accumulation de lignes que les formes se définissent sur le papier, aboutissant à une forme finale. Anatola Metchnikov cite l'artiste qui explique son processus dans l'ouvrage *Mario Merola* : « Avec la pointe du crayon, les différentes pressions qui apparaissent sur la surface lisse ou texturée influencent les réflexes qui définissent les choix visuels, la ligne étant le moyen direct de transférer l'intention première »⁷ Ainsi, par l'immédiateté que confère le croquis, Merola atteint l'essence de son idée qui prendra sa plénitude dans le médium de la sculpture. Il observe les épaisseurs et la pression des traits pour déterminer les caractéristiques tridimensionnelles. Dans le cas de la sculpture de *L'Arbre*, ce sont les traits grossiers courbes des croquis qui ont déterminé le volume de la sculpture finale. Le geste de l'artiste se ressent dans la rapidité avec laquelle il trace ses esquisses. On remarque concrètement que l'énergie avec laquelle il dessine prédit la silhouette finale de l'œuvre.

Artiste polyvalent, Mario Merola explore divers médiums, allant du dessin à la sculpture, en passant par les murales. Bien que son parcours puisse sembler éparpillé à travers plusieurs pratiques et médiums, un fil conducteur est clairement perceptible tout au long de sa carrière. Infini, le fil guide et donne forme, offrant la structure physique de ses sculptures. Tout débute avec un trait, une ligne directrice.

6 Merola et Metchnikov, *Mario Merola*, 43.

7 *Ibid.*, 46.

Bibliographie

« Biographie ». Mario Merola. <http://www.mariomerola.net/Biographie.asp>.

Aylestock, Isaac. Entrevue et montage. *Le studio des artistes reçoit Mario Merola*. Le studio des artistes, 41:19. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=pQtKxPymGF8>.

Melançon, Robert et Mario Merola. *Le premier témoin : notes sur la peinture de Mario Merola*. Montréal : Studio 216, 2009.

Merola, Mario et Anatola Metchnikov. *Mario Merola*. Montréal : Fini-infini, 1992.



Ève Cadieux

È.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000 de la série *Avant l'heure : Les ateliers*
2004

Solarisation argentique, impression au jet d'encre contrecollée sous plexiglassur papier Museo Silver Rag, plaque d'acier
152 x 110 cm

Don de l'artiste

Collection d'œuvres d'art de
l'Université de Montréal

Photo : © Ève Cadieux

Conserver la trace : l'éphémère sous l'œil d'Ève Cadieux

Cédric Lamonde-Boulet

Empreint de nostalgie, le geste photographique d'Ève Cadieux est une façon pour l'artiste d'assurer la permanence de l'environnement dans lequel elle évolue. En guise d'antidote à la fugacité du réel, Cadieux collectionne des lieux, des moments, des objets qui, dans la démarche de l'artiste, sont élevés au rang de passeurs de mémoire(s)¹. Ainsi, Cadieux explore avec sensibilité la frontière entre l'objet photographié et la mémoire de l'intime, créant des images où se mêlent l'affect de la nostalgique et le recul de la documentariste². Présentée chez VU en 2002, la série *des restes* illustre bien ce dualisme : l'artiste propose des photographies d'objets qui, chéris et sélectionnés par des proches, étaient présentés tels des insectes naturalisés. Simultanément, Cadieux complète la série *Avant l'heure : les ateliers*, où l'incursion dans l'intimité d'artistes — et amis — de la photographe permet de saisir un témoignage pérenne de lieux et moments éphémères.

Cette exploration de l'intime se découpe en sept œuvres, en sept moments de rencontre. Parmi eux, *É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000* invite l'observateur dans l'atelier d'une amie de la photographe. Elle-même artiste, la personne photographiée est à l'œuvre ; le moment de rencontre se doublant alors d'un instant de création. C'est justement en tant que lieu de sociabilité et d'inventivité que l'atelier est gardé en mémoire par la photographe. À la frontière de l'intime, le studio est, pour Cadieux, un lieu de conservation chargé d'objets et de familiarités³. L'intimité de l'atelier — refuge de l'artiste, mais aussi espace de partage — est poussée par le recours à l'anonymat : le visage troublé, l'adresse approximative et le recours à de simples initiales afin de désigner l'artiste à l'œuvre. Or, digne de mémoire, ce moment

est préservé par la photographie de Cadieux, qui cherche continuellement à « conserver et à accumuler des images du monde et des lieux qui l'entourent »⁴.

À la fois saisie documentaire et trace nostalgique, l'œuvre de Cadieux participe à l'intention de l'artiste d'inscrire dans la mémoire des artistes et amitiés qu'elle côtoie. Inspirée par Brassai qui photographia les artistes de son temps, de Picasso à Giacometti, Cadieux prend en photo les artistes de sa vie, désirant, par son geste photographique, participer à la survivance de leur art⁵. Cette réflexion est prééminente à la genèse de l'œuvre, *É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000* ayant été créée pour la Biennale internationale de la photographie et des arts visuels de Liège de 2002. Avec pour titre *La disparition*, l'exposition offrit à Cadieux une occasion de poursuivre son exploration sur le thème de la perte et de rendre compte de l'évanouissement des traces ; en outre, la disparition de l'illustre sculpteur Pierre Granche guida la production de la série *Avant l'heure*. Ayant eu Granche comme professeur, Cadieux fut témoin de l'artiste à l'œuvre dans son bureau, qui tenait lieu d'atelier tout comme d'espace de dialogue⁶. Ainsi, son désir de conserver une trace tangible de ses proches par le biais de la photographie participe à la survivance de leur art à travers le sien. Avec *É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000*, Cadieux fait œuvre d'archive, son geste photographique proposant la trace matérielle comme baume à la disparition.

Si, pour Cadieux, la photographie permet « de figer l'objet dans le temps et dans la mémoire »⁷, le choix du médium participe également à la réflexion de l'artiste. Œuvre de début de carrière, *É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000* s'inscrit dans un contexte de transition de la photographie analogique vers le numérique. Ce passage, s'accompagnant de la fermeture de chambres noires et de la perte de savoir-faire⁸, pousse Cadieux à utiliser la photographie comme moyen de capturer et de préserver ce qui est déjà en voie de disparition. Ainsi, en s'inscrivant en dehors du numérique, la photographe offre une œuvre empreinte de nostalgie dont le choix du médium rend compte de l'évanescence de son environnement. La technique utilisée et l'objet photographié sont autant de traces mémorielles collectées par l'artiste, avant l'heure de leur disparition.

1 ICI Radio-Canada, *Fascination pour les marchés aux puces*, ICI Radio-Canada, 2:27, 2019, https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-8155296/fascination-pour-marches-aux-pucesfbclid=IwAR0Pa3FLbROz_J-jCTiBOguSDPKPaLxGbTy7PvNgkk74WnNBt_hs39Kh3Y8.

2 Jérôme Delgado, « Ève Cadieux, de l'échange intime au souk virtuel », *Le Devoir* (2017), <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/499147/eve-cadieux-de-l-echange-intime-au-souk-virtuel>.

3 Ève Cadieux, en entretien avec Cédric Lamonde-Boulet, 22 février 2024.

4 Fiset et Fournier-Déry, *Ève Cadieux*, 4.

5 Ève Cadieux, en entretien avec Cédric Lamonde-Boulet, 22 février 2024.

6 *Ibid.*

7 Fiset et Fournier-Déry, *Ève Cadieux*, 4.

8 *Ibid.*, 5.

Pour sa série *Avant l'heure*, Cadieux recourt à la solarisation argentique, un procédé analogique nécessitant un travail en chambre noire. En conservant une marque de ce qui a été, l'artiste fait ici un clin d'œil à l'histoire de la photographie, la solarisation étant une technique rendue célèbre par les photographes surréalistes, notamment Man Ray. Bien qu'elle nécessite un contrôle technique certain, la solarisation offre à l'artiste une certaine perte de contrôle. Alors que l'épreuve repose dans le bain révélateur, la photographie ouvre la lumière pour un bref moment. Cet accident contenu provoque une réaction chimique qui inverse les tons de la photographie, lui offrant un aspect métallique qui obscurcit également la figure photographiée. Ainsi, la facture de l'œuvre participe au discours de l'effacement si présent dans la démarche de l'artiste : si la technique utilisée permet d'estomper l'objet photographié, celle-ci se trouve également en voie de disparaître. Salutairement, à travers la pratique élégiaque de Cadieux, *É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000* en offre un témoignage pérenne.

Depuis sa première présentation à Liège en 2002, l'œuvre a également été exposée à Varsovie et à Québec, toujours dans le cadre de *La disparition*. Plus récemment, en 2023, deux photographies de la même série ont fait partie de l'exposition *L'atelier comme création. Histoire des ateliers d'artistes au Québec* présentée par Laurier Lacroix au Musée d'art de Joliette. Outre le fait d'assurer la permanence de l'œuvre de Cadieux, diplômée de l'Université de Montréal, l'entrée de *É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000* dans la collection de la Galerie de l'Université de Montréal est un gage de son actualité toujours prenante, en plus d'attester son ancrage dans le patrimoine artistique québécois. D'une part, la série *Avant l'heure* demeure en lien avec les préoccupations présentes de l'artiste et, de l'autre, elle permet d'interroger le rapport à notre environnement en perpétuelle transformation. En effet, *J'ai vu le futur*, exposé à l'Atomium de Bruxelles depuis juin 2023 est un projet toujours en développement où l'artiste s'intéresse aux vestiges des Expositions universelles à travers le temps. À l'instar des ateliers d'*Avant l'heure*, ces sites se retrouvent à la frontière de l'évanescence : de lieux témoins à lieux artefacts, elle en photographie ce qui reste. La démarche derrière *É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000* recoupe, dès lors, les interrogations de Cadieux quant à la permanence des lieux, de la mémoire. De même, par la présente œuvre, l'artiste propose un commentaire sur la fragilité de ce qu'elle photographie et de la manière dont elle le fait⁹. Mettant en lumière la perte, la disparition de ce qu'elle parvient à capturer, Cadieux offre une œuvre profonde, critique et nostalgique à la fois, empreinte d'une humanité bien à elle.

Bibliographie

Cadieux, Ève, Jérôme Minière et Daniel Fiset. *Le collectoir*. Québec : Ève Cadieux, 2021.

Delgado, Jérôme. « Ève Cadieux, de l'échange intime au souk virtuel ». *Le Devoir* (2017). <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/499147/eve-cadieux-de-l-echange-intime-au-souk-virtuel>.

Fiset, Daniel et Milly-Alexandra Fournier-Dery, dir. *Ève Cadieux : toutes ces choses*. Montréal : Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 2017. Catalogue d'une exposition tenue au Centre d'exposition de l'Université de Montréal, du 3 mai au 9 septembre 2017.

ICI Radio-Canada. *Fascination pour les marchés aux puces*. ICI Radio-Canada, 2:27. 2019. https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-8155296/fascination-pour-marches-aux-pucesfbclid=IwAR0Pa3FLbROz_J-jCTiBOguSDPKPaLxGbTy7PvNgk74WnNBt_hs39Kh3Y8.

9 Cadieux, Minière et Fiset, *Le collectoir*, 123.



Jocelyne Alloucherie
Quelques Ciels 4
2023

Impression au latex et impression au jet d'encre sur
papier monté sur aluminium
216 x 202 x 8,3 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Guy L'Heureux © Jocelyne Alloucherie 2024

Présence invitée – *Quelques Ciels 4* de Jocelyne Alloucherie

Camille Langlade

Un ciel nuageux aux nuances changeantes percé par une éclaircie éphémère : voici la vision proposée par l'artiste Jocelyne Alloucherie dans son œuvre *Quelques ciels 4*. Dans ce paysage familier quoique imprécis se perdent oiseaux et nuées au sein d'une représentation onirique et apaisante. Le ciel et ses nuages est un thème qui a largement inspiré les artistes au cours de l'histoire en raison de sa force évocatrice : les ciels de Claude Joseph Vernet, peintre français du XVIIIe siècle, accompagnent ses paysages autant qu'ils en dictent l'ambiance. Sombre, clair, ombrageux voire orageux, le ciel n'en reste pas moins un espace vacant et vagabond propice à une palette de couleurs et d'émotions qu'explore l'artiste dans cette œuvre.

Dans *Quelques Ciels 4*, le regardeur invité à la méditation est confronté à un jeu d'échelle opposant le proche et le lointain dans une œuvre mêlant la photographie à un discret module organique. Au sein-même de l'image principale, le regard, à la recherche de repères, semble se perdre. A peine semble-t-il comprendre le ciel face auquel il se trouve qu'il se heurte à d'autres « leurres » qui le désorientent¹. L'impossibilité de se situer dans ce ciel est le fruit de sa technique : poursuivant une recherche de l'image chère au cœur de l'artiste, ce non-ciel est le résultat de la superposition de trois photographies différentes du ciel de Montréal. Capturé à proximité de l'atelier de l'artiste afin de saisir les nuages dans l'immédiateté de leur condition idéale, ce ciel s'inscrit dans les préoccupations de l'artiste qui ne cesse de s'interroger sur les liens entre les lieux, les non-lieux et les mémoires, à la fois visuelles et corporelles. Parfaitement intégrés en une image d'un ciel paraissant plus vrai que nature, ces compositions se laissent découvrir en plusieurs temps, perdant le regard dans l'espace brisé d'un faisceau oblique de lumière vive avant de le concentrer sur les quelques silhouettes d'oiseaux évoluant parmi les masses brumeuses. Saisissant de subtilité, le ciel semble se transformer au gré de notre imaginaire selon les effets de la lumière qui anime sa surface, introduisant profondeur et puissance expressive.

Cette œuvre est issue d'une série préparatoire en lien avec un projet d'installation destiné à la future station de métro Viau à Montréal. Elle explore les techniques de création d'un long nuage recomposé qui ornera la future station de la ligne bleue. L'installation qui occupera l'espace se déroulera au fil de la station en présentant une diversité de techniques et de supports, parfois intégrés à l'architecture, offrant une lecture diversifiée des nuages. Les autres œuvres de la série *Quelques Ciels* explorent une variété de techniques mêlant images rephotographiées, modules en saillie et usage du sable, matériau utilisé dans le travail de l'artiste depuis ses débuts. Une station de métro est un lieu défini par son usage. Alors qu'il est traversé à un rythme effréné par des milliers d'usagers au quotidien, Jocelyne Alloucherie propose de contrer la dimension souterraine et fourmillante du lieu en proposant un paysage nuageux imprécis et hors du temps ouvrant la station à la manière de fenêtres cherchant à apporter légèreté, mobilité et transparence à un endroit qui ne l'appelle pas². Le ciel, projeté dans ce lieu sous-terrain, sera offert à la vue distraite ou attentive des voyageurs, questionnant les notions de lieu et de présence.

Puisant parmi ses thèmes de prédilection tirés de la nature, l'artiste invite le regardeur à vivre son espace. Ce thème de l'espace est fondamental pour le mouvement nord-américain du minimalisme auquel s'est rattaché l'artiste pendant un temps. Le minimalisme se développe dans les années 1960 et s'épanouit particulièrement en Amérique du Nord, entre les États-Unis et le Canada. Les artistes minimalistes mobilisent des moyens réduits pour créer des œuvres jouant sur le thème de la présence tout en éliminant, en apparence, la figuration. De nombreuses œuvres antérieures de Jocelyne Alloucherie comportent des modules sculptés imposants faisant appel à ces notions. Ce jeu basé sur les volumes, quoique allégé dans la série des *Quelques Ciels*, reste présent. Le décalage entre la vision lointaine d'un ciel et la vue rapprochée de nuages en saillie crée une forme de mise à distance entre l'œuvre et le spectateur. Cette barrière, à la fois physique et mentale, encourage le regardeur à se plonger dans l'œuvre tout en prenant conscience de sa présence physique empêchée. Si l'humain semble absent dans son œuvre, il n'en n'est rien : la présence humaine, c'est nous. « Ce n'est pas une présence figurée, c'est une présence invitée »³ confie l'artiste sur son travail. Cette invitation nous encourage à explorer les mystères de notre présence et à regarder en-dedans afin de ressentir notre propre présence devant l'œuvre.

Dans *Quelques Ciels 4*, Jocelyne Alloucherie nous propose une rencontre avec l'éphémère et le permanent, la fragilité et la solidité, le proche et le lointain, l'absence et la présence. Comme une notion filante à

1 Gavard-Perret, « Jocelyne Alloucherie », 36-38.

2 Alloucherie, « Un long nuage », 2.

3 Jocelyne Alloucherie, en entretien avec Camille Langlade, 16 février 2024.

chacun de ces thèmes, l'œuvre nous interroge indirectement sur notre relation au temps. Le temps nécessaire à la capture d'un élément aussi fugace qu'un nuage. Le temps que ne prendront peut-être pas tous les futurs usagers de la ligne bleue, pris dans le bouillonnement des obligations quotidiennes. Peut-être aussi le temps de s'interroger sur le dernier ciel observé. Sous son apparente simplicité, l'œuvre se situe au carrefour de nombreuses préoccupations et nous invite à prendre le temps de s'arrêter et de lever les yeux.

Bibliographie

Alloucherie, Jocelyne. « Un long nuage : proposition d'une œuvre intégrée à l'architecture de la future station de métro Viau ». Manuscrit non publié, modifié la dernière fois en août 2023, document html.

Gavard-Perret, Jean-Paul. « Jocelyne Alloucherie : l'excès-l'échancrure ». *Vie des arts* 44, n° 178 (2000) : 36-38. <https://id.erudit.org/iderudit/53071ac>.



Louise Robert
N° 78-387
2012
Huile sur toile
183 x 203 cm
Don de Lise Lamarche en mémoire de Louise Robert
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Paul Litherland © Succession Louise Robert, 2024

Louise Robert « Faire un tableau... ça vient des tripes »

Marie Pascal

Artiste contemporaine, Louise Robert (Montréal, 1941-2022) est connue pour ses nombreuses peintures et dessins abstraits. Tel son homologue Jean McEwen, Robert se détourne d'études médicales pour se consacrer de manière autodidacte à l'art de la peinture. Souvent associée au cours de sa carrière à l'artiste multidisciplinaire américain Cy Twombly, Louise Robert expose pour la première fois ses dessins en octobre 1975 dans la galerie éponyme du collectionneur Georges Curzi. Depuis la fin des années 1970, la peintre a marqué la scène artistique montréalaise par ses créations imprégnées d'un processus de création singulier.

Une démarche personnelle emblématique

Les débuts de la carrière de Louise Robert sont marqués par des dessins au collage incluant des matériaux divers comme des photographies, des gants ou des boutons de vêtements. Dès la fin des années 1970, Robert manifeste sa créativité en appliquant directement sur la toile l'acrylique avec ses mains ou bien en utilisant des outils moins conventionnels comme le racloir. Cette pratique évolue à partir de 1989, date à laquelle l'artiste choisit d'adopter entièrement la peinture à l'huile, plus malléable. Ce maniement favorise le sens du toucher, le contact avec la matière et donne une plus forte importance à l'intention, à l'action et au mouvement sur le pigment.

Représentative de cette démarche et réalisée en octobre 2012, la toile intitulée *N° 78-387* est recouverte d'une abondante quantité de peinture de couleur pastel, blanche et crème. Ces tons clairs sont rehaussés par endroit de rose vif et nuancées par quelques points de peinture brune et noire donnant l'impression d'être en volume. Le travail et l'association des différents pigments utilisés est visible à l'œil nu et confère une sorte de mouvement au tableau. L'écriture à main levée qui occupe le coin inférieur droit de la peinture n'attire pas l'attention au premier regard. En se penchant, les lettres « REVENIR DE LONGTEMPS »

apparaissent comme griffonnées maladroitement. L'intégration des mots dans la matière picturale est une autre caractéristique propre à la démarche artistique de Robert. Les mots – le plus souvent manuscrits, inscrits quelques fois à l'aide d'un pochoir, ou dans certains cas rares dissimulés sur la tranche du tableau – sont toujours partie intégrante de l'œuvre. Lors d'un entretien de 2018 animé par Johanne Gaudet alors directrice de la Galerie Go Art, l'artiste explique sa démarche :

Je suis droitère mais en peinture, j'ai trois mains : la gauche, la droite et la main droite que je fais devenir « gauche » en la déformant pour écrire ou dessiner. Les mots, les expressions, je les collectionne depuis toujours. Je les note dans des carnets. Je pige des mots dans les conversations du quotidien [...]¹.

Louise Robert écrit régulièrement des listes de bribes de mots, certains ressemblant à des citations. Ambidextre, elle préfère opter pour la main gauche afin de donner un effet non régulier voire « gauche » à ses épigrammes. Pourtant, la discrétion de « REVENIR DE LONGTEMPS » interroge et surprend : les mots étant souvent plus visibles et assumés. Ces épigrammes, qui ne définissent pourtant pas le titre de l'œuvre, questionnent le spectateur et ajoutent un aspect mystérieux, énigmatique, pour son interprétation.

Fréquemment situés en bas à droite des peintures, l'emplacement des mots prend son importance dans la composition générale. Ces derniers sont souvent le déclencheur de la création d'une œuvre, agissant tels des souvenirs². Bien que le corpus d'œuvre de l'artiste repose sur son inspiration, son processus de création est pensé en amont et finalisé avant que le travail sur la toile ne soit entrepris : « La conception du tableau est souvent plus longue que sa réalisation : j'ai préalablement choisi les mots, la couleur, le format, les matériaux...et la musique qui va m'accompagner »³. Travaillant habituellement seule dans son atelier, une œuvre est terminée quand la peintre le décrète et n'y retouche plus.

¹ Johanne Gaudet, « Louise Robert : je suis ce que je fais », Galerie Go Art, 2018, <https://www.galeriegoart.ca/zoom-sur-lart/louise-robert-je-suis-ce-que-je-fais/>.

² Lise Lamarche, en entretien avec Marie Pascal, Montréal, 15 février 2024.

³ Johanne Gaudet, « Louise Robert : je suis ce que je fais », Galerie Go Art, 2018, <https://www.galeriegoart.ca/zoom-sur-lart/louise-robert-je-suis-ce-que-je-fais/>.

Un riche corpus d'œuvres

Autrice de plus d'un millier d'œuvres, Louise Robert se distingue par sa démarche artistique mais également par son système de numérotation tout aussi personnel et unique. En effet, à partir de 1978, la peintre adopte un nouveau numérotage pour ses tableaux, qui diffère de celui de ses dessins. Ceux-ci se voient attribuer un simple numéro à trois chiffres seulement apposé après la vente de ladite œuvre graphique. Par exemple, le dessin N° 362 a été créé en février 1980, tandis que le dessin N° 380 a vu le jour un mois auparavant, en janvier 1980. Pourtant, le catalogue raisonné numérique dédié à Louise Robert indique que le premier a été acquis en 2022 et le deuxième en 2023⁴. Ainsi, cette numérotation propre aux arts graphiques ne sous-entend aucunement une chronologie de création.

Les tableaux, quant à eux, porte le numéro « N° 78- » précédant un deuxième chiffre qui respecte l'ordre croissant. Ainsi, la peinture N° 78-387 est la 387^e œuvre picturale de l'artiste. L'historienne de l'art et commissaire d'exposition Ji-Yoon Han a contribué à un catalogue d'exposition sur la peintre à l'occasion de la manifestation *Louise Robert. Œuvres récentes* organisée à la Galerie Simon Blais en 2013. Dans son texte, elle indique que 1978 correspond à l'année où la carrière et la notoriété de l'artiste débutent⁵. De plus, ce choix numéral, au contraire d'un titre traditionnel, ne donne ni indice sur le sujet du tableau, ni description ou contenu : le numéro donne intentionnellement toute sa place à la peinture elle-même.

Au cours de sa carrière, Louise Robert a participé de manière individuelle et collective à plus de 450 expositions au Canada et à l'international parmi lesquelles *Cent onze dessins du Québec* au Musée d'art contemporain de Montréal (1976) ou encore *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965-2000. Œuvres de la collection du MNBAQ* au Musée national des beaux-arts du Québec (2010). De surcroît, une importante rétrospective *Au bout des mots* lui est consacrée en 2003 au Musée d'art de Joliette. L'historien de l'art Michel Huard a travaillé plus de six ans en collaboration avec la peintre et Lise Lamarche sur *Le catalogue raisonné numérique de Louise Robert (Montréal, 1941-2022)* publié en fin d'année 2022. Il s'agit du premier catalogue raisonné numérique du Québec et au Canada relatif à l'ensemble de l'œuvre d'une artiste femme⁶. On y découvre plus de 1600 photographies d'œuvres dont N° 78-387, ainsi

que ses fameuses séries de « tableaux noirs »⁷ aux couleurs sombres, suivis de sa série des « tableaux gris »⁸ caractérisée par un changement de medium. Le catalogue répertorie ses premières œuvres datant d'avant 1975 jusqu'à sa dernière peinture N° 78-472 qui porte l'inscription suivante « LA TENDRESSE. NOUS ». Il inclut également la liste de l'ensemble des manifestations auxquelles Robert a participé ainsi que de nombreux documents, dont des archives personnelles en lien avec le travail de l'artiste.

Pour surprendre les spectateurs, Louise Robert mêle l'écriture à ses peintures en inscrivant des termes inexplicables. N° 78-387 représente tant sa touche picturale au travers du traitement et du mouvement de la matière, que ses mystères.

4 Michel Huard, « Catalogue Raisonné – par Michel Huard | Catalogue raisonné de Louise Robert », Louise Robert catalogue raisonné, 2022, <https://arteo.com/ws/catalogue-louise-robert/app/site/accueil>.

5 Han, *Louise Robert*.

6 Michel Huard, « Catalogue Raisonné – par Michel Huard | Catalogue raisonné de Louise Robert », Louise Robert catalogue raisonné, 2022, <https://arteo.com/ws/catalogue-louise-robert/app/site/accueil>.

7 Gravel, « Louise Robert », 10.

8 *Ibid.*, 10.

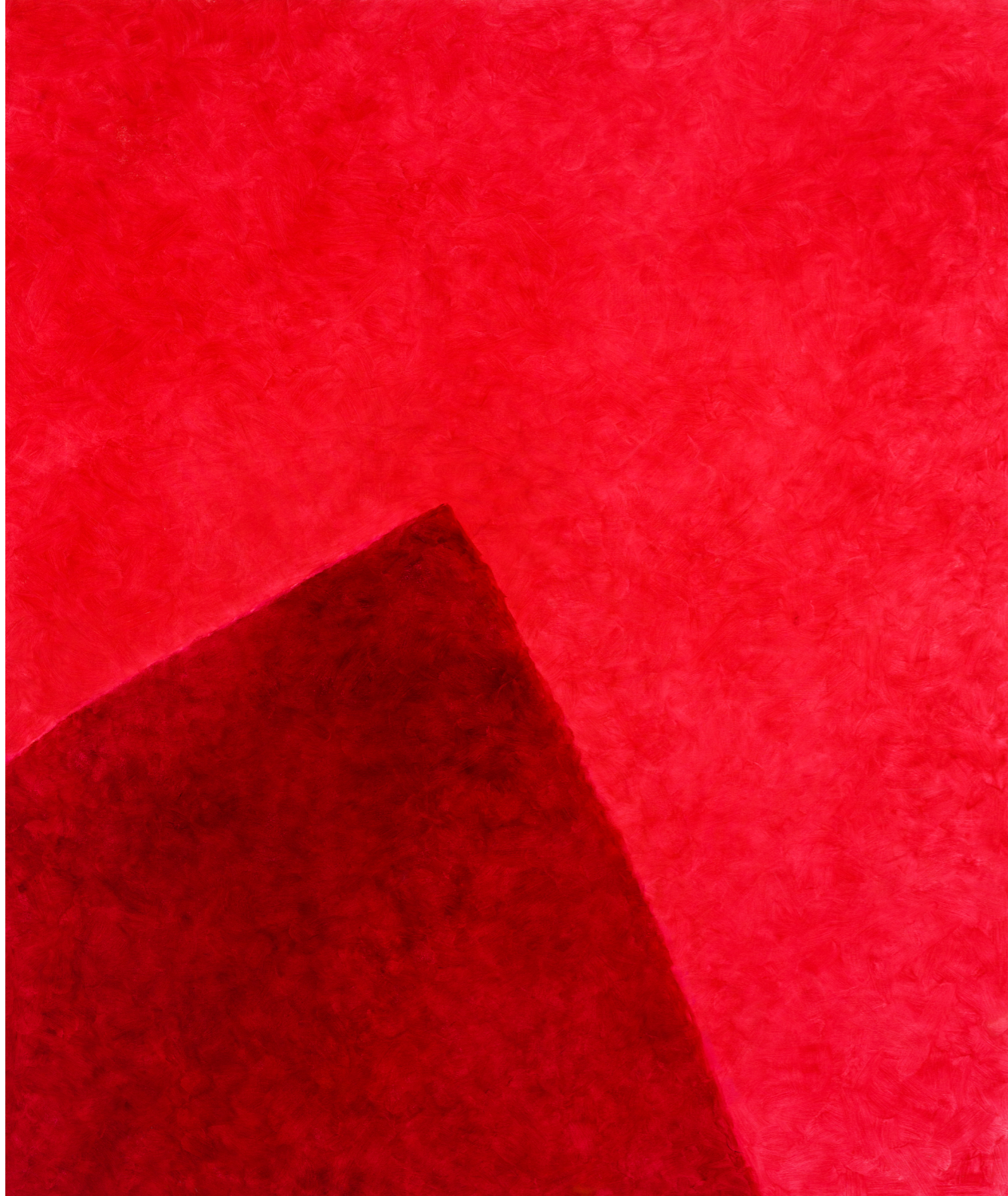
Bibliographie

Gaudet, Johanne. « Louise Robert : je suis ce que je fais ». Galerie Go Art. 2018. <https://www.galeriegoart.ca/zoom-sur-lart/louise-robert-je-suis-ce-que-je-fais/>.

Gravel, Claire. « Louise Robert : “Un tableau, c’est comme un lieu de folie” ». *Le Devoir*, 21, (1989) : 10.

Han, Ji-Yoon. *Louise Robert*. Montréal : Éditions Simon Blais. Montréal, 2013.

Huard, Michel. « Catalogue Raisoné – par Michel Huard | Catalogue raisonné de Louise Robert ». Louise Robert catalogue raisonné. 2022. <https://arteo.com/ws/catalogue-louise-robert/app/site/accueil>.



Françoise Sullivan
Rouge n° 7
2010
Huile sur toile
198 x 167,50 cm
Acquisition dans le cadre du Doctorat *honoris causa* décerné à l'artiste en 2023 par l'UdeM
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Guy L'Heureux / avec l'autorisation de la Galerie Simon Blais / © Françoise Sullivan / CARCC Ottawa 2024

Homère rouge : *Rouge n° 7* de Françoise Sullivan

Alice Perron-Savard

L'œuvre *Rouge n° 7* de Françoise Sullivan, colossale, vibrante et faite de nuances de rouge, enveloppe le corps du spectateur et exerce une sorte de magnétisme irrésistible. Peut-être est-ce la même énergie indicible qui anime à la fois l'artiste et la personne qui regarde l'œuvre : le besoin de prendre contact avec la matière, de se rapprocher de la surface de la toile, et d'y plonger d'un geste confiant, comme dans une mer rouge.

Françoise Sullivan est née le 10 juin 1923 à Montréal, où elle reçoit une formation en dessin et en peinture à l'École des beaux-arts. Au moment de sa diplomation en 1945, l'artiste délaisse momentanément la peinture pour la danse, un médium qui, selon elle, parvient mieux à véhiculer la philosophie du mouvement automatiste dont elle a fait partie. Elle a été l'une des signataires du manifeste *Refus global* en compagnie de Paul-Émile Borduas en 1948, et y a contribué en publiant *La danse et l'espoir*, un texte fondateur pour la discipline. Son parcours-fleuve en est un à la fois de danseuse, de chorégraphe, de sculptrice, de photographe, d'artiste conceptuelle et, enfin, de peintre - en somme, d'expérimentations et de liberté courageuse. C'est cette polyvalence incomparable qui caractérise la démarche de l'artiste tout au long de sa riche et longue carrière, aujourd'hui largement reconnue et célébrée.

« La peinture m'habite. Depuis toujours. Mes premières œuvres étaient peintes »¹, écrit Sullivan en 2003. Elle a assouvi sa curiosité pour d'autres formes d'art, puis y est revenue à la fin des années 1970 - un choix qui peut sembler à contre-courant des tendances de l'époque, mais qui démontre une fois de plus la liberté fondamentale qui caractérise sa démarche. En guise de retrouvailles avec ce médium, elle réalise le cycle *Tondo* (1980-1982) qui consiste en de grandes toiles circulaires, puis s'ensuit le *Cycle crétois*, une « peinture imagée qui reposait sur une appréhension des mythes et une vie pastorale en voie de

disparition »². À partir du début des années 1990, à la suite de ses séjours en Grèce, Sullivan se met « à rêver d'une peinture à propos de rien, d'une peinture dépendant de rien, et qui pourrait se tenir par sa seule force intérieure »³, et trouve réponse dans l'abstraction. Je lui demande si c'est la mer qui lui a inspiré cet épurement, « Oui, peut-être... »⁴ répond celle qui a déjà confié avoir voulu naître Grecque⁵ et qui s'est rendue dans ce pays pour en étudier la lumière et la pénombre. Si la mer et les montagnes l'ont inspirée, c'est toutefois le travail et l'intuition qui lui ont permis de revoir sa démarche⁶. Un peu comme l'écrivain « qui va au marché [...], qui n'achète rien et s'en va en emportant tout »⁷, Sullivan revient à Montréal, animée par l'idée d'expérimenter l'abstraction sans aucun compromis. Elle fait face alors à la peinture, comme d'autres font face à la musique, et se concentre sur les richesses intrinsèques du médium : « la couleur, les transitions de l'une à l'autre, la texture, la dimension, la surface à peindre et les bords qui la délimite »⁸. L'image disparue ne pèse pas à Sullivan : « Cette direction n'est pas nouvelle, mais elle semble la seule qui soit viable »⁹.

L'effet vibrant qui se dégage de la surface du monochrome *Rouge n° 7* en révèle le processus de réalisation : des touches successives de nuances de rouge ont été appliquées, rappelant le coup de pinceau impressionniste, mais dans une démarche plus proche de la *colorfield painting*¹⁰. L'œuvre dégage l'énergie d'une tempête en haute mer. L'impulsion, les gestes expressifs de la peintre devant son grand tableau ne sont pas étrangers à ceux de la danseuse et chorégraphe qu'elle a été. Sullivan persiste à travailler par improvisation.

Un triangle d'un rouge plus foncé s'insinue dans le cadre de l'œuvre. La forme *s'insinue*, c'est-à-dire qu'elle s'introduit doucement, progressivement, dans l'espace du tableau. Ce qui, inévitablement, suscite l'impression qu'elle existe au-delà des limites de l'œuvre. Et l'au-delà des limites de l'œuvre dans lequel le triangle déborde, c'est le carré de sable de l'exposition. C'est, pour reprendre les mots de la commissaire Ève Dorais, le « monde concret dans lequel les tableaux se trouvent [...], ce monde construit, fait d'angles

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, 42.

⁴ Françoise Sullivan, en entretien avec Alice Perron-Savard, Montréal, 22 février 2024.

⁵ Déry, *Ligne imaginaire*, 89.

⁶ Aquin, *Françoise Sullivan*, 43.

⁷ Miller et al., « Entretien avec Albert Cosseray ».

⁸ Aquin, *Françoise Sullivan*, 43.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Dorais, *Françoise Sullivan*, n.p.

¹ Aquin, *Françoise Sullivan*, 41.

et de droites qui créent des illusions de profondeur »¹¹. Ce sont les tentacules du réel, en somme, qui prennent d'assaut l'espace pictural.

L'huile sur toile *Rouge n° 7*, réalisée en 2010, s'inscrit dans une série d'œuvres de petits et de grands formats exposées cette même année à la galerie Simon Blais, sous le titre *Rouges* (1997-2016). Le pluriel renvoie aux différentes personnalités de la couleur, patiemment recensées par la commissaire dans le fascicule de l'exposition : « amarante, brique, carmin, cerise, corail, cramoisie, écarlate, érubescent, rubis, vermillon, grenat, alizarine, cinabre, groseille, rouge de garance, minium, rouge de cadmium, oxyde de fer rouge, rose de chrome étain, rouge de quinacridone, rouge de pérylène, rouge anthraquinonique, rouge azoïque, rouge de Venise, rouge indien, transparents, claires, ou foncés »¹². Mais cela renvoie aussi aux façons mouvantes dont elle peut être perçue en fonction de la personne qui la regarde : où je vois du rouge, tu soupçonnes de l'orange. Le titre *Rouge n° 7*, qui vient souligner son appartenance à une série, diffère grandement des titres des plus récentes œuvres de Sullivan, qui sont uniques et sibyllins, et qui s'adressent parfois à la deuxième personne du singulier : *Tu glisses dans les espaces* et *Déesses, où donc vas-tu?*. La sobriété de la dénomination de *Rouge n° 7* laisse toute la place à la couleur. Et, enfin, pourquoi cette couleur ? « Parce qu'elle est attirante »¹³, répond sans détour celle qui rêvait d'une « peinture sans image, qui retiendrait l'attention »¹⁴.

Dans l'exposition *Rouges*, des œuvres de petits formats en côtoient de très imposantes. Les premières ne sont pas les croquis préparatoires des deuxièmes. Les unes et les autres se valent. C'est dans leur démultiplication que Sullivan parvient à faire avancer ses recherches picturales et à faire progresser son épopée artistique. Chaque nouveau tableau constitue une tentative de l'artiste afin « d'épuiser la problématique initiale »¹⁵, comme l'écrit Ève Dorais, qui est, dans le présent cas, l'obsédante couleur rouge. « Mais les possibilités sont infinies »¹⁶, se rend à l'évidence cette commissaire. Les couleurs, comme la peintre qui les fabrique, sont inépuisables. En effet, plus d'un siècle après sa naissance, Françoise Sullivan étonne toujours, et elle peint.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Françoise Sullivan, en entretien avec Alice Perron-Savard, Montréal, 22 février 2024.

14 Aquin, *Françoise Sullivan*, 43.

15 Dorais, *Françoise Sullivan*, n.p.

16 *Ibid.*

Bibliographie

Aquin, Stéphane, dir. *Françoise Sullivan*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2003. Catalogue d'une exposition tenue au Musée des beaux-arts de Montréal, du 9 juin au 5 octobre 2003.

Dorais, Ève, dir. *Françoise Sullivan : Rouges : L'irradiation de tableaux illusionnistes*. Montréal : Galerie Simon Blais, 2010. Fascicule d'une exposition tenue à la Galerie Simon Blais, Montréal, du 24 novembre 2010 au 15 janvier 2011.

Gérin, Annie. *Françoise Sullivan : Sa vie et son œuvre*. Toronto : Art Canada Institute = Institut de l'art canadien, 2018.

Miller, Henry, Joe Bousquet et Guillaume Lecasble. « Entretien avec Albert Cossery ». *L'œil de bœuf*, n° 7 (1995).

Sullivan, Françoise et Louise Déry. *Françoise Sullivan : une ligne imaginaire = an Imaginary Line*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2023.

Sullivan, Françoise. « La danse et l'espoir » dans *Refus global : Projections libérantes*, sous la direction de Paul-Émile Borduas. Collection projections libérantes. Montréal : Parti Pris, 1948.



Melvin Charney
Doorway and Grid
de la série *The Grid*
1983
Conté et pastel sur papier
66,5 x 55,5 cm
Don de Claire Longpré
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Paul Litherland / © Succession Melvin Charney / CARCC Ottawa 2024

Melvin Charney – *Doorway and Grid*

Drinalba Shérifi

Melvin Charney (1935–2012) est un artiste, théoricien, professeur et architecte montréalais. Il figure parmi les fondateurs de la Faculté de l'aménagement et de l'École d'architecture de l'Université de Montréal¹. Il s'intéresse particulièrement aux formes bâties ordinaires et à la manière dont elles communiquent les dynamiques sociales de leurs environnements. L'arrière des bâtiments, les maisons québécoises, les logements ouvriers et les silos à grains sont parmi les nombreux objets capturés à titre d'outils d'analyse. Il souligne dans sa pratique la production culturelle des constructions quotidiennes, documentant une architecture enracinée dans la vie des gens². Outre ses dessins, l'œuvre de Melvin Charney se compose de sculptures, d'installations urbaines, de collages photographiques et d'essais. Ses études esthétiques suggèrent une compréhension culturelle de l'architecture et proposent sur acier, bois et papier le vécu collectif du XXI^e siècle.

Doorway and Grid est créée à la suite de réalisations majeures telles que *Les maisons de la rue Sherbrooke à Montréal* en 1976, et *A Chicago Construction* en 1982. Alliant l'art à son expertise en architecture, Charney expose une composition inusitée où sont évoquées la profondeur tridimensionnelle et la réflexivité urbaine. L'œuvre réalisée au pastel émerge à l'époque où l'artiste produit ses premières superpositions graphiques sur des photographies urbaines du paysage québécois. Ces travaux consistent en l'étagement de figures constructivistes aux images tirées de journaux, de plans et de photomontages. Les résultats rappellent les volumes cubiques de ses installations architecturales à grande échelle³. Le dessin présenté pour cette exposition se distingue partiellement de ses photographies peintes par le rendu complet avec le médium du pastel et l'absence de collage photographique. Cela suggère la centralité de l'objet

d'observation dans le cadre pictural et l'attention formelle portée à l'œuvre. À la fois œuvre et étude, le dessin propose une interprétation esthétique du construit populaire de son époque.

Le titre de l'œuvre *Doorway and Grid* informe sur le sens évusif que porte la représentation. Les sujets évoqués, c'est-à-dire la porte et la grille, sont nommés comme tels, mais ne constituent pas une narration pour la lecture de l'œuvre. Ce titre informe d'ailleurs de l'intentionnalité architecturale de la composition. À première vue, la porte est située au centre et forme le point de fuite. L'assignation de sa qualité d'objet lui confère une représentativité figurative. La grille, quant à elle, est formée par la superposition des lignes créant une structure cartésienne. Ces deux éléments, qui reçoivent une attribution pictographique, ont toutefois des qualités abstraites par leurs ordonnancements. Les plans intersectés ainsi que la fragmentation des traits rectilignes confèrent une interprétation conceptuelle plutôt que réaliste. Les traits nets et rectilignes de l'artiste se croisent entre eux pour former une profondeur tridimensionnelle. La lecture de l'œuvre ne se fait donc pas de gauche à droite, mais plutôt de l'avant vers l'arrière, suggérant la découvrabilité des perspectives formelles de l'œuvre. Ainsi, le support bidimensionnel est transformé par la sensation optique de la profondeur et de l'ombrage. La correspondance entre la palette claire et foncée de l'artiste sollicite cet effet sensoriel.

L'exécution au pastel indique la gestualité apparente de l'artiste. Au deuxième plan, les traits cirés créent une texture adoucissante au rendu homogène du rouge, vivifiant son teint pour former une illusion chromatique accompagnant les teints foncés. D'un autre côté, au dernier plan, l'application est intentionnellement plus libre; l'artiste laisse entrevoir la couleur naturelle du support. Le contour blanchâtre et lumineux qui en découle forme une continuité en dehors du papier, s'alliant à la bordure du cadre pour y suggérer la qualité plastique de l'esquisse. Le choix du pastel permet également la superposition des couches sans réduire l'opacité des couleurs.

L'architecture étant le point focal de sa démarche artistique, Melvin Charney réinterprète l'ordonnance physique du lieu. Sa maîtrise de la production picturale est tirée d'une réflexivité architecturale et de ses constructions de l'esprit. Dans sa pratique d'étude, l'image est un outil de diffusion de sa pensée logique⁴. L'œuvre *Doorway and Grid* est importante, car elle forge le pont entre l'art et l'architecture. Au moyen d'une objectification créative de l'expression urbaine, Charney pense à la ville et à sa formation.

¹ Ordre National du Québec, « Melvin Charney (1935-2012) | Chevalier (2003) », 2019, <https://www.ordre-national.gouv.qc.ca/membres/membre.asp?id=1744>.

² Levasseur, « De l'Américanité à la Montréalité », 54.

³ Charney et al., *Tracking Images*, 9.

⁴ Latour, *Paraboles et autres allégories*, 13.

La notion de lieu est évoquée pour en tirer sa qualité transformatrice. Pour l'artiste, l'architecture est la représentation métaphorique des êtres humains⁵. L'étude des structures et des formes revient à comprendre l'humain et la transformation de son expressivité à travers le temps.

L'enquête visuelle qu'il instaure suggère une introspection dans la technicité des intérieurs et des extérieurs, une qualité inspirée de son domaine d'expertise. Conséquemment, le dessin symbolise la complémentarité entre ces deux espaces. Plus qu'un environnement matériel, la construction architecturale tend à penser aux gens qui y habitent. Charney utilise les idées d'un bâti moderne qui s'imprègne des faits de la vie quotidienne et de la mémoire collective. Il conçoit dans son œuvre un espace qui transcende la matérialité du bâtiment pour y partager une vision abstraite de ses constructions. Cette vision nous plonge dans une observation conceptuelle où la trame urbaine est empreinte d'une considération artistique. La vie au Québec l'inspire dans ses démarches, car il conçoit les bâtiments du territoire comme étant des composantes de la psyché collective et culturelle⁶.

Selon Melvin Charney, « [...] un dessin peut rendre transparents les plans opaques d'une construction et superposer des relations qu'on ne peut expérimenter que partiellement sur les lieux de construction »⁷. Le regard de l'artiste se pose sur ce qui est difficilement perceptible dans l'information visuelle d'une construction. La qualité architecturale de son travail communique un espace autre qui concrétise ses idées théoriques.

Bibliographie

Charney, Mevin, Jean-François Chevrier, Phyllis Lambert et Manon Regimbald. *Tracking Images: Melvin Charney, Un dictionnaire...* Montréal : Centre canadien d'architecture, 2000.

Latour, Alessandra, dir. *Paraboles et autres allégories : l'œuvre de Melvin Charney 1975-1990*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture, 1991. Catalogue d'une exposition tenue au Centre Canadien d'Architecture, Montréal, du 9 octobre 1991 au 12 janvier 1992.

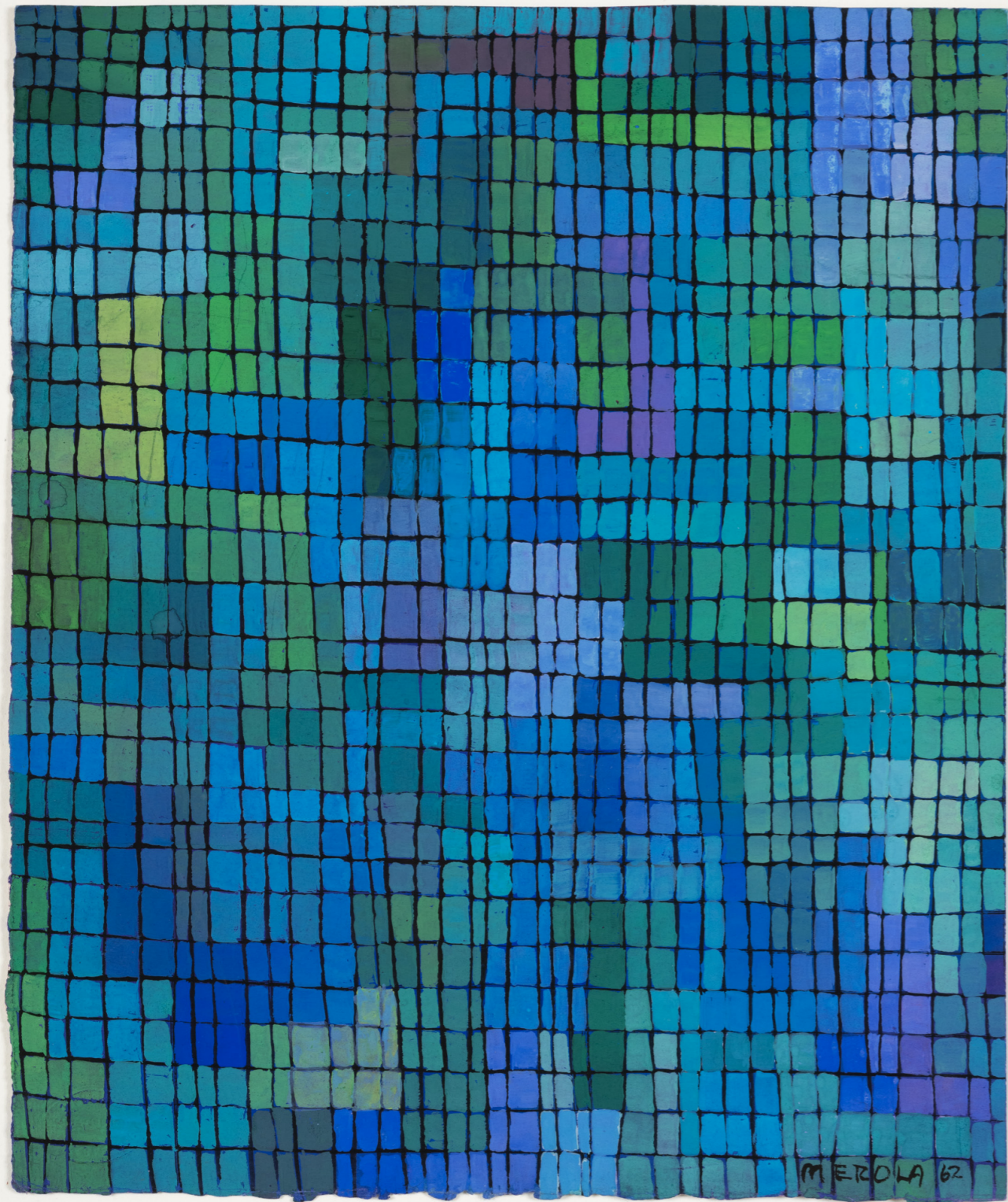
Levasseur, Élène. « De l'Américanité à la Montréalité : Contours d'expériences photographiques formatrices de Melvin Charney ». *Interfaces* 44 (2020) : 53-77. <https://doi.org/10.4000/interfaces.1531>.

Ordre National du Québec. « Melvin Charney (1935-2012) | Chevalier (2003) ». 2019. <https://www.ordre-national.gouv.qc.ca/membres/membre.asp?id=1744>.

5 *Ibid.*, 14.

6 *Ibid.*, 27.

7 *Ibid.*, 29.



Mario Merola
Animation
1962
Gouache sur papier
16 x 45 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : Paul Litherland / © Mario Merola 2024

Mario Merola – *Animation*

Sara Zeini Hassanvand

Dans l'atelier s'accumulent peintures, dessins, reliefs et sculptures
De nombreux outils, des matériaux
Et dans la complexité de ce désordre
Une lumière qui se transforme d'heure en heure
Par la fenêtre la rivière avec ses mouvements lents, ses reflets
Et bientôt des bourrasques de neige
À l'extérieur le matin
La couleur du ciel
Un arbre l'été et le dénuement de ses branches l'hiver,
Tout ce qui apparaît visuellement complexe,
Et son opposé la ligne,
Le silence de la ligne qui circule, autour de la forme
Ligne visible et cette autre invisible qu'il faut, découvrir
Temps du visuel, temps du silence
Surface blanche et sans mémoire
Couleurs et pinceaux
Une ligne évolue...¹

Avec ces expressions, l'artiste permet aux gens de regarder ses œuvres de leur point de vue. Les œuvres de Merola sont comme de la poésie. Il joue avec les couleurs, les lignes, la lumière et les ombres et transmet au spectateur le sentiment de libération qu'il a ressenti au moment de la création.

En regardant les œuvres créées par l'artiste, la première chose qui vient à l'esprit du spectateur est le mouvement². Ses œuvres évoquent le mouvement; les lignes, les formes et les masses qui se déplacent mais qui finalement apportent de la paix au spectateur³. Si Merola maîtrise si bien le relief, la murale et la sculpture, c'est parce qu'il est peintre. Il existe plusieurs carnets de cet artiste qui montrent qu'avant de créer ses sculptures, il a réalisé plusieurs esquisses pour comprendre leur structure et organiser leur structure tridimensionnelle⁴.

Animation est une œuvre qui, comme son nom l'indique, présente la caractéristique principale de l'œuvre de Merola, à savoir le mouvement. Dans cette œuvre, l'artiste a créé une combinaison équilibrée de couleurs vertes, bleues et violettes. La façon dont les couleurs vert foncé et vert clair sont agencées crée de la profondeur et du rythme dans l'œuvre. L'utilisation de ces couleurs ensemble donne au public une sensation de fraîcheur et de vitalité.

La surface de l'œuvre est divisée horizontalement et verticalement par des lignes noires, créant des grilles exactement comme les œuvres qu'il a créées dans ses reliefs et murales. La liberté d'action de Merola dans le dessin de rectangles noirs est très attractive, ce qui fait passer l'œuvre du statique au mouvement, créant ainsi un espace plus intime pour le spectateur.

Dans cette œuvre, l'utilisation d'illusions d'optique et de motifs qui induisent également une sensation de mouvement ou de vibration rappellent le *pop art*, tandis que la forme simple et la palette de couleurs limitée rappellent le minimalisme de cette période. Créer une impression de mouvement sur une surface statique était également important pour les artistes de l'art optique. Grâce au déplacement du regardeur, la surface se met littéralement à onduler dans un mouvement de vague calme et apaisant.

L'influence de Piet Mondrian, qui s'intéressait au dessin de lignes horizontales et verticales, est également visible dans cette œuvre. Merola dit à propos des grilles : « [...] Et la grille, ça a commencé avec Mondrian, ça s'est développé comme ça avec le temps. Ça, c'est un choix. Un choix qui a été fait à un moment donné parce que je travaillais beaucoup avec la grille pour mes murales »⁵. Merola a créé cette œuvre

¹ Chantal Heureux, « Jusqu'au 17 octobre 2015 : en vedette l'artiste réputé Mario Merola ! », Magazine In Situ, 2015, <https://magazineinsitu.wordpress.com/2015/10/15/jusquau-17-octobre-2015-en-vedette-lartiste-repute-mario-merola/>.

² Ouellette, « Mario Merola, ou l'œil en joie », 3.

³ Melançon et Merola, *Dessins*, 1.

⁴ Mario Merola, en entretien avec Sara Zeini Hassanvand, Montréal, 27 février 2024.

⁵ *Ibid.*

lorsqu'il a pu établir sa position d'artiste créatif avec de nouvelles idées pour la communauté artistique de l'époque. Six ans avant, en 1956, Merola avait remporté le premier prix à l'Exposition universelle de Bruxelles.

La plupart de ses œuvres des années 1960 et 1970 sont des œuvres abstraites. Il existe de nombreuses similitudes entre les peintures et les reliefs. Dans toutes ces œuvres, on retrouve des caractéristiques similaires, grâce auxquelles le public peut reconnaître ses œuvres d'un seul coup d'œil. Des caractéristiques telles que la création d'unités modulaires et en grille le grand, intérêt de l'artiste pour la lumière et l'ombre et le jeu avec elles, ce qui induit de l'ordre, du rythme et du mouvement. Parmi ces cas, on peut citer l'utilisation de la couleur, qui est l'un des éléments les plus importants des reliefs et des peintures murales.

Telles sont les caractéristiques et le style du travail de Merola à cette époque. Une œuvre intitulée *Sans-titre* (1959) a été dessinée dans le même style. C'est œuvre abstraite dont la couche inférieure est recouverte d'une gamme de couleurs violettes et divisée par de fines lignes orange horizontales et verticales. La densité des lignes est plus élevée à certains endroits et moindre à d'autres. La distance entre les grilles est très étroite. *Sans titre* et *Animation* sont des exemples d'œuvres qui représentent le style artistique de Merola à cette époque.

En revanche, une œuvre intitulée *Estate* (2011) montre clairement le changement de style de l'artiste et dans cette œuvre, il ne privilégie plus les lignes et les divisions régulières. Plus de liberté et de libération peuvent être vues dans cette œuvre, et les couleurs ne se mélangent pas, comme s'il y avait une frontière entre les couleurs⁶. Mais il y a un point commun entre cette œuvre et les œuvres précédentes (*Animation* et *Sans titre*) et c'est le « mouvement ». Un mouvement qui invite le spectateur à la détente⁷.

Penser aux œuvres de Merola et à l'effet qu'elles ont sur les émotions du spectateur révèle le point important, celui que sa source d'inspiration était sa propre intuition. Il dit : « Je n'ai jamais pris la décision de choisir un style et de le systématiser. J'ai toujours laissé les choses bouger, à mes risques et périls :

certaines œuvres peuvent être plus réussies, d'autres moins... Le style, ce n'est pas quelque chose qui s'impose de l'extérieur ; c'est quelque chose qui vient s'imposer de l'intérieur de soi-même »⁸.

Animation a été réalisée en petites dimensions à une époque où l'artiste n'hésitait pas à créer de grandes œuvres. Au-delà des interprétations techniques et artistiques, le sentiment de calme insufflé dans cette œuvre montre la profondeur des sentiments de Merola au moment de sa création. La grâce de son abstraction est que chaque spectateur peut en avoir sa propre interprétation. Pour une personne, cela pourrait être comme un vitrail traversé par le soleil de midi d'été, pour une autre, cela peut ressembler à un jardin plein de fleurs violettes sur lesquelles sont tombés les premiers rayons du lever du soleil. Quelle que soit l'interprétation, elle montre la charge émotionnelle de l'artiste qui provient de son subconscient.

6 Lors de ma rencontre avec cet artiste, j'ai remarqué de nombreuses peintures de personnages dans son atelier. La masse de portraits, dont certains contenaient des histoires, paraissait très intéressante.

7 *Mouvement de détente* est le nom de l'œuvre que Merola a créée l'année 1973 pour être installée au centre hospitalier de Rouyn-Noranda.

8 Société de transport de Montréal, « Plus d'information sur Mario Merola | Sherbrooke (Mario Merola) | Liste des œuvres », STM, 2024, <https://www.stm.info/fr/a-propos/decouvrez-la-STM-et-son-histoire/lart-dans-le-metro/liste-des-oeuvres/sherbrooke-mario#:~:text=%C3%80%20propos%20de%20l'artiste,en%20cr%C3%A9ant%20son%20propre%20langage>.

Bibliographie

Heureux, Chantal. « Jusqu'au 17 octobre 2015 : en vedette l'artiste réputé Mario Merola! ». Magazine *In Situ*. 2015. <https://magazineinsitu.wordpress.com/2015/10/15/jusquau-17-octobre-2015-en-vedette-lartiste-repute-mario-merola/>.

Melançon, Robert et Mario Merola. *Dessins*. Québec : Fides, 2000.

Ouellette, Fernand. « Mario Merola, ou l'œil en joie ». *Espace Sculpture*, n° 67 (2004) : 36-37. <https://id.erudit.org/iderudit/9020ac>.

Perrier, Patrice-Hans. « Mario Merola : Linéaments et sinuosités ». *Vie Des Arts* 53, n° 216 (2009) : 57-59. <https://id.erudit.org/iderudit/33151ac>.

Société de transport de Montréal. « Plus d'information sur Mario Merola | Sherbrooke (Mario Merola) | Liste des œuvres ». STM. 2002. <https://www.stm.info/fr/a-propos/decouvrez-la-STM-et-son-histoire/lart-dans-le-metro/liste-des-oeuvres/sherbrooke-mario#:~:text=%C3%80%20propos%20de%20l'artiste,en%20cr%C3%A9ant%20son%20propre%20langage>.



Susan G. Scott
Study Are you really looking for me library #2
de la série *Kafka Questions*
1984
Fusain sur papier
177,80 x 203,20 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal
Photo : © Susan Scott, 2024

Susan G. Scott : Une occasion de l'introspection

Jie Zhang

Au début de sa carrière artistique, Susan G. Scott se fait déjà reconnaître grâce à ses séries narratives inspirées de la littérature de Franz Kafka. De 1982 à 1991, Scott se concentre beaucoup sur la description des figures narratives en peignant des images encadrées au milieu d'une bordure blanche pour imiter les photos instantanées de Polaroid¹. Avec l'effet de photo instantanée, les images se présentent comme des moments capturés en un instant, suscitant ainsi la curiosité de découvrir les histoires qui se cachent derrière ces personnages. Les dimensions importantes de ses œuvres donnent une impression au spectateur de se retrouver dans l'histoire. L'œuvre présentée ici est le croquis préparatoire d'une peinture à l'huile qui porte le même titre et qui fait partie de la série *Kafka Questions 1984-1986*. Dans cette série, plusieurs questions rhétoriques extraites des nouvelles de Kafka sont posées, telles que « Are you really looking for me ? », « Why is it suddenly so quiet ? », « What if one doesn't believe in ghosts at all ? », « Why should a pretty girl like myself go with you ? », « What is likely to happen to him ? »². Chaque question est interprétée par une ou plusieurs images. Les peintures qui représentent la même question restent ensemble lors de l'exposition³.

Depuis longtemps, l'art et la littérature sont toujours mes passions. Lorsque j'ai vu cette œuvre pour la première fois sous forme de reproduction photographique, des scénarios de l'histoire à l'arrière de l'image sont déjà apparus dans ma tête. En effectuant des recherches sur Susan G. Scott et ses œuvres, j'ai remarqué que le titre de cette œuvre, qui est une question rhétorique, provient de la nouvelle *Malheur* ou *Unhappiness* en anglais de Kafka. Dans ce cas, cette œuvre est une combinaison de littérature et de techniques artistiques, comme si c'était une version visuelle de la littérature, ce qui suscite chez moi un

intérêt accru pour une analyse plus approfondie de cette œuvre. La nouvelle *Malheur* raconte l'histoire d'un homme qui habite seul dans son appartement, se sentant solitaire et désirant établir une connexion avec le monde extérieur. Un jour, un enfant fantôme est apparu devant lui, ce qui l'excite énormément. C'est dans ce contexte que le surgissement de ce petit fantôme lui a fait ressentir un sérieux doute de soi : il pose plusieurs questions tout un coup au fantôme pour confirmer si c'est vraiment lui, la personne que le fantôme est en train de chercher : « Est-ce effectivement moi que tu cherches ? Ce n'est pas une erreur ? [...]. Suis-je donc bien la personne que tu veux trouver ? »⁴ Une telle succession de questions témoigne d'un sérieux doute de soi : mon existence mérite-t-elle l'attention d'autrui ? Après la lecture de cette nouvelle, j'ai eu l'occasion de voir cette œuvre en personne. Lorsque j'étais devant elle, j'ai été surprise par sa beauté. Les lignes audacieuses et puissantes du dessin démontrent la solide maîtrise artistique de l'artiste. Ensuite, je me suis positionnée à côté du personnage au premier plan, la dimension considérable de l'œuvre m'a permis de me trouver à la même hauteur que lui, comme si j'étais moi-même à l'intérieur de l'image. En suivant la direction de son regard, j'ai jeté un coup d'œil vers ce qu'il regardait. Au moment où j'ai vu la fille, j'ai eu un fort sentiment de pénétrer dans le monde intérieur de ce garçon, et des questions rhétoriques au style de Kafka ont simultanément émergé dans ma tête : est-ce que tu vas tomber amoureuse de moi ? Est-ce que je mérite vraiment ton attention ? Si oui, est-ce effectivement moi que tu cherches ? (soit : « Are you really looking for me ? » en anglais) Es-tu sûre que ce n'est pas une erreur ? etc. Ces questions sont potentiellement des réflexions philosophiques du garçon dans l'image, mais pourraient aussi être mon introspection en tant que spectatrice. Alors, pour moi, cette œuvre possède une magie qui engage le spectateur à réfléchir sur les questions de valeur de soi, ce qui stimule davantage ma curiosité pour creuser cette œuvre.

En tant que chercheuse en histoire de l'art, je suis ravie de partager avec vous ce que j'ai appris à propos de cette œuvre. D'abord, le contraste dans cette œuvre joue un rôle très important. Réalisée en 1984, cette œuvre est un croquis préparatoire d'une peinture à l'huile qui porte le même titre. Étant donné qu'il s'agit d'un croquis dessiné en monochrome, seuls les contrastes clairs et sombres dessinés au crayon sont présents, et l'utilisation des couleurs n'est pas encore visible. En regardant ce croquis, vous voyez que le visage du garçon apparaît dans la lumière, mais celui de la fille, dans l'ombre. La lumière sur le garçon montre un certain niveau de certitude chez lui : il sait bien qu'il voudrait parler avec cette fille ; au contraire, l'obscurité sur cette fille représente ici la réponse inconnue, une incertitude, ce qui veut dire qu'il ne sait pas comment cette fille le perçoit. C'est cette incertitude qui le pousse à se poser des

1 Susan G. Scott, « 1982-1983 | Description of a Struggle | Series », Susan G. Scott, 2021, <https://www.susangscott.com/project/1982-1983-description-of-a-struggle/>.

2 Susan G. Scott, « Kafka Questions | 1984-1986 », Susan G. Scott, 2021, <https://www.susangscott.com/project/kafka-questions-1984-1986/>.

3 *Ibid.*

4 [Traduction libre]. Kafka, *Franz Kafka Short Stories*, 26.

questions rhétoriques et dont le titre de l'œuvre fait partie. En outre, le lieu où se déroule cette scène mérite également d'être savouré avec attention. C'est dans une bibliothèque. D'une part, la bibliothèque est un lieu calme où, dans la plupart des cas, les conversations à voix haute sont considérées comme impolies car elles dérangent les autres. Souvent, les lecteurs de la bibliothèque se retrouvent seuls, ce qui crée un environnement très propice à l'introspection. D'autre part, le chuchotement est parfois permis dans la bibliothèque, mais il faut s'approcher l'un et de l'autre. Cependant, le doute l'occupe tant que le garçon n'ose pas être près d'elle, tandis que la fille se concentre sur sa lecture, ce qui signifie qu'elle a aussi son propre monde. En la regardant, le garçon se demande probablement ce qu'elle lit et à quoi elle s'intéresse. Alors, pour lui, interrompre maintenant serait impoli, il ne peut donc que l'observer en silence et se parler à lui-même en se posant des questions rhétoriques. De plus, l'œuvre est tellement grande qu'il est facile pour le spectateur de s'identifier à ce garçon et de se livrer à une introspection sans être dérangé par qui que ce soit.

Cette œuvre est importante pour notre époque, car elle nous offre une occasion de nous interroger en profondeur. Aujourd'hui, nous vivons dans une ère où notre concentration est fortement perturbée par la surcharge informationnelle. De ce fait, nous n'avons qu'une perception superficielle de ce qui se passe autour nous, car notre attention est largement dispersée par les médias sociaux omniprésents. Bien que les médias sociaux nous permettent de nous connecter avec plus des personnes éloignées, pourtant, en nous y prolongeant, nous perdons souvent conscience de la véritable connexion avec les gens autour de nous. Sans doute la connexion avec les personnes physiques est beaucoup plus profonde et réelle qu'avec les gens virtuels sans quoi nous ne pourrions pas avoir de possibilités d'examiner nos propres relations avec les autres ni de nous interroger en profondeur. Pour l'être humain, l'introspection joue un rôle essentiel dans le développement de soi. En nous posant des questions rhétoriques comme « qui sommes-nous », « comment devons-nous vivre », « comment est ma relation avec les autres », etc., nous retrouverons notre rôle et notre position dans ce monde. Ce type d'examen de soi nous permet de nous reconnaître, de nous sentir valorisés, de nous donner le sentiment que la vie a un sens, d'augmenter notre espoir dans la vie et de nous rendre plus confiants. Apprécier cette œuvre est l'occasion de se réfléchir profondément, ce qui nous aide à rappeler l'émotion très précieuse de l'expérience d'une communication approfondie face à face avec de vraies personnes. Bref, cette œuvre est comme la littérature de Kafka, elle possède aussi la magie de susciter une réflexion profonde sur soi qui touche la partie plus intime de notre intérieur tout en l'appréciant. Je vous recommande ici, de lire les nouvelles de Franz Kafka pour comprendre son interprétation de la solitude et son introspection lorsqu'il désire établir des liens avec autrui.

Bibliographie

Scott, Susan G. « 1982-1983 | Description of a Struggle | Series ». Susan G. Scott. 2021. <https://www.susangscott.com/project/1982-1983-description-of-a-struggle/>.

Scott, Susan G. « Kafka Questions | 1984-1986 ». Susan G. Scott. 2021. <https://www.susangscott.com/project/kafka-questions-1984-1986/>.

Kafka, Franz. *Franz Kafka Short Stories (Fifty & More Stories)*. Mumbai : Sanage Publishing House, 2020.

ŒUVRES EXPOSÉES

Jocelyne Alloucherie

Quelques Ciel 4

2023

Impression au latex et impression au jet d'encre sur papier monté sur aluminium

216 x 202 x 8,3 cm

Don de l'artiste

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Nicolas Bernier

frequencies (a /continuum)

2016

Diapasons, lumière, bois, aluminium, plastique, son, composantes électroniques

Œuvre : 92 x 20 x 40 cm

Dispositif d'activation : 58 x 20 x 91 cm

Don de l'artiste

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Ève Cadieux

É.E., rue Rachel Est, Montréal, 2000 de la série *Avant l'heure : Les ateliers*

2004

Solarisation argentique, impression au jet d'encre contrecollée sous plexiglas sur papier Museo Silver Rag, plaque d'acier

152 x 110 cm

Don de l'artiste

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Ève Cadieux

I.L., rue De Sainte-Hélène, Québec, 2001 de la série *Avant l'heure : Les ateliers*

2004

Solarisation argentique, impression au jet d'encre contrecollée sous plexiglas sur papier Museo Silver Rag, plaque d'acier

152 x 110 cm

Don de l'artiste

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Monique Charbonneau

À l'ombre des tilleuls

1978

Gravure sur bois

56 x 41 cm

Don de Lise Thérout

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Melvin Charney

Doorway and Grid de la série *The Grid*

1983

Conté et pastel sur papier

66,5 x 55,5 cm

Don de Claire Longpré

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Renée Lavillante

Mes faims c'est les bouts d'air noir n° 12

1993

Craie sur papier

120 x 136 cm

Don de l'artiste

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Jean McEwen

Les bleus chevauchant les bruns

1979

Huile sur toile

233,6 x 182,8 cm

Don de la succession McEwen

Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Figure d'ombre I
1976
Encre sur papier Fabriano
76 x 56 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Figure de mémoire
1976
Encre sur papier Fabriano
76 x 56 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Figure d'ombre II
1976
Encre sur papier Fabriano
76 x 56 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Animation
1962
Gouache sur papier
16 x 45 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Sans-titre
1959
Gouache sur papier
48,3 x 64 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Estate
2011
Encre et acrylique sur papier
50 x 65 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Carnet de croquis – L'arbre
13-01-1991
Encre et crayons de couleur sur papier kraft
31,5 x 23 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Carnet de croquis – Cavalier
17-01-1991
Encre et crayons de couleur sur papier kraft
33 x 25,5 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Carnet de croquis – Oiseaux
25-01-1991
Encre et crayons de couleur sur papier kraft
23 x 20,5 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Mario Merola
Maquette pour la réalisation de L'arbre
1991
Bois, acrylique
22 x 11 x 5 cm
Prêt de l'artiste

Serge Murphy
Illumination G
2018
Encre de couleur sur papier Arches
77 x 55 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Serge Murphy
Illumination F
2018
Encre de couleur sur papier Arches
77 x 55 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Serge Murphy
Illumination C
2018
Encre de couleur sur papier Arches
77 x 55 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Louise Robert
N° 78-387
2012
Huile sur toile
183 x 203 cm
Don de Lise Lamarche en mémoire de Louise Robert
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Susan G. Scott
Study Are you really looking for me library #2 de la série *Kafka Questions*
1984
Fusain sur papier
177,80 x 203,20 cm
Don de l'artiste
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

Françoise Sullivan
Rouge n° 7
2010
Huile sur toile
198 x 167,50 cm
Acquisition dans le cadre du Doctorat *honoris causa* décerné à l'artiste en 2023 par l'UdeM
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal

