

A modern red chair with yellow legs is positioned on a red carpet. A pair of red shoes is placed on the carpet in the foreground. The background is a plain, light gray wall.

Arts décoratifs et design du Québec

GUIDE DE
COLLECTION

— B
M —
N —
— Q

Arts décoratifs et design du Québec

GUIDE DE
COLLECTION

Paul Bourassa

5 **L'imaginaire
de l'objet**

14 **Louis Archambault**

16 **Julien Hébert**

18 **Jacques Guillon**

20 **Jean Cartier**

22 **Allan Harrison**

24 **Maurice Savoie**

26 **Jacques Guillon / Designers**

28 **Vittorio Fiorucci**

30 **Luis F. Villa / Frank Macioge
& Associates**

32 **François Dallegret**

34 **Albert Leclerc**

36 **Georget Cournoyer**

38 **André Morin**

40 **Giovanni Maur**

42 **Fabio Fabiano
et Michel-Ange Panzini**

44 **Ernst Roch**

46 **Doucet-Saito**

48 **Paul Boulva**

50 **Michel Dallaire**

52 **Météore Studio**

54 **Koen De Winter**

56 **Martin Pierre Pernicka**

58 **Yvan Adam**

60 **François Houdé**

62 **Léopold L. Foulem**

64 **Alfred Halasa**

66 **Marcel Marois**

68 **Paul Mathieu**

70 **Jeannot Blackburn**

72 **Richard Milette**

74 **Douglas Ball**

76 **Roseline Delisle**

78 **Orangetango**

80 **Modesdemploi**

82 **Paprika**

84 **Patrick Messier**

86 **Tanya Lyons**

88 **Rita**

90 **Mathieu Grodet**

92 **Émilie F. Grenier**

Les choses par rapport à nous ne sont rien en elles-mêmes; elles ne sont encore rien lorsqu'elles ont un nom; mais elles commencent à exister pour nous lorsque nous leur connaissons des rapports, des propriétés.

— Buffon¹

L'imaginaire de l'objet

Comment construisons-nous notre univers? Comment le monde prend-il forme dans notre esprit? Avant de le conceptualiser à l'aide de mots, nous l'appréhendons essentiellement par l'expérience sensible des objets qui le composent. Les objets du quotidien (meubles, bibelots, photographies, souvenirs) sont autant de jalons d'un parcours personnel ou familial. À l'échelle collective, certains objets ont un sens à un moment précis de l'histoire, alors qu'ils n'en auraient aucun à une autre époque ou dans un lieu différent.

L'objet, par l'image qu'il suscite dans notre conscience, participe à l'élaboration d'un imaginaire. Cette image peut être pratiquement neutre, comme celle d'une chaise dans sa plus simple expression, d'une chaise « générique », sans signification spécifique au sein d'une culture donnée. Au-delà de sa fonction première, elle n'inspire aucune impression particulière. Mais cette image peut aussi être connotée, comme dans le cas de la petite chaise en bois au fond tressé en lanières de peau, communément appelée « chaise en babiche ». Au Québec, l'image de cet objet (ce peut être une image directe, née de l'observation de la chaise elle-même, ou une image indirecte, suggérée, comme ici, par sa seule description) évoque un sentiment nourri par les rapports que cet objet entretient avec une multitude d'éléments liés à son histoire, à son contexte d'utilisation, au domaine socioéconomique auquel il se rattache, à sa remise en vogue à certaines époques ou, au contraire, à son rejet à d'autres.

En somme, l'imaginaire de l'objet constitue une valeur représentée, non explicite, immatérielle, qui prend forme dans l'esprit de chacun, selon ses désirs, ses rêves ou ses aspirations, et dans la conscience collective, suivant les mythes et les croyances partagés par une communauté. L'objet acquiert ainsi une valeur spécifique en fonction des représentations et des usages sociaux auxquels il donne lieu. Sur le plan individuel, il trouve un sens; sur le plan collectif, il se voit conférer une dimension symbolique.

Adopter ce point de vue pour présenter une série d'objets de la collection d'arts décoratifs et de design du Musée national des beaux-arts du Québec, c'est prendre le pari qu'ils sont historiquement et esthétiquement signifiants, puisqu'ils possèdent ce pouvoir d'évocation qui engage la conscience, qu'elle soit individuelle ou collective. Chacun peut construire son musée imaginaire,

1. Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, Paris, Imprimerie royale, t. I, 1749, p. 25. Ouvrage disponible dans la bibliothèque numérique Gallica de la Bibliothèque nationale de France : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10672243/f41.image.r=.



Fig. 1. Alfred Pellán (réalisation par Irène Auger), *Chambre d'enfant*, 1948, tapisserie au crochet, 136 × 179 cm. MNBAQ, achat lors des Concours artistiques de la province de Québec – 1^{er} prix, arts décoratifs (1948.90).

comme aurait pu le dire André Malraux², mais un musée d'État doit aussi participer à cette édification, jusqu'à en être le principal architecte.

La communauté des arts

Au tournant des années 1930 s'amorce au Québec ce qu'il est convenu d'appeler un renouveau des arts décoratifs. Dans le domaine de la céramique, Pierre-Aimé Normandeau en sera la figure tutélaire. Après ses études à Sèvres, à Paris et à Faenza, il dirige la nouvelle section de céramique à l'École des beaux-arts de Montréal. Bien que le programme d'enseignement qu'il implante alors, encouragé par des autorités qui cherchent à mettre en place un système autarcique en ces temps de crise, favorise une production « canadienne » appliquée à la petite industrie et exploitant les ressources locales, quelques artisans se découvrent une fibre artistique. Louis Archambault (p. 14) et Jean Cartier (p. 20) restent sans doute les plus importants. Le premier travaille des formes « libres », asymétriques, jouant sur les oppositions entre glaçures brillantes et finis mats, tandis que le second œuvre dans une sorte de pureté primitive, se concentrant sur le décor de ses pièces, comme le note Rodolphe de Repentigny en 1954. À son atelier, Cartier présente le travail des jeunes céramistes qu'il forme : Denise Beauchemin, Annette Segal, Rose Truchnovsky. Il expose dans des galeries, notamment aux côtés de Jean-Paul Riopelle à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal.

Boursier de la province, Maurice Savoie (p. 24) va lui aussi se perfectionner outre-mer, d'abord à Faenza à la suite de Normandeau, puis auprès d'une maîtresse française, Francine Del Pierre, comme l'avait fait Cartier quelques années plus tôt avec Jean Besnard. À son retour, il reprend le flambeau de l'enseignement et aura une influence marquante à ce chapitre. Gaétan Beaudin se tourne plutôt du côté des États-Unis et met à profit son expérience à la Penland School of Handicrafts, en Caroline du Nord, avant d'ouvrir à North Hatley, en 1954, son atelier-école La Poterie, qui devient un lieu de formation et de diffusion important. À la même époque, Jacques Garnier fonde à Saint-Marc-sur-Richelieu l'atelier L'Argile vivante, où il exécute une production artisanale de céramique utilitaire. Associé pour un temps à Paul Lajoie, qui le quitte pour aller étudier en Europe, Garnier continue l'aventure avec son frère Pierre.

Les croisements entre les arts visuels et les arts appliqués, présents dès la fin de la décennie précédente, se multiplient au cours des années 1950. Unis par une volonté de démocratisation, les artistes souhaitent faire œuvre utile, ils désirent investir la cité. À l'École des beaux-arts de Québec, Jean Dallaire peint des allégories conçues comme des murales, des cartons de tapisserie. Alfred Pellán s'associe pour sa part à Irène Auger pour réaliser une tapisserie au crochet (Fig. 1). Jordi Bonet collabore avec Claude Vermette, Jean Cartier, puis Jacques Garnier, avant de devenir le muraliste que l'on sait. Au tournant des années 1960, Jean-Paul Mousseau propose quant à lui des lampes en fibre de verre colorée, matériau qu'il utilise aussi dans ses sculptures totémiques lumineuses.

C'est également à cette époque que le design québécois fait sa véritable percée. Avec le boum de l'après-guerre, un architecte de formation comme Henry

Finkel trouve le terrain propice au développement d'une multitude de produits de consommation, allant du haut-parleur d'interphone en bakélite aux brosses à cheveux et à vêtements, en passant par un distributeur de cigarettes avec allume-cigarette intégré qu'on peut fixer sur le tableau de bord de sa voiture (Fig. 2). Mais c'est avec une tout autre attitude qu'entre en scène celui que l'on nommera affectueusement le père du design québécois : Julien Hébert (p. 16). D'abord sculpteur, il devient par la suite concepteur de produits utilitaires. Mais Hébert n'en demeure pas moins profondément attaché à ses idéaux. Pour cet humaniste doté d'une solide culture philosophique, l'œuvre d'art, qu'elle soit sculpture ou objet fonctionnel, doit faire partie de son environnement. Pour toute œuvre, « il s'agit de choisir la solution la plus simple, de trouver ce qui est nécessaire et qui ne saurait être autrement³ ». Une autre figure majeure de cette période, et qui laissera sa marque de façon encore plus durable, est sans nul doute Jacques Guillon (p. 18). Foncier, entrepreneur et homme d'une grande force de conviction, il s'impose rapidement sur la scène du design canadien, se retrouvant à la tête de l'un des plus importants bureaux multidisciplinaires du pays.

Nombreux sont aussi les peintres qui ont fait carrière de graphiste. L'art publicitaire, tel qu'on le qualifie à cette époque, est enseigné dès 1925 à l'École technique de Montréal, puis à compter de 1935 et de 1936, respectivement, aux écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Charles Fainmel et Henry Eveleigh réalisent des affiches pour le Service de l'information du ministère de la Défense nationale. Peu de chose subsiste des œuvres de Fainmel. Pourtant, une exposition de ses travaux en art publicitaire se tient en 1946 à l'Art Association (l'actuel Musée des beaux-arts de Montréal) et les pièces préservées témoignent de son approche moderne, notamment par son traitement de la photographie. Eveleigh privilégie quant à lui un langage plus symbolique, fait de formes géométriques ou abstraites et de photographies traitées graphiquement. Allan Harrison (p. 22) complète ce trio d'artistes-graphistes. Comme Fainmel et Eveleigh, il cultive de grandes ambitions concernant la valeur sociale de l'art publicitaire. En 1945, dans les pages de *Canadian Art*, il plaide en faveur d'un art qui permette d'exprimer des idées par l'entremise de formes symboliques⁴. Deux ans plus tard, Fainmel et Eveleigh y vont d'une diatribe socialiste quasi anticapitaliste : « Dans n'importe quelle société démocratique, où le bien-être de la majorité prime, la publicité doit informer, éduquer et aider au développement culturel, en favorisant le bon goût, la santé, la sécurité, la citoyenneté et une entente cordiale au sein de la population. Elle doit contribuer à rendre la vie non pas plus luxueuse, mais plus heureuse⁵. » Un autre personnage fait son entrée et incarne à lui seul cette idée du communautaire dans le domaine des arts. Vittorio Fiorucci (p. 28) débarque à Montréal en 1951 et se lie rapidement d'amitié avec les artistes de la métropole. Photographe et affichiste, il devient commentateur de la situation sociale d'ici et d'ailleurs. Son affiche *Visitez le nouveau Québec* (Fig. 3), avec cette improbable



Fig. 2. Henry Finkel, pour Industrial Novelties, *Distributeur avec allume-cigarette « Cig-a-lite »*, 1947, acier chromé, 11,7 × 9,9 × 3,9 cm. MNBAQ, don de Nina Valéry (1997.211).



Fig. 3. Vittorio Fiorucci, *Affiche « Visitez le nouveau Québec »*, 1967, sérigraphie, 88,7 × 63,5 cm. MNBAQ, don de Vittorio Fiorucci (2006.264).

2. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, 1^{re} éd. 1947; 2^e éd. 1951, comme première partie des *Voix du silence*; 3^e éd. remaniée et complétée, Paris, Gallimard, 1965.

4. Allan Harrison, « Advertising Art in Canada », *Canadian Art*, vol. 2, n° 3, février-mars 1945, p. 106-110.

3. MNBAQ, Centre de documentation, Fonds Julien Hébert (P11), Journal personnel, non daté.

5. Charles Fainmel et Henry Eveleigh, « The Proper Function of Advertising », *Canadian Art*, vol. 4, n° 4, été 1947, p. 157-159.

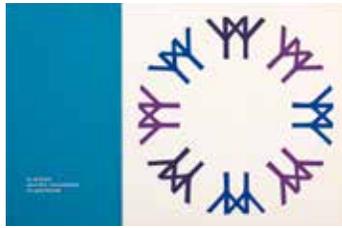


Fig. 4. Julien Hébert, pour la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, *Maquette pour le logo de Terre des Hommes (Expo 67)*. Carton 6, 1963, sérigraphie et collage, 43,2 × 66,4 cm. MNBAQ, don de la succession Julien Hébert (1994.194.06).



Fig. 5. Christen Sorensen (attribué à), pour Ebena Lasalle, *Chaise « Expo 67 »*, 1967, fibre de verre, acier chromé et plaid, 78 × 77 × 67 cm. MNBAQ, don de Stéphane Cauchies (2012.01).

campagne d'agence de voyages personnifiée par une défroque de curé sans tête, résume à elle seule la situation du Québec au sortir de la Révolution tranquille.

Les grands rendez-vous

À Expo 67, le design est déclaré « roi et maître⁶ » par *Vie des arts*, alors que la prestigieuse revue américaine de graphisme *Print* y voit « une espèce de laboratoire de design⁷ ». Pour mener à bien ce vaste chantier, les meilleurs architectes et designers du pays sont réunis au sein de la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967. Jacques Guillon est du nombre et c'est d'ailleurs son mobilier de la série « Alumna » qui équipe les bureaux de la compagnie. Auparavant, il avait réussi le tour de force de faire rapatrier par le maire Jean Drapeau et son équipe la conception des voitures du métro afin de la confier à des designers montréalais plutôt qu'aux ingénieurs parisiens qui avaient développé la technologie sur pneumatiques. Sa firme (p. 26) relève le défi et réalise du même souffle la signalisation : cette simple flèche dirigée vers le bas qui annonce encore aujourd'hui l'accès aux rames souterraines. Pour l'Exposition universelle, Guillon et son entreprise conçoivent le pavillon « L'Homme et la vie », qui comprend des représentations tridimensionnelles animées d'un cerveau humain, de neurones et d'une cellule grossie un million de fois. Guillon sera également à l'origine du projet d'aménagement d'unités modèles d'Habitat-67 par des designers canadiens, dont trois œuvrent à Montréal : Sigrun Bülow-Hübe, d'origine suédoise et fondatrice d'Aka Works, Christen Sorensen, d'origine danoise et ancien collaborateur de Guillon de 1958 à 1962, et la firme de Guillon elle-même. C'est dans ce contexte que sera créée la chaise de jardin pour la terrasse d'Habitat-67. De cette grande manifestation qu'a été Expo 67, il reste en réalité peu de témoins matériels. Une image, toutefois, demeure, c'est le logo qu'a conçu Julien Hébert en 1963 (FIG. 4) et qui traduit parfaitement le concept de « Terre des Hommes », choisi comme thème de l'événement d'après le titre du recueil de récits autobiographiques d'Antoine de Saint-Exupéry.

L'esprit d'Expo 67 a dominé son époque, caractérisée par un sentiment de confiance, de bonheur et d'espoir, autant de valeurs non matérialistes qui ont paradoxalement pris vie dans un matériau très en vogue, le plastique, désormais associé à la société de consommation. Les établissements industriels font alors appel aux designers pour lancer sur le marché de nouveaux produits peu coûteux, faciles à fabriquer, légers, donc aisément transportables. Ainsi, le pichet à jus et les verres créés pour Mepal par le designer belge Koen De Winter (p. 54) se retrouvent au Québec avant que leur concepteur ne vienne s'y installer quelques années plus tard. Si la matière semble propre à l'époque, la couleur l'est également. Le même jaune apparaît dans la « Collection IPL » d'André Morin (p. 38) et les meubles de la série « Avant-Garde 2000 » de Giovanni Maur (p. 40). L'orange et le rouge sont aussi très présents, que ce soit dans le plastique de la *Chaise « Solair »* d'IPL (p. 42) ou dans le tissu à carreaux écossais de la *Chaise « Expo 67 »* (FIG. 5), fabriquée par Ebena Lasalle pour la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967.

Cet épanouissement s'exprime tout autant dans la forme : les lampes « Glo-Up » de Douglas Ball (p. 74) et John Berezowsky, les accessoires de bureau d'Albert

Leclerc (p. 34) ou les *Kiiks* de François Dallegret (p. 32) privilégient tous l'usage du cercle et de volumes arrondis. Du côté du graphisme, les couvertures de brochures et les boîtes d'échantillons médicaux de Rolf Harder et d'Ernst Roch (p. 44) offrent à voir des formes pleines et sphériques. Les affiches du Studio Guy Lalumière pour les différentes expositions tenues durant Expo 67 utilisent également quatre motifs ronds : un trait de pinceau circulaire pour la peinture (FIG. 6), un casse-tête sphérique pour le design, une œuvre enchâssant deux cercles l'un dans l'autre pour la sculpture et l'iris d'un œil pour la photographie. Le logo de Julien Hébert est, lui aussi, circulaire.

Après cette grande fête planétaire, Montréal récidive avec la préparation des Jeux de la XXI^e olympiade de 1976. Outre un logo fort bien pensé par Georges Huel (p. 44), un programme graphique complet incluant une série d'affiches thématiques met à contribution les meilleurs professionnels du Québec. Dans le domaine des objets et des meubles, la torche olympique conçue par Michel Dallaire (p. 50) fait sensation, même si elle déçoit au départ les dignitaires montréalais qui s'attendent à un flambeau antique, décoré de feuilles d'érable. Pour meubler le village olympique, Dallaire s'associe avec André Jarry, un vétérinaire qui a à son actif des ensembles dessinés pour Opus en 1958 et pour Simmons en 1970, de même qu'une longue expérience dans l'enseignement à l'Institut des arts appliqués. Fabriqué en érable et en panneaux d'aggloméré stratifié et produit à faible coût par l'industrie québécoise, le mobilier olympique peut être agencé de différentes façons pour créer des zones d'intimité à l'intérieur d'espaces restreints. Pour les aires extérieures du parc olympique, c'est François Dallegret qui imagine le système « Beta », composé de sabots en béton et de profilés en acier perforé qui, diversement assemblés, forment bancs, tables de pique-nique, poubelles ou jardinières.

La céramique en transition

L'Exposition universelle de 1967 et les Jeux olympiques de 1976 fournissent au design un terreau fertile sur lequel déployer des formes plus expansives et plus colorées. Les arts décoratifs ne sont pas en reste, mais ne suivront pas les mêmes tendances. Du côté de la céramique, de petites fabriques établies au cours des années 1930-1940, dans la foulée de l'implantation des programmes d'enseignement favorisés par le gouvernement, font appel à des céramistes de renom pour renouveler leur gamme de produits. Ceux-ci deviennent dès lors designers. Jacques Garnier, puis Jean Cartier rejoignent ainsi les rangs de Céramique de Beauce. Le premier propose un ensemble de créations aux lignes sobres, modernes et en rupture avec les formes traditionnelles de l'entreprise beauceronne. Cartier conçoit quant à lui près de 200 modèles, dont certains s'inscrivent parmi les grandes réussites de la céramique industrielle, notamment les pièces de la série « Skimo » et surtout son vase orné de lignes courbes enchevêtrées (FIG. 7).



Fig. 6. Studio Guy Lalumière, pour la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, *Affiche « Expo 67. Art »*, 1967, offset, 76,2 × 50,9 cm. MNBAQ, don de Lise Bourassa (2015.903).



Fig. 7. Jean Cartier, pour Céramique de Beauce, *Vase (C-35)*, 1971, faïence fine, 43,2 × 36 × 26,6 cm. MNBAQ, don de Daniel Cogné (1997.196).

6. Laurent Lamy, « Le design, roi et maître de l'Exposition universelle », *Vie des arts*, n° 48, automne 1967, p. 52-55.
7. Martin Fox, « Expo '67 : A Design Laboratory », *Print*, vol. 21, n° 2, avril 1967, p. 15-23.



Fig. 8. Gaétan Beaudin, pour Sial, Carafe et coupes, 1976, grès, 25,5 cm (hauteur) × 14,6 cm (diamètre) (carafe), 7,7 cm (hauteur) × 7,5 cm (diamètre) (chaque coupe). MNBAQ, don de Daniel Cogné (1996.79.01 à 1996.79.03).

D'autres céramistes continuent d'œuvrer dans leur atelier et opèrent un changement d'esthétique important. Si leurs prédécesseurs allaient essentiellement en France pour parfaire leur formation, les artistes s'ouvrent à de nouveaux horizons au tournant des années 1960 : l'Angleterre, la Scandinavie et surtout le Japon deviennent des pôles d'attraction. Le phénomène de la céramique d'atelier (*studio pottery*) apparaît au Québec au contact du mouvement américain, mais aussi sous l'influence de l'Anglais Bernard Leach, dont l'ouvrage devient la « bible » de tous les potiers⁸. Boursier de la province en 1960, Paul Lajoie est le seul céramiste québécois qui ait étudié auprès de Leach. Les quelques pièces connues de Lajoie ne sont d'ailleurs pas sans rappeler certaines œuvres de son maître, avec leurs formes amples portant des glaçures argileuses et des décors calligraphiques obtenus au moyen d'oxydes posés au pinceau.

Dans son atelier de North Hatley, Gaétan Beaudin offre chaque année des sessions de formation estivales d'une durée de trois semaines. En 1963, il est boursier du Conseil des arts du Canada et entreprend un voyage au Japon qui le mène dans les principaux centres de céramique. À son retour à l'été 1964, Beaudin invite Tatsuzo Shimaoka et offre une session d'études à 15 potiers professionnels. Satoshi Saito et Louise Doucet sont du groupe. Une bourse du Conseil des arts permet à cette dernière de refaire en grande partie le même itinéraire japonais que Beaudin, entre octobre 1965 et juillet 1967. Lorsqu'elle revient, les expositions solos se succèdent et c'est à compter de la première moitié des années 1970 que la contribution de Satoshi Saito est pleinement intégrée, le duo signant désormais ses œuvres Doucet-Saito (p. 46). Pendant que Beaudin se lance dans l'aventure industrielle avec Sial en produisant une vaisselle de grès qui garde les propriétés visuelles et tactiles de la céramique artisanale (Fig. 8), c'est l'Américain Dean Mullavey qui prend sa relève à North Hatley. Arrivé au Québec en 1961, il possède une solide formation universitaire et a également séjourné deux ans au Japon, précédant en cela Beaudin de presque dix ans. La formule de North Hatley a non seulement permis à de nombreux amateurs de se familiariser avec la céramique, mais en outre contribué à préciser l'orientation de plusieurs carrières, dont celle de Marcel Beaucage. À un changement de modèle correspond aussi un changement d'esthétique. C'est alors l'âge d'or du grès cuit en réduction, des cuissons dans les fours à bois, des glaçures à la cendre. Les œuvres, quelquefois d'allure rustique, restent intimement liées à la terre qui leur a donné naissance. Les grès aux finis texturés de Rosalie Namer et les rakis de Monique Bourbonnais s'inscrivent dans cette tendance.

Parallèlement à l'œuvre intimiste de dimension humaine, une céramique publique, monumentale, à l'échelle des villes et des foules, se développe de façon marquée au Québec pendant les années 1950 à 1970. Les muralistes investissent les édifices religieux, les établissements d'enseignement et surtout les immeubles commerciaux. Parmi les acteurs les plus importants de ce mouvement, mentionnons Joseph Iliu, Jacques Garnier, Claude Thérberge, Maurice Savoie, Jordi Bonet et Claude Vermette. En 1953, ce dernier effectue un voyage d'études d'un an à travers l'Europe, au cours duquel il rencontre l'architecte Gio Ponti et le céramiste et sculpteur Fausto Melotti. À la suite d'un second périple en Italie et en Finlande en 1957, sa méthode de travail se précise. Il délaisse alors la murale « picturale » composée de carreaux émaillés pour l'agencement de

tuiles ou de briques intégrées à l'architecture. Dans son atelier, Vermette expérimente des matériaux et des procédés nouveaux, dont le pressage de terres colorées dans la masse et l'intégration d'émaux. Outre les nombreux projets qu'il réalise dans les lieux les plus divers – chapelles, aéroports, hôpitaux, écoles et universités, palais de justice, banques et caisses –, il faut évidemment souligner ses travaux dans plusieurs stations du Métro de Montréal, notamment à la station Peel, où il a œuvré en collaboration avec Jean-Paul Mousseau.

Durant cette période d'effervescence, l'expression de grandes espérances se traduit par la création d'objets qui véhiculent l'esprit du temps par leurs formes, leurs couleurs et leurs matières. Depuis, arts décoratifs et design oscillent entre deux pôles : d'un côté, le raffinement d'une utilité pleinement assumée et sensible à l'utilisateur, à l'environnement ou à la simple beauté des formes; de l'autre, la contestation même de ces notions et de leur valeur dans la société en général et dans le monde de l'art en particulier.

Formes utiles et détournements

La parfaite adéquation entre la forme, les matériaux et l'usage d'un objet constitue un principe fondamental du design et des arts décoratifs. Encore aujourd'hui, cela demeure l'une des raisons d'être de ces disciplines. Le degré d'utilité d'un objet s'avère quelquefois déterminant, primordial même, reléguant au second plan toute autre considération : l'esthétisme serait alors une futilité. La « Spider Boot » de Gad Shaanan Design (Fig. 9) relève de cette catégorie. On comprend rapidement le fonctionnement de ce système de protection du pied contre les mines antipersonnel : les points de contact excentrés et l'élévation de la semelle permettent de réduire l'impact d'une explosion. On imagine sans difficulté l'utilité de cette innovation et on remercie le designer d'y avoir contribué, au-delà de toute préoccupation esthétique.

Parfois, le haut niveau de perfection technique d'un objet s'accompagne d'une certaine audace, d'une mise en forme dépouillée de tout artifice. Si les platines tourne-disques sont habituellement enchâssées dans un caisson en bois, l'« Oracle Delphi Mk I », développée tout à la fin des années 1970 par Marcel Riendeau, traduit visuellement sa performance hors pair. Les nouveautés technologiques qui ont permis d'en faire l'une des meilleures sur le marché sont pratiquement mises à nu, conférant au produit une allure *high-tech* en parfait accord avec sa conception.

La recherche de la forme idéale par une étude attentive et un souci du détail poussé à l'extrême peut également rendre un objet plus susceptible d'atteindre l'imaginaire de l'utilisateur grâce à son caractère achevé, propre à susciter une sorte de satisfaction d'avoir sous la main ou sous les yeux quelque chose d'exceptionnel. Les verres de la série « Verre commun » de Guillaume Sasseville (Fig. 10) sont de cette trempe. Réalisés de manière artisanale, en série limitée, à Graz, en Autriche, ils s'inspirent, par leur forme, du verre droit (*tumbler*) anglais



Fig. 9. Gad Shaanan Design, pour Med-Eng Systems, Système de protection du pied contre les mines antipersonnel « Spider Boot », 1998, thermoplastique et composites, 34,5 × 22 × 52 cm. MNBAQ, don de Gad Shaanan Design (2006.541).



Fig. 10. Guillaume Sasseville, Verres de la série « Verre commun », 2014, cristal, édition de 150, 11,6 cm (hauteur) × 6,2 cm (diamètre) (chacun). MNBAQ, achat (2015.910.01 et 2015.910.02).

8. Bernard Leach, *A Potter's Book*, Londres, Faber & Faber, 1940.



Fig. 11. Savage Swift R & D, pour Andromed, *Stéthoscope électronique «Stethos»*, 1995, acétal, nylon, polycarbonate, néoprène, silicone, acier et béryllium, 68 x 12 cm. MNBAQ, don d'Andromed inc. (2000.136).

produit par Dominion Glass, à Montréal, au XIX^e siècle. Proportions, épaisseur, galbe, couleur, tout concourt à obtenir un verre simple, qui impressionne par sa précision. D'une capacité de huit onces liquides impériales, le verre de Sasseville possède un buvant d'une minceur extrême. Dans la main, il est d'un poids « exact », ni trop léger ni trop lourd. Le cristal coloré permet une subtile variation de teinte grâce au discret épaissement de la paroi jusqu'au jable fuyant (courbure de la base), qui donne également l'impression que l'objet flotte littéralement sur la table.

Il arrive aussi que la vocation de l'objet commande des formes convenues qui rassurent l'utilisateur et s'inscrivent en continuité avec des façons de faire bien établies. Lorsque les designers de la firme Savage Swift R & D conçoivent et mettent en marché le tout premier stéthoscope électronique, ils en viennent, après plusieurs prototypes testés auprès de professionnels de la santé, à lui conférer une forme somme toute traditionnelle : une sonde et un tube flexible qui se divise en deux branches terminées par des embouts auriculaires. Sous ses dehors classiques, le stéthoscope « Stethos » (Fig. 11) est un instrument technologiquement beaucoup plus performant que son homologue acoustique. Mais sa forme a pratiquement valeur de symbole et devait, dans l'imaginaire des personnes appelées à s'en servir, correspondre à une norme précise.



Fig. 12. Bipède (conception d'Élaine Fortin), pour le Fogo Island Inn, *Chaise «Punt»*, 2012, mélèze d'Amérique et bouleau jaune, 54 x 80 x 43 cm. MNBAQ, don de Bipède (2015.916).

Maints objets cachent derrière leur forme et leur fonction d'apparence assez simple des subtilités insoupçonnées. Ainsi, la structure de la *Chaise «Punt»* (Fig. 12), conçue par Élaine Fortin pour le Fogo Island Inn, au large de Terre-Neuve, s'inspire de la technique de fabrication des *punt boats*, barques de pêche locales dont les membrures sont faites de pièces taillées à même la courbure naturelle du bois prélevé à la jonction du tronc et des racines des épinettes et des mélèzes.

Plusieurs artistes et designers pratiquent pour leur part une sorte de détournement des codes de l'objet. Chez certains, c'est l'idée de la forme, l'image, qui constitue la véritable fonction de celui-ci. La silhouette, par exemple, sans volume ni traits particuliers, détermine les *Objets spécifiques* de Gilbert Poissant (Fig. 13), des formes figurant divers articles en bois collectionnés par l'artiste. En exploitant ce concept, Poissant débarrasse ces objets de leur gangue utilitaire pour en faire de pures formes, certaines reconnaissables (statuette, outil, ustensile), d'autres non, transformées par le processus en motifs abstraits. Il met ainsi en évidence la nature aléatoire de la représentation : la spécificité des objets provient de leur caractère synthétique plutôt que d'une quelconque correspondance avec une utilité reconnue. Lorsque Vittorio dessine les affiches pour la saison 1990 de l'Opéra de Montréal, il recourt lui aussi à la silhouette pour illustrer *Rigoletto*, le malingre bouffon bossu (Fig. 14), et Falstaff, l'obèse ivrogne et paillard. Une ombre réussit à exprimer la haine et l'esprit de vengeance de l'un et le côté débonnaire et perfide de l'autre. Vittorio fait ainsi appel à notre capacité de projeter sur de simples découpes noires les sentiments suggérés par les profils évocateurs qu'il compose.

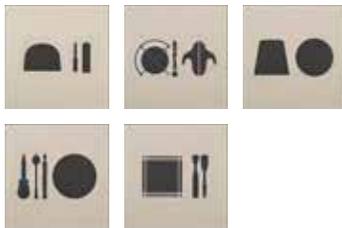


Fig. 13. Gilbert Poissant, *Objets spécifiques*, 2009, porcelaine, 59,7 x 59,7 x 2,8 cm (chacun des cinq éléments). MNBAQ, achat grâce à l'appui du Conseil des arts du Canada dans le cadre de son programme d'aide aux acquisitions (2011.52).

De plus en plus conscients de l'impact de leurs créations, de nombreux designers cherchent à produire des objets « humbles », tant par leurs matériaux que par leurs procédés de fabrication, qui relèvent souvent plus de l'artisanat que de

l'industrie. Les *Lampes «Tupperware»* d'Antoine Laverdière (p. 80) baignent dans cet univers qui poétise le commun, transfigure le banal, aurait dit le philosophe et critique d'art Arthur Danto⁹. La *Console «Premier Juillet»* d'Erratum Designers (Fig. 15) offre un autre exemple de ce type de détournement. Adeptes d'une esthétique *low-tech*, les membres de ce duo intègrent par ailleurs une dimension narrative à leur œuvre : la console est toujours prête pour la sempiternelle valse des migrations du 1^{er} juillet avec sa couverture matelassée de déménageur.

Le charme des matières précieuses et l'enchantement du bel objet peuvent facilement faire tomber les arts décoratifs dans le piège de la futilité. Certains affrontent cette Méduse armés d'un bouclier qui en renvoie une image pétrifiante, usant volontairement et de façon exagérée des codes du luxe, de la surenchère ou du kitsch. Léopold L. Foulem (p. 62) le fait avec l'intention affirmée de bousculer les stéréotypes associés à la céramique et à l'homosexualité dans une œuvre comme *A Hard Man Is Good to Find* (Fig. 16), véritable pied de nez aux clichés qui affligent l'une et l'autre. Richard Milette (p. 72) fait de même avec son *Vase chinois «Bachelier» avec bananes*, parodiant la céramique de Sèvres. Émilie F. Grenier (p. 92) s'attaque quant à elle à la notion de luxe et lui fait faire une culbute en déplaçant le lustre du côté de l'acte même de créer plutôt que de celui de son résultat ou des matériaux utilisés.

Objets utiles, décoratifs ou artistiques, autant de choses et surtout d'images qui s'impriment durablement dans la conscience individuelle et collective. Car lorsque l'objet est apprécié visuellement ou même en pensée, qu'il quitte la sphère utilitaire, il acquiert la même valeur que l'image. C'est essentiellement par la vision que nous comprenons le monde. La constitution de l'image mentale est un acte de distanciation et d'appropriation de l'objet. « Les objets n'existent que pour autant qu'on les pense¹⁰ », disait Jean-Paul Sartre. Penser l'objet, c'est toucher à l'essence au-delà des apparences.

Quel est-il, cet imaginaire de l'objet? Au terme de ce parcours, on peut dire qu'il prend différents visages. C'est un patrimoine fait d'images d'éveil à la société moderne dans un esprit communautaire au cours des années 1950 et de célébrations grandioses, d'espérances et d'ouverture sur le monde dans les décennies 1960-1970. Depuis une quarantaine d'années, ce patrimoine se construit à travers des projets liés à des événements qui se déroulent ici et d'autres qui ont une portée universelle, des réalisations où les solutions formelles et fonctionnelles relèvent de l'intelligence cartésienne et d'autres où elles reposent sur la fantaisie et la dimension critique de l'esprit. Ces objets, dotés d'intention, font image et proposent à tous leurs solutions ou leurs idées sur une manière de vivre ou une façon d'être, tout en conservant cet espace de liberté permettant à chacun de les habiter d'une part de rêve et d'imaginaire.

9. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal : une philosophie* 10. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 24. Paris, Seuil, 1989.



Fig. 14. Vittorio Fiorucci, *Affiche «Verdi : Rigoletto»*, 1990, sérigraphie, IX/XXV, 121 x 80 cm. MNBAQ, don de Vittorio Fiorucci (2006.270.08).



Fig. 15. Erratum Designers (conception de Frédéric Galliot et Vincent Hauspy), *Console «Premier Juillet»*, 2006, pin blanc et couverture matelassée, 80 x 93,5 x 28 cm. MNBAQ, achat (2007.10).



Fig. 16. Léopold L. Foulem, *A Hard Man Is Good to Find*, 1996-1997, céramique, décalcomanie et objets trouvés, 37 x 15 x 15 cm. MNBAQ, don de Léopold L. Foulem (2014.09).

Urne

1949

Faïence,
60,3 cm (hauteur) × 37,8 cm
(diamètre)

MNBAQ, achat lors des Concours
artistiques de la province de
Québec – 1^{er} prix, arts décoratifs
(1950.97)

À regarder les oiseaux stylisés de couleur brun-rouge qui forment une frise hiératique tout autour de ce vase à l'allure un peu fruste, on croirait avoir affaire à un objet servant à un rite funéraire ancestral. Le titre, sans doute donné par l'artiste, n'est pas anodin. L'urne est en effet un vase dont l'usage est associé à la mort. Pourtant, celle-ci n'a ni cette fonction ni le format habituel des urnes. Au regard de la tradition céramique, la pièce est monumentale, tant par ses dimensions que par son poids. Contrairement aux urnes, elle est en outre dépourvue de couvercle. Les parois sont épaisses et la surface extérieure, de teinte terreuse, montre des crevasses et des lacunes. Une glaçure crème tapisse l'intérieur du récipient et la partie supérieure de l'importante lèvre de l'ouverture.

L'objet s'avère ambigu, évoquant, par certains traits, les fonctions de l'urne qu'il est censé être, sans vraiment présenter les caractéristiques propres à un tel vase. L'artiste se joue-t-il de nous? Techniquement, la pièce n'est pas montée au tour (à ces dimensions, ce serait un exploit), mais construite de l'intérieur en plaquant des galettes de terre dans un moule échafaudé à mesure autour de la forme, ce qui crée cette surface irrégulière. Bien que la terre, une fois cuite, devienne rougeâtre, un fini de surface obtenu avec un jus d'oxyde de fer lui donne son aspect mat et presque sale.

Louis Archambault a souvent exploité ces techniques pour réaliser des œuvres qui rappellent l'art africain, tant apprécié des artistes modernes dès le début du XX^e siècle. La série de masques qui ont fait sa renommée (FIG. 17)

Louis Archambault

Montréal, 1915 – Montréal, 2003

utilise les mêmes stratagèmes : galette moulée, glaçure à l'intérieur et décor mat sur une surface accidentée. Ce faisant, Archambault se situe dans une mouvance qui fait appel à de nouveaux langages et à des traditions artistiques différentes, sans craindre de transgresser les règles, une attitude qui le place au sein d'une communauté d'artistes en pleine affirmation. Poursuivant sa démarche, il abandonnera plus tard la céramique au profit de la sculpture, sans qu'il soit toujours aisé d'établir la frontière entre les deux, le matériau ne permettant pas à lui seul de déterminer l'appartenance d'une œuvre à l'une ou l'autre discipline.



Fig. 17.
Louis Archambault
Masque, 1950
Faïence, 34,2 × 27,2 × 4,5 cm
MNBAQ, achat lors des Concours
artistiques de la province de Québec
– 1^{er} prix, arts décoratifs (1950.98)



Chaise de jardin

« Contour »

1951

Pour Sigmund Werner
Aluminium, toile et corde,
60 × 167 × 63 cm

MNBAQ, don de la succession
Julien Hébert (1994.169)

La chaise longue invite d'emblée au repos et à la relaxation. C'est le meuble dont la forme évoque le plus le corps humain dans une position allongée. À tel point que le designer français Olivier Mourgue en a conçu une, en 1968, qui comprend des jambes et une tête!

Le meuble de jardin est aussi synonyme de détente, de loisir, ce qui redouble l'aspect réconfortant de l'objet. Ajoutez à cela la légèreté et l'équilibre parfait qui permettent de basculer aisément d'une position à une autre, et nous voilà presque sur un nuage. Pourtant, le design de cette chaise fait appel aux préceptes les plus minimalistes de l'époque : tubulure d'aluminium, toile et cordage en sont les seuls éléments. « Rien de trop, et tout ce qu'il faut », disait son concepteur, Julien Hébert. Sculpteur devenu designer après s'être fait remarquer lors de sa participation à un concours destiné à promouvoir l'utilisation de l'aluminium dans des objets de la vie courante, Hébert obtiendra par la suite un contrat avec la compagnie Sigmund Werner pour concevoir un ensemble de pièces de mobilier à partir de ce métal nouvellement en vogue, alliant solidité et légèreté.

La *Chaise de jardin « Contour »* permet au designer de remporter le premier prix aux Concours artistiques de la province en 1957, année où, pour la première fois, l'événement est consacré à l'« esthétique industrielle », selon la terminologie française de l'époque. Intégrée à la collection du Musée de la province de Québec (l'actuel Musée national des beaux-arts du Québec), elle semble cependant avoir été perdue ou détruite. La présente version, cédée au Musée par les héritiers de Hébert en 1994, avait déjà été prêtée par l'artiste en 1988 lors d'une exposition célébrant les lauréats du prix Paul-Émile-Borduas, récompense qu'il avait reçue en 1979. On y remarque toutefois une légère différence : la partie supportant la tête n'a pas l'angle qui apparaît sur les versions commercialisées en 1951 (FIG. 18). Il pourrait s'agir ici d'un prototype ou d'une reprise ultérieure (peut-être pour l'exposition de 1988) modifiée par le designer.

Julien Hébert

Rigaud, 1917 – Montréal, 1994

La chaise de Hébert a un antécédent : la chaise « Barwa » des designers Edgar Bartolucci et Jack Waldheim. Les deux meubles partagent en effet la même forme, les mêmes matériaux et techniques et le même principe de basculement par transfert de poids. Seule la solution adoptée diffère : chez les Américains, le siège repose sur deux berceaux anguleux, alors que Hébert a opté pour une structure en « V » inversé, qui forme du même coup des accoudoirs. Le design réside souvent dans une subtile variation, une idée novatrice et plus élégante pour un résultat similaire.



Fig. 18.
Michel Brault, photographe
La Chaise de jardin « Contour », vers 1951
Épreuve à la gélatine argentique,
22 × 30 cm
MNBAQ, Fonds Julien Hébert (P11, B)



Chaise « Nylon »

1952

Érable lamellé et corde de nylon, MNBAQ, don de Pierre Brassac
82,8 × 62,5 × 57,1 cm (1994.168)

Légèreté, solidité, ingéniosité et simplicité : tels sont les préceptes à la base de cette chaise. La publicité entourant sa mise en marché aux États-Unis et au Canada jouait d'ailleurs à plein régime sur ces idées. Ainsi la revue *Life* publie-t-elle en 1953 un article vantant les mérites de cette « Parachute Cord Chair », avec, en sous-titre, ce slogan : « Cordée comme une raquette et fabriquée comme un ski, elle supporte 450 fois son poids. »

Nous sommes au début des années 1950, la télévision vient de faire son apparition, les foyers américains et canadiens se modernisent. Le mobilier doit être léger, transportable et solide, lit-on encore dans *Life*. Le designer de ce meuble novateur, Jacques Guillon, est un jeune diplômé en architecture de l'Université McGill. Sa chaise, d'abord manufacturée à Montréal par Modernart, l'est maintenant aux États-Unis par Alexis Andreef, un entrepreneur américain installé dans l'État de New York et spécialisé dans la fabrication de raquettes de tennis et de skis. Il est souvent présenté comme le concepteur de l'objet par ceux qui font l'éloge de la « chaise Andreef ». L'article de *Life* insiste sur son apport : dans une photographie, il apparaît en équilibre sur un ski suspendu entre deux chaises et, dans une autre, cordant une chaise à partir d'une raquette et d'un dévidoir (FIG. 19). Heureusement, Guillon avait fait breveter sa création à son nom aux États-Unis le 11 octobre 1952, quatre jours avant qu'Andreef dépose de son côté un brevet sur sa méthode de découpe et d'assemblage des éléments en bois.

La *Chaise « Nylon »* comporte trois parties principales en forme de « U », constituées de trois montants ayant chacun le même nombre de couches d'érable ou de frêne coupées dans le sens du fil du bois. Lors de la fabrication, ces couches sont assemblées aux angles selon des coupes différentes et collées avec une résine thermodurcissable,

Jacques Guillon

Paris, France, 1922

ce qui garantit une résistance maximale de chaque élément. Les trois grandes formes sont ensuite assemblées à mi-bois suivant des angles précis. Un placage de noyer, d'orme ou de plastique noir assure la finition. La corde de nylon ou d'orlon utilisée pour l'assise et le dossier est offerte en sept couleurs. Cette chaise marquera le coup d'envoi d'une longue et prolifique carrière pour Jacques Guillon, qui se retrouvera par la suite à la tête du plus important bureau de design multidisciplinaire du Canada, réalisant, à compter des années 1960, des mandats de grande envergure.



Fig. 19.
Yale Joel, photographe
Alexis Andreef montrant comment
une raquette de tennis et une
chaise sont cordées, mars 1953
Vue complète de l'image publiée
dans *Life*



Plat

1954

Faïence, 50,4 cm (diamètre)

MNBAQ, achat lors des Concours artistiques de la province de Québec – 1^{er} prix ex æquo, arts décoratifs (1954.270)

Les arts du feu exploitent un ensemble de techniques qui permettent d'obtenir des effets décoratifs à la fois maîtrisés et imprévus, au gré de hasards contrôlés : un fragile équilibre qui suscite fascination et envoûtement. Ici, le recours à des motifs abstraits, reproduits de façon quasi répétitive, force le perpétuel déplacement du regard, un mouvement accentué par la forme circulaire de l'objet. Un simple plat de céramique devient dès lors une portion d'espace infini.

Au début des années 1950, la céramique connaît au Québec un essor sans précédent. La voie est ouverte par Pierre-Aimé Normandeau, qui établit à l'École des beaux-arts de Montréal un programme destiné à l'enseignement de cette discipline dès 1936. Louis Archambault, l'un des premiers diplômés de ce programme, y enseigne aux côtés de Normandeau. C'est auprès de ces derniers que Jean Cartier fait son apprentissage. De 1949 à 1951, il poursuit sa formation à Paris, avec le réputé céramiste français Jean Besnard, de qui il retient un goût pour les formes simples et une attention particulière portée au traitement des surfaces. On peut d'ailleurs voir sur plusieurs pièces de Cartier la glaçure opaque blanche dotée de propriétés de retrait qu'utilise Besnard sur ses propres céramiques (Fig. 20). Dès son retour d'Europe, Cartier se soumet à un travail rigoureux afin de tirer d'un seul type de terre et de cinq ou six glaçures la plus grande variété de décors. Son approche de la céramique est alors reconnue par la critique, qui traite désormais cette forme d'expression sur le même pied que les autres disciplines artistiques.

Jean Cartier

Saint-Jean-sur-Richelieu, 1924 –
Montréal, 1996

Le grand plat que Cartier présente aux Concours artistiques de la province en 1954 est un chef-d'œuvre au sens où on l'entendait au Moyen-Âge, une sorte de défi lancé à lui-même, plutôt que par un maître à son apprenti, afin de prouver sa maîtrise des techniques de décoration. Sur une première glaçure noire au manganèse, l'artiste a tracé ses motifs à la cire avant de recouvrir le tout d'une glaçure blanche. À la cuisson, les motifs noirs sont révélés par le retrait de la paraffine des zones qu'elle protégeait. Cartier a également ajouté une glaçure au plomb légèrement violacée, en plus d'accentuer délibérément l'effet des craquelures en les dessinant patiemment au pinceau à l'aide d'une glaçure verte. Ce plat de Jean Cartier constitue le parfait exemple d'une céramique dont la forte dimension décorative ne nuit pas à la valeur artistique ni à la reconnaissance que lui accorde le milieu des arts.



Fig. 20.
Jean Cartier
Assiette, 1952
Faïence, 55 cm (diamètre)
MNBAQ, achat (1959.210)



Affiche «Place des Arts. Give to Make it a Reality»

1959

Pour la Place des Arts
Sérigraphie, 61 x 40 cm

MNBAQ, achat (2000.353)

Des lettres dessinées sans aucun ornement, du blanc, du noir et deux couleurs complémentaires en aplat, puis deux lignes tracées avec ces mêmes couleurs en contraste : voilà l'essentiel de cette affiche réalisée pour une campagne de financement en vue de la construction de la Place des Arts, qui verra le jour en 1963. La typographie, cet art de la lettre, de sa composition et de son agencement, connaît sa période de gloire dans les années 1940-1950. L'Ontarien Carl Dair œuvre alors au Québec et s'associe à Henry Eveleigh pour y former l'une des premières entreprises de graphisme. Dair publiera pour la compagnie de papier E. B. Eddy, de Hull (Gatineau), quelques opuscules portant sur l'imprimerie et l'art de la typographie (Fig. 21).

Montréal peut aussi compter sur les apports de Charles Fainmel et d'Allan Harrison, tous deux artistes et graphistes. Ce dernier, auteur de l'affiche pour la Place des Arts, a étudié à l'École des beaux-arts de Montréal en 1929-1930. De 1933 à 1935, il demeure à Londres, où il produit des affiches, notamment pour Marks & Spencer. Revenu à Montréal, il sera directeur artistique chez J. Walter Thompson de 1940 à 1946. Au printemps 1945, il publie dans *Canadian Art* un article sur l'art publicitaire au Canada, dans lequel il manifeste sa prédilection pour l'approche européenne, où l'expression des idées

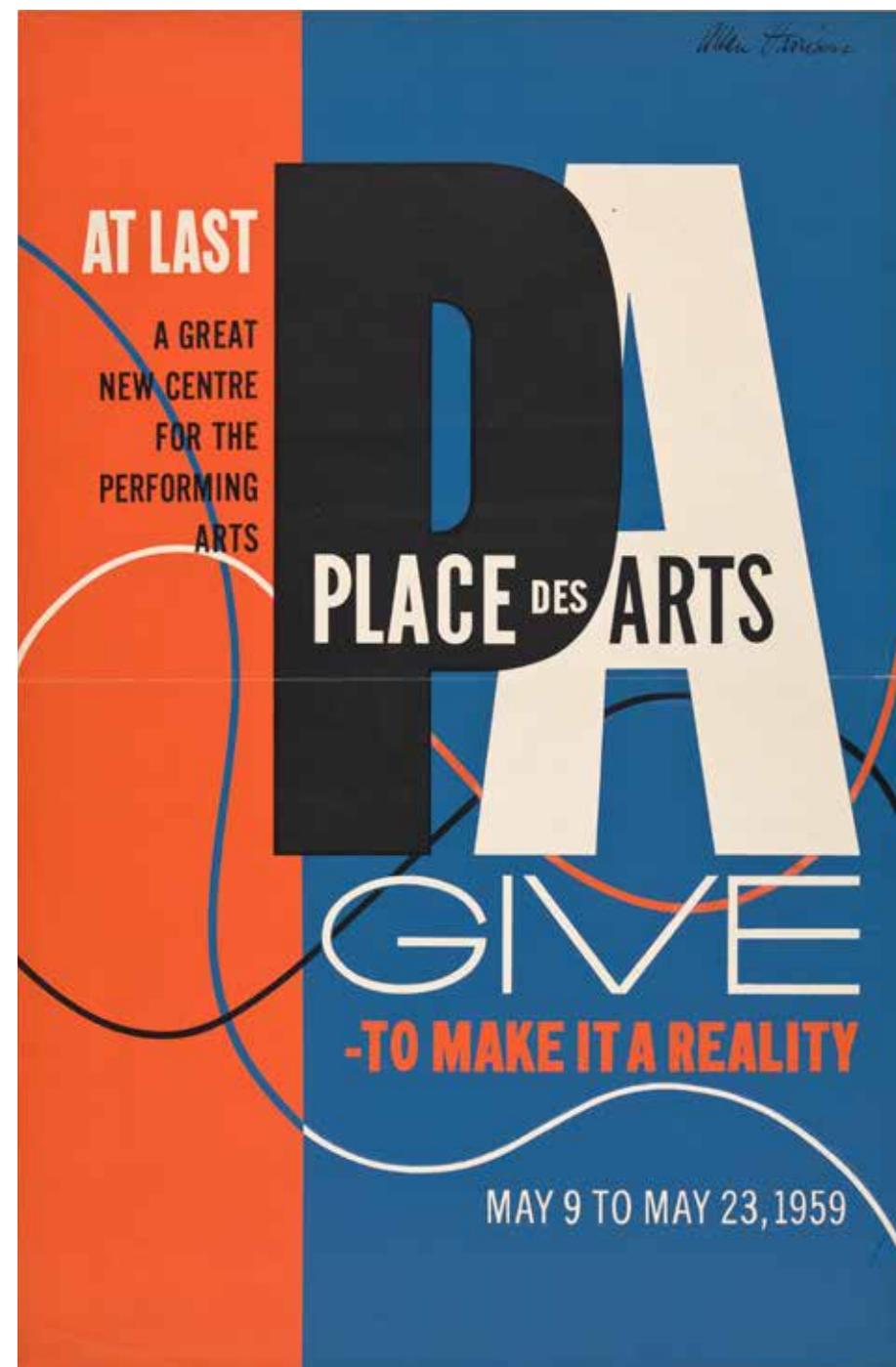
Allan Harrison

Montréal, 1911 – Montréal, 1988

passer par des formes symboliques, alors que la tendance américaine privilégie plutôt le réalisme. Harrison souligne : « La conception symbolique permet concision et simplicité, force et caractère. Pour concevoir des affiches symboliques, le véritable artiste publicitaire doit profiter de la vaste étendue de possibilités que lui offrent les différents outils à sa disposition, photos et aplats de couleur, photogrammes et surimpressions, autant d'opportunités permettant de célébrer texture, ton, ligne et couleur. » L'affiche de la Place des Arts témoigne de cette manière de voir par la hardiesse typographique et chromatique dont elle fait preuve.



Fig. 21.
Carl Dair, pour E. B. Eddy Company
Brochure «The Art of the Printer,
Being a Collection of Random Notes &
Observations on the Art & Practice of
Typography», 1956
Offset, 22,6 x 14,8 cm
MNBAQ, don anonyme (2005.2611)



Bouteille

1962

Grès, 83,3 cm (hauteur) × 15,6 cm (diamètre)

MNBAQ, achat lors des Concours artistiques du Québec – 2^e prix, arts décoratifs (1962.153)

La matière et sa mise en forme ne devraient pas être les premiers critères dans l'appréciation d'une œuvre d'art. Pourtant, ce sont souvent les éléments dominants lorsque vient le temps de juger d'une pièce de céramique ou de verre. Les métiers d'art sont malheureusement prisonniers de leur propre classification, fréquemment fondée sur le matériau ou la technique. Néanmoins, force est d'admettre que la maîtrise technique est fondamentale et confère un sens à certains objets. S'ils ne recèlent aucun message, s'ils n'ont ni portée philosophique ni prétentions innovatrices, d'où vient alors la fascination qu'ils peuvent exercer sur nous? L'équilibre de la forme, l'harmonie entre les parties, la couleur et les matériaux définissent le degré de satisfaction que l'objet procure, ce qu'il est encore convenu d'appeler sa beauté, bien que la notion soit aujourd'hui de plus en plus remise en question.

Maurice Savoie a suivi le même cursus que son collègue Jean Cartier, étudiant comme lui avec Pierre-Aimé Normandeau et Louis Archambault. En 1956-1957, il poursuit sa formation en Europe et compte parmi ses professeurs Francine Del Pierre, de qui il apprend la technique utilisée pour réaliser cette longiligne et, toute proportion gardée, monumentale bouteille. Savoie a en effet construit sa pièce à l'aide de colombins, petits boudins de terre roulés à la main, puis pincés pour les amincir et patiemment montés les uns sur les autres. Au final, une forme qui s'élance en hauteur, dont la couleur d'un vert jaunâtre a sans doute été obtenue grâce à une glaçure aux cendres et à une cuisson en réduction. Une alchimie propre au domaine de la céramique, qui recourt à toutes sortes de matières minérales ou organiques réagissant différemment selon la température et la présence ou non d'oxygène lors de leur fusion, d'où les termes de cuisson « en oxydation » ou « en réduction ».

Maurice Savoie

Sherbrooke, 1930 – Longueuil, 2013

Au cours de sa longue carrière, Maurice Savoie a expérimenté plusieurs autres procédés, se servant, par exemple, d'une extrudeuse pour créer diverses formes cylindriques qui, une fois agencées, constituent une collection de bêtes et de véhicules fantasmagoriques (FIG. 22). Les œuvres de Maurice Savoie comportent une dimension imaginaire indéniable, notamment grâce à la maîtrise de la matière et de la technique.



Fig. 22.
Maurice Savoie
Nautilus, 2002
Porcelaine, bronze et métaux,
28 × 60 × 19 cm
MNBAQ, don de Maurice Savoie (2005.78)



Maquette du wagon du Métro de Montréal

1963

Pour la Commission de transport
de Montréal MNBAQ, don de Morley Smith
(2000.130)

Résine polyester, caoutchouc,
acier, bois, vinyle et peinture,
17 × 79,5 × 17,3 cm

Au début des années 1960, Montréal connaît une intense période de modernisation qui voit la réalisation de grands boulevards et d'autoroutes ainsi que la construction d'importants édifices publics et privés, dont la Place des Arts et la Place Ville-Marie. Expo 67 et le projet de métro, approuvé en 1961, contribuent à ce formidable essor. Le chantier du métro débute au printemps 1962 et le système de transport souterrain sera prêt à temps pour l'Exposition universelle. Les deux sont intimement liés : les matériaux de déblaiement pour les tunnels du métro servent littéralement à l'« émergence » de l'île Notre-Dame pour Expo 67.

La conception des voitures du Métro de Montréal est l'œuvre de la firme de Jacques Guillon. De petit gabarit, chaque wagon possède quatre portes de chaque côté et l'aménagement intérieur favorise un flot rapide des usagers par la disposition des sièges en « L » : bancs simples de part et d'autre des portes, bancs doubles dos à dos au centre, dans l'allée. La technologie sur pneumatiques, quant à elle, comporte également divers avantages : roulement plus silencieux et plus confortable, décélération plus rapide, capacité de gravir des pentes d'une inclinaison de 6%, ce qui a permis entre autres la traversée du fleuve.

Pour en arriver à ce résultat, Jacques Guillon fait appel à l'ingénieur et designer d'origine américaine Morley Smith, qu'il a rencontré quelques mois plus tôt. Smith travaille alors sur les plans et réalise cette maquette qui servira lors des nombreuses présentations. Une version pleine grandeur sera par la suite construite, entre février et octobre 1963. Cette dernière sera exposée lors d'un événement tenu au Palais du commerce, où le public sera appelé à voter sur la couleur de la voiture. Alors que Jean Drapeau opte pour une combinaison de blanc et de rouge, couleurs emblématiques de la Ville, Jacques Guillon privilégie un bleu « sale », plus facile d'entretien.

Jacques Guillon / Designers

Firme de design fondée à Montréal en 1962

Le design joue un rôle primordial dans de multiples aspects de la vie. Le transport public bénéficie ainsi d'une approche qui place l'usager au centre des préoccupations des concepteurs. La firme de Jacques Guillon s'est également illustrée dans le domaine du transport ferroviaire en concevant le train « LRC » – léger, rapide, confortable – (FIG. 23), avec son lot de technologies novatrices et un soin particulier porté au confort des passagers. Ces deux maquettes témoignent, à échelle réduite, de moyens de transport public qui, au quotidien, font partie de ce qui définit la société québécoise. Elles sont, au même titre que plusieurs autres objets, propres à une époque et à un lieu bien précis et peuvent être considérées comme des signes culturels importants.



Fig. 23.
Jacques Guillon / Designers,
pour le consortium Montreal Locomotive
Works, Alcan et Dominion Foundries
and Steel
Maquette du train « LRC », 1967
Bois, métal et plastique,
12 × 213,4 × 14 cm
MNBAQ, don de Morley Smith (2006.562)



Affiche

« Confrontation '66 »

1966

Pour le Musée du Québec
Sérigraphie, 101,5 x 76,8 cm

MNBAQ, transfert du Fonds
d'archives institutionnelles
à la collection permanente
(2000.208)

« L'affiche est l'art de la rue », dit l'adage populaire. Si elle est encore largement placardée et exposée aux quatre vents, on la retrouve aussi bien protégée, sous verre, dans les endroits publics, mais également dans les galeries, les musées et les lieux privés. Car elle est devenue objet de collection, objet d'art. Elle n'en garde pas moins, cependant, son sens de l'immédiateté, se devant, pour interpeller le passant, de raconter sans détour, d'aller directement à l'essentiel. « L'art de l'affiche se rapproche davantage de la nouvelle que du roman », déclarait Vittorio dans une entrevue publiée en 1987 dans le quotidien *Ottawa Citizen*.

Vittorio Fiorucci, surtout connu par son seul prénom, est dans la jeune trentaine lorsqu'il réalise l'affiche *Confrontation '66*. Immigré d'origine italienne né sur la côte dalmate (la ville de Zadar, Zara en italien, fait alors partie du royaume d'Italie) et ayant grandi à Venise, il est arrivé à Montréal quinze ans plus tôt. Rapidement, il se lie d'amitié avec de jeunes artistes qui, à la mode européenne, fréquentent les cafés. Là, il côtoie Robert Roussil, Armand Vaillancourt et plusieurs autres. Il dessine, s'intéresse au cinéma, fait de la photographie, mène la vie de bohème. Il crée des affiches qui utilisent la photographie noir et blanc traitée en haut contraste, comme lorsqu'il choisit, pour annoncer l'exposition de Robert Roussil que présente le Musée d'art contemporain à la fin de 1965 (Fig. 24), de cadrer le détail anatomique controversé du père de la sculpture *La Famille* (1949). Si l'œuvre de Roussil avait plus d'une décennie auparavant été « embarquée » dans le fourgon cellulaire de la police de Montréal pour atteinte à la moralité, celle de Vittorio sera arrachée des murs le soir du vernissage!

Vittorio travaille également la composition de ses affiches en déchirant ou en découpant des cartons de couleur pour construire ses maquettes. Il obtient ainsi des œuvres abstraites qui tirent leur force du contraste de couleurs pleines et franches. L'affirmation de la planéité du support vient paradoxalement donner à ses affiches un sens

Vittorio Fiorucci
Zadar, Croatie, 1932 – Montréal, 2008

sculptural hors du commun. Pour *Confrontation '66*, il oppose, comme le suggère le titre, deux formes noires aux angles multiples qui traversent la feuille et semblent se poursuivre hors champ. Deux aplats, un rouge et un bleu, sont placés en tension de part et d'autre. Une typographie traitée sans fioritures, en bloc, donne l'information. Cette affiche frappe la conscience et s'y imprime par ses seuls moyens graphiques, au-delà de toute représentation, et au détriment de l'événement lui-même. Il s'agit presque d'un contresens, et pourtant elle est sans doute l'une des affiches les plus percutantes de l'histoire du graphisme québécois.

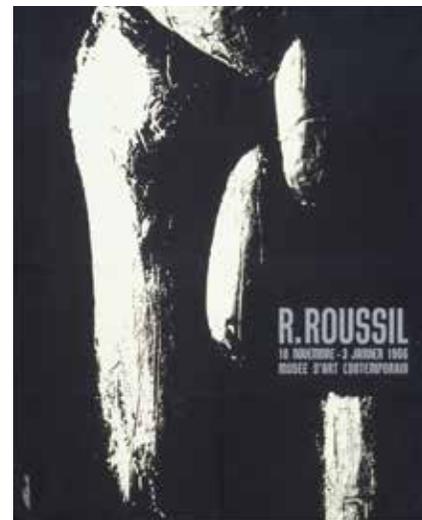


Fig. 24.
Vittorio Fiorucci, pour le Musée d'art
contemporain
Affiche « R. Roussil », 1965
Sérigraphie, 91,5 x 75,2 cm
MNBAQ, don anonyme (2004.286)



Lampadaire d'Expo 67

1966

Pour la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967

MNBAQ, don de la Société du parc Jean-Drapeau (2000.131)

Béton, acier, fibre de verre et dispositif électrique, 375 x 152,5 x 152,5 cm

« En 67, tout était beau. C'était l'année d'amour, c'était l'année d'Expo », dit la chanson de Beau Dommage. Presque cinquante ans plus tard, il reste peu de témoins matériels de ce gigantesque happening qui, le temps d'un été, a fait de Montréal le centre de l'univers.

Plusieurs réalisations marquantes ont fait les délices des revues d'architecture de l'époque, que l'on pense au dôme de Buckminster Fuller pour le pavillon des États-Unis, devenu la Biosphère, au pavillon du Québec de Papineau, Gérin-Lajoie et Le Blanc, aujourd'hui converti en casino avec l'ancien pavillon de la France, ou à Habitat-67 de Moshe Safdie. Ce sont essentiellement les seuls survivants de ce formidable événement. Si la qualité du design graphique, sous la responsabilité de Paul Arthur, et la facture inventive de plusieurs expositions, dont celle de Gustave Maeder pour le Québec, sont alors soulignées, c'est surtout le mobilier urbain qui s'attire de nombreux éloges. Tous les observateurs en louangent la conception d'ensemble, l'effet unificateur et l'élégance.

Comprenant kiosques d'information, lampadaires, bancs, poubelles, bacs à fleurs, fontaines, boîtes aux lettres, cabines téléphoniques et horloges, le mobilier urbain est l'œuvre de Luis F. Villa et Frank Macioge, deux jeunes architectes de Philadelphie. Dans son portrait de l'Exposition universelle de Montréal, Robert Fulford y va de ce commentaire enthousiaste : « M. Villa répéta en maints endroits le motif du triangle ; les bancs étaient faits de planches reposant sur des triangles de béton, les plantes décoratives poussaient dans de simples boîtes triangulaires de béton, les fontaines reposaient sur des bases en béton. Le chef-d'œuvre de Villa, supérieur encore à ses cabines téléphoniques, fut sans doute ses multiples lampadaires. Chaque réverbère était fait d'un réflecteur translucide en fibre de verre disposé au sommet d'un poteau à la base duquel se trouvait un cylindre. Un

Luis F. Villa / Frank Macioge

& Associates

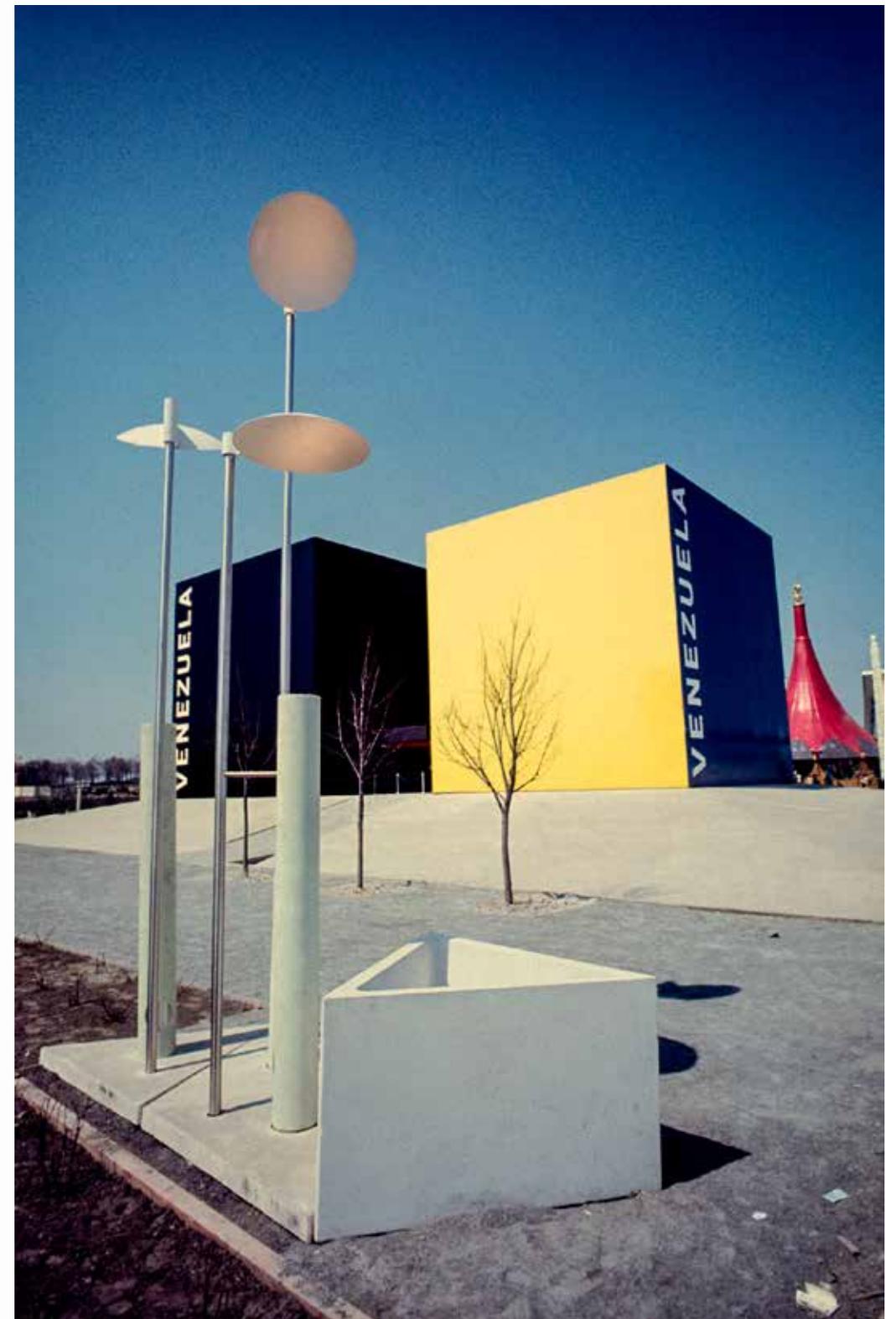
Firme d'architectes de Philadelphie

rayon lumineux intense jaillissait du cylindre, frappait le réflecteur, qui le diffusait. La source lumineuse elle-même étant cachée, il n'y avait pas d'éblouissement. La nuit, le long des pièces d'eau surtout, cet éclairage était féérique. »

Les documents d'époque l'attestent : le mobilier urbain de Villa et Macioge est une réussite (FIG. 25), mais il n'en reste que quelques vestiges. Heureusement, et c'est là la mission fondamentale d'un musée, un lampadaire est à tout jamais préservé et témoigne de sa gloire passée « sur une île inventée sortie de notre tête, toute aux couleurs de l'été », comme le disait la chanson officielle d'Expo 67 écrite par Stéphane Venne.



Fig. 25. Vue de nuit du site d'Expo 67 montrant les lampadaires en fonction



L'exemplaire du MNBAQ correspond au lampadaire vu au premier plan

Chaise « Ressort »

1967

Aluminium, 98,2 × 45,8 × 66,5 cm MNBAQ, achat (2008.418)

La chaise est, dans le domaine de l'objet, l'ultime défi en termes de création. Il en existe des milliers de modèles. Et pourtant, rien de plus simple en apparence : une assise et un dossier supportés par quatre pattes ou une base quelconque. Néanmoins, des centaines d'architectes et de designers se sont attachés à en revoir le concept. Avec sa *Chaise « Ressort »*, François Dallegret a tenu le pari. Sa proposition est de celles qui explorent un matériau unique autour de l'idée d'une ligne ininterrompue et d'une structure formelle minimale.

Tour à tour artiste, architecte ou sculpteur selon la dimension et la destination de ses projets, François Dallegret demeure sans doute le plus inclassable de nos designers. Après des études en architecture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et un an passé à New York, il s'installe à Montréal en 1964. La revue américaine *Industrial Design* consacre alors un article à ses « Fantastic Machines », dessins de véhicules futuristes qui ont déjà fait sa renommée. En 1965-1966, il illustre divers articles pour *Art in America*, qui lui fait même l'honneur de sa couverture. L'année 1966 est également celle où il crée le café-restaurant Le Drug, rue de la Montagne, à Montréal, véritable architecture organique *underground* faite de formes rondes en ciment et entièrement peinte en blanc, une réalisation alors remarquée partout sur la planète.

C'est à cette époque fébrile qu'apparaissent les *Ballomatics* ou *Plooks*, sphères métalliques sur pattes qui bougent aléatoirement par vibration; l'*Abstratomic*, jeu où des billes prises entre deux plaques de verre composent des œuvres instantanées, et l'*Atomix*, sa version commercialisée, plus petite; *Tubula*, automobile stationnaire pour voyages immobiles (parfaitement écologique); *La Machine*, sculpture électronique musicale de 30 pieds de longueur; *Arctubalu*, sculpture d'aluminium tubulaire en forme de spirale pour parc d'amusement; et les *Kiiks*, dans leur version sculpture, dérivée d'un projet pour terrain de jeu à l'Université de Chicago, dans leur version

François Dallegret

Kenitra, Maroc, 1937

médicament, manipulable pour « arrêter de fumer ou commencer à boire », et dans leur version lampe instable, la *Lumikiik* (FIG. 26).

Bien qu'elle n'ait jamais été mise en production, la *Chaise « Ressort »* a joui d'une large diffusion médiatique. Trois prototypes de l'objet sont connus, celui-ci, légèrement moins large et comportant un dossier plus haut, étant sans doute le dernier de la lignée. Exploitant l'aluminium, un matériau prisé dans les années 1960, Dallegret réalise le rêve de plusieurs designers : un objet d'une simplicité désarmante, né d'une idée ingénieuse – une évidence comme l'œuf de Colomb. Le résultat est une chaise, certes, mais également une sculpture d'une élégance et d'un équilibre parfaits.



Fig. 26.
François Dallegret
Lumikiik, 1970
Aluminium, plexiglas et billes de plomb,
53 × 20 × 20 cm
Kiik 69, 1969
Acier inoxydable, verre et plastique,
5 × 2 × 2 cm (avec le contenant)
Les Trois Kiiks de Chicago, 1968
Aluminium, 7/9, 29,1 × 11,4 × 11,4 cm
(chaque élément)
MNBAQ, achat (1995.479, 1995.477
et 1995.476)



Porte-crayons, porte-trombones et porte-mémos 1968

Pour Olivetti
Polyéthylène chlorosulfoné
et mélamine, 10,3 × 30 × 15,8 cm
(porte-crayons et porte-
trombones), 8 × 14,5 × 5,3 cm
(porte-mémos)

MNBAQ, don d'Albert Leclerc
(2006.528 et 2006.529)

Un pied en Italie, l'autre au Québec, Albert Leclerc est une figure majeure qui a influencé toute une génération de jeunes designers. En Italie, il a œuvré avec les plus grands : Gio Ponti et Ettore Sottsass; au Québec, il a dirigé le programme de design de l'Université de Montréal de 1992 à 2004 et y a durablement laissé sa marque.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, Albert Leclerc travaille en Italie comme responsable du design d'exposition au sein de la firme Olivetti, chef de file dans le domaine des équipements de bureau, et plus particulièrement dans la conception de machines à écrire. Aux côtés d'Ettore Sottsass, il collaborera aux projets de mobilier de bureau « Sistema 45 » (1973), des machines comptables électroniques « A5 » et « A7 » (1974) et de la machine à écrire « Lexikon 90 » (1975). Olivetti produit à la même époque des cadeaux d'entreprise originaux et exclusifs : livres, calendriers, objets personnels reliés à la vie professionnelle. Giorgio Soavi, Marcello Nizzoli, Ettore Sottsass et Bruno Munari ont notamment contribué à la conception de ces articles. Albert Leclerc, lui, réalise en 1968 ces deux accessoires de bureau en caoutchouc synthétique. Le dépliant du porte-mémos dit, non sans humour : « Ayez toujours sous la main un petit bout de papier, plusieurs fois vous en jugerez l'utilité extrême. Maints feuillets vous glisserez dans ce porte-feuille et non -monnaie qu'Albert Leclerc a dessiné et qu'Olivetti vous donne. »

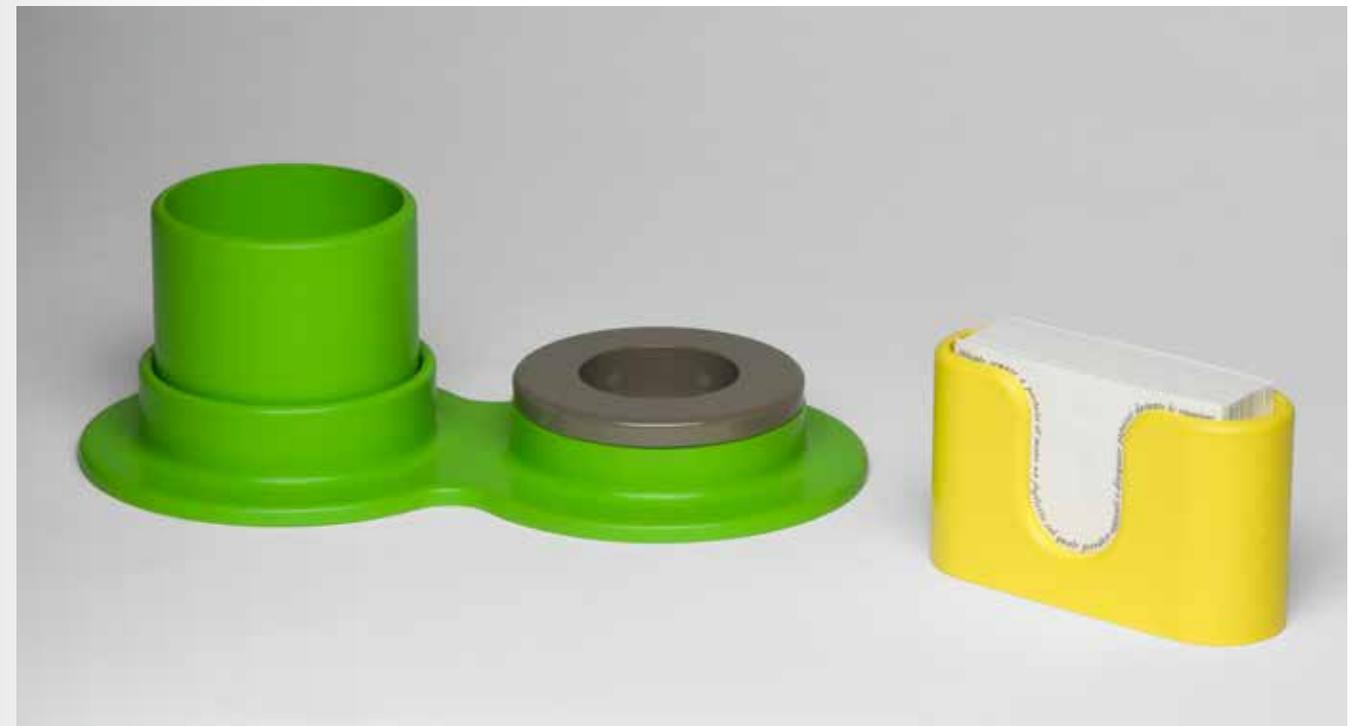
Albert Leclerc

La Prairie, 1935

Les formes curvilignes et les couleurs très voyantes (la série aurait aussi été offerte en violet, en rouge et en noir, d'après la revue *Domus*) sont tout à fait typiques de l'époque. Si les années 1960 ont été marquées par des changements sociaux importants, les objets se sont eux aussi affranchis du carcan rigide et sévère des décennies antérieures. Les designs d'Albert Leclerc en sont la parfaite démonstration, comme en témoigne également la série d'horloges qu'il crée pour Lorenz durant la même période (FIG. 27).



Fig. 27.
Albert Leclerc, pour Lorenz
Horloge murale « Arcobaleno », 1969
Aluminium, émail et plastique,
40 cm (diamètre)
MNBAQ, don d'Albert Leclerc (2007.148)



Boîte à lunch

1969

Grès, 24,3 × 23,7 × 13,3 cm

MNBAQ, achat (1977.370)

Au cours de la longue histoire des arts, l'idée de reproduire la réalité a prédominé jusqu'à ce qu'elle soit remise en question au ^{xx}e siècle. Cette volonté d'imiter le réel a donné lieu à différentes anecdotes et légendes. Ainsi, Plinie rapporte le défi qui, dans la Grèce antique, aurait opposé les peintres Zeuxis et Parrhasios : le premier, ayant trompé des oiseaux venus becqueter les raisins qu'il avait peints, s'avoua lui-même vaincu après avoir demandé qu'on retire le rideau devant le tableau de son rival, un rideau en fait représenté sur le tableau. En peinture, cette façon de mystifier l'observateur en reproduisant un objet de manière réaliste a pris le nom de « trompe-l'œil ». Si le terme a été abondamment utilisé, n'est cependant pas trompe-l'œil toute œuvre représentant fidèlement un objet ; certaines conditions s'imposent, dont la véracité dans la forme et le rendu. En ce sens, la *Boîte à lunch* de Georget Cournoyer ne peut être qualifiée de trompe-l'œil. Contrairement aux bottes, aux sacs ou aux manteaux de céramique de sa consœur Marilyn Levine, qui s'évertue à rendre parfaitement la forme d'origine des objets mais aussi leur matière (Fig. 28), les pièces de Georget Cournoyer conservent leur aspect céramique, l'artiste accentuant, par le traitement de surface, le caractère rustique souvent associé à cette forme d'art.

La *Boîte à lunch* de Georget Cournoyer s'inscrit aussi dans la foulée du mouvement du Pop Art. Dans les années 1960, plusieurs artistes accordent ainsi à l'objet une plus grande autonomie au sein de leurs œuvres, y introduisant même des produits de consommation pour mettre en lumière les oppositions entre culture d'élite et culture populaire. La boîte à lunch, apanage du travailleur d'usine ou de chantier, symbolise cette culture populaire, tout comme

Georget Cournoyer

Montréal, 1931

le sac à main ou la valise de voyage que la céramiste a également représentés. Comme pour ses collègues du Pop Art américain, il ne s'agit pas ici de reproduire l'objet en trompe-l'œil, comme le fait Marilyn Levine, mais de le traiter en tant que sujet d'une culture particulière, en plus d'y associer le métier même de la céramique. Il en résulte des objets dont le contenu est littéralement transitionnel.



Fig. 28.
Marilyn Levine
Blouson, deuxième moitié du ^{xx}e siècle
Grès cérame, 76,2 × 50,8 × 11,4 cm
Musée des beaux-arts de Montréal, achat,
collection Saidye et Samuel Bronfman
d'art canadien (1970.Dp.3)



Chaîne stéréophonique RCA (modèle SFA 1094)

de la « Collection Forma »

1969

Pour RCA Victor
Aggloméré mélaminé, acrylique,
acier, acier émaillé et tissu,
66,5 × 60,7 × 56,5 cm (unité
centrale), 35,2 × 25,5 × 25,5 cm
(chacun des deux haut-parleurs)

MNBAQ, achat grâce au Fonds
d'acquisition des employé(e)s
du Musée national des beaux-arts
du Québec (2007.289)

Quelquefois, une forme, une matière ou une couleur peut à elle seule évoquer toute une époque. Ici, le rose du couvercle d'acrylique de cette chaîne stéréophonique nous plonge d'emblée dans les années 1960, période à laquelle sont associées les épithètes de « pop » ou d'« à gogo », deux termes qui frappent l'imagination. D'une part, culture, musique et art pop, qui sont des phénomènes nord-américains, voire mondiaux; d'autre part, danses à gogo, bottes à gogo et messes à gogo, qui sont en partie propres au Québec. On se retrouve donc avec une chaîne stéréo à gogo, pourrait-on dire!

Son concepteur, André Morin, a étudié le design à l'Institut des arts appliqués de Montréal, puis à l'Université de Syracuse. En 1963, il commence sa carrière chez Canadian Marketing, puis œuvre, de 1965 à 1967, au sein de la firme Marconi, où il conçoit une série de postes récepteurs de radio, de tourne-disques et de télévisions portatives. En 1967, il entre au service de RCA Victor à titre de responsable des produits audio. Un de ses premiers mandats est de créer une chaîne stéréophonique devant se détailler 199 \$. Le prototype du modèle de la « Collection Forma » qu'il présente est rejeté d'emblée par les dirigeants de la compagnie. Avec l'appui d'un des vice-présidents sympathique à sa cause, Morin convainc le magasin Eaton de tester le marché avec quelques exemplaires. Le premier jour, Eaton en vend 16 et passe une commande pour 500 autres. RCA entreprend alors une production initiale de 5 000 unités, qui se vendent en un mois. La première année, c'est 165 000 chaînes de la « Collection Forma » qui seront écoulées sur le marché nord-américain. Un succès commercial sans précédent pour la branche canadienne de RCA.

André Morin

Montréal, 1941

Le design original du modèle SFA 1094 est simple et direct : un cube blanc sur un pied central en forme de pavillon de trompette inspiré de la base de la fameuse chaise « Tulipe » d'Eero Saarinen, une icône du design international. Le modèle était également offert avec un placage en teck ou en noyer sur un pied métallique avec couvercle d'acrylique bleu, vert ou, plus classique, fumé. Mais c'est véritablement la version en mélaminé blanc avec couvercle magenta qui « signe » l'objet. André Morin connaîtra un autre grand succès avec sa collection de récipients et d'ustensiles produits par la compagnie IPL (Fig. 29-30). La première série mise en marché en novembre 1978 comportait 12 pièces. L'engouement du public aidant, elle en comprendra 35 quatre ans plus tard.



Fig. 29.
André Morin, pour IPL
Pichet de la « Collection IPL », 1978
Plastique ABS, 24,1 × 18,5 × 12 cm
MNBAQ, don de Daniel Drouin
(2006.533)



Fig. 30.
Phase 2 du développement de la
« Collection IPL »



Chaises empilables

de la série « Avant-Garde 2000 »

1971

Pour Treco
Plastique ABS, 77 × 49,5 × 48 cm
(chacune)

MNBAQ, don de Giovanni Maur
(2012.26.01 à 2012.26.04)

L'invention des plastiques synthétiques occupe, à compter des années 1920, une place prépondérante dans l'histoire du design. Une multitude de noms chimiques ou commerciaux plus abscons les uns que les autres (bien que parfois simplifiés sous forme de sigles ou évocateurs de l'inventeur du produit qu'ils désignent) agrémentent les fiches techniques des objets issus des avancées technologiques fulgurantes du xx^e siècle : la bakélite, le PVC, le plexiglas, le nylon, plusieurs poly (polystyrène, polypropylène, polyéthylène, polycarbonate), le téflon, le formica, le kevlar... Quant à l'ABS, c'est un copolymère d'acrylonitrile, de butadiène et de styrène. Aussitôt dit, aussitôt oublié! Ce qu'il faut retenir, c'est qu'il s'agit d'un plastique facile à mouler, relativement léger et ayant une bonne résistance aux chocs.

La chaise empilable de la série « Avant-Garde 2000 » correspond au quarante et unième des 100 numéros du catalogue d'une exposition tenue à Milan en 1975 et dont l'ambition est de retracer l'« histoire de la production des chaises en plastique des origines à nos jours ». Y figure également celle que le designer italien Vico Magistretti a conçue en 1969, une chaise monobloc en plastique polyester renforcé de fibre de verre, dont la forme, avec ses pattes arrière légèrement excentrées pour permettre l'empilement, a sans doute inspiré Giovanni Maur. Mais celui-ci a dû adapter son design en fonction de la technologie du moulage par injection qui fait son apparition dans l'industrie au début des années 1970. Produite par la compagnie IPL pour le compte de Treco, la chaise existe en trois couleurs : rouge, jaune et blanc. Elle est lancée en 1971 et, dès l'année suivante, on en retrouve 35 000 en circulation, vendues par La Baie, Simpson's et Eaton.

Giovanni Maur

Gorizia, Italie, 1937

Giovanni Maur travaille pour la compagnie Treco au cours des années 1970. Si certains des modèles qu'il dessine sont assez traditionnels, d'autres suivent les tendances plus jeunes du design contemporain. L'ensemble de chambre à coucher de la série « Avant-Garde 2000 » se distingue ainsi par ses devantures de tiroirs en plastique ABS aux poignées circulaires moulées en relief (FIG. 31), alors que l'étagère modulaire, s'assemblant sans outils ou presque, témoigne d'une ingéniosité à faire pâlir tous les Ikea de ce monde. S'il est une matière étroitement associée à la deuxième moitié du xx^e siècle, c'est bien le plastique. Et le Québec ne fait pas exception, ayant inscrit quelques pièces marquantes au panthéon du design, un empyrée peuplé, ici comme ailleurs, par des objets colorés faits de composés aux noms compliqués!



Fig. 31.
Giovanni Maur, pour Treco
Commode de la série « Avant-Garde 2000 »,
1972
Mélamine, plastique ABS et acier chromé,
74,2 × 105,2 × 48 cm
MNBAQ, don de Giovanni Maur (2012.28)



Chaise « Solair »

1972

Pour IPL
Polypropylène et fer forgé peint,
70,7 × 73 × 75 cm

MNBAQ, don de la famille Myriam
Beth'léhem (2006.527)

Certains objets font partie de notre patrimoine visuel, mais y arrivent par la porte de côté. Présents dans notre quotidien, mais pratiquement ignorés durant plusieurs années, voire boudés tant ils expriment un style de vie qui ne correspond pas à nos aspirations, ils reviennent en force et sont soudainement reconnus et appréciés. La *Chaise « Solair »* est la parfaite illustration d'un tel revirement. Durant les années 1970-1980, elle a connu une popularité sans précédent auprès des propriétaires de motels de la province. On en voyait partout, alignées aux façades de ces établissements; elles formaient un collier coloré qui animait la monotonie de ces chambres en série ponctuant les routes touristiques du Québec. Ceux qui ont fait le tour de la Gaspésie à cette époque s'en souviennent (Fig. 32). Au début des années 2000, à la faveur d'une redécouverte des motels comme phénomène social, de l'acquisition d'un exemplaire de la *Chaise « Solair »* par le Musée, d'une exposition sur le design québécois et d'un engouement de la presse pour cet objet typé, le meuble est réhabilité et redevient « désirable ». Toujours produit et accessible, il peut dorénavant se retrouver sans honte sur les balcons et dans la cour arrière de plusieurs citadins.

À l'époque de sa création, IPL avait déjà une chaise de ce genre dans son catalogue, mais des défauts de conception la rendaient fragile. On fait alors appel à deux jeunes designers, Fabio Fabiano et Michel-Ange Panzini, l'un et l'autre titulaires d'une maîtrise en design industriel de l'Université de Syracuse. Le second, né en France d'une

Fabio Fabiano et Michel-Ange Panzini

Città di Castello, Italie, 1939 –
Washington D.C., États-Unis, 2012;
Périgueux, France, 1942

famille d'origine italienne, est arrivé à Montréal en 1956 et a d'abord obtenu un diplôme en architecture de l'Université de Montréal en 1968. Fabiano et Panzini s'associent après leurs études et établissent leur bureau de design à Montréal en 1972. Leur collaboration sera toutefois de courte durée, Panzini retournant à l'architecture, où il œuvre toujours à Montréal, et Fabiano entreprenant une carrière dans l'enseignement au Maryland. Avec sa coquille monocoque en plastique offerte dans une multitude de couleurs, la *Chaise « Solair »* évoque, comme son nom l'indique, une belle journée ensoleillée, mais aussi la jeunesse, l'insouciance et la joie de vivre, des valeurs propres aux années qui l'ont vue naître, une période marquée par la révolution des mœurs et l'optimisme. Qu'elle ait aujourd'hui retrouvé la faveur du public signifie peut-être que des îlots de bonheur sont toujours possibles dans la turpitude de la vie quotidienne.



Fig. 32.
David Olivier, photographe
*Un motel en Gaspésie avec son
alignement de chaises « Solair »*, image
tirée de l'ouvrage *Motel Univers :
bienvenue au Québec*, HélioTropé, 2006
(détail)



Affiche « Montréal 1976 » (les cinq anneaux olympiques)

1972

Pour le Comité organisateur
des Jeux olympiques
Offset, 84 × 59,3 cm

MNBAQ, don de Georges Huel
(1998.186)

Le symbole des Jeux olympiques est archiconnu : cinq anneaux entrelacés représentent la réunion des cinq continents et la rencontre des athlètes du monde entier. Comment ajouter à cette image et rendre encore plus prégnante l'idée de rassemblement, comment la dynamiser davantage ? C'est à ce défi que s'attaque le graphiste Ernst Roch en 1972.

Ce dernier est arrivé au Canada en 1953, après des études en Autriche. Il œuvre au sein de différentes firmes de graphisme avant d'ouvrir sa propre agence. Mais sa période la plus florissante est sans nul doute celle où il participe à Design Collaborative, une entreprise qu'il fonde en 1965 avec les graphistes Rolf Harder et Anthony Mann et avec le designer industriel Albert Faux et dont les bureaux sont situés à Toronto et à Montréal. Roch et Harder sont particulièrement reconnus pour avoir été les chefs de file au Canada de ce qu'il est convenu d'appeler, en graphisme, le style international ou l'école suisse, courant dans la mouvance du mouvement moderne européen, qui rejette l'individualisme et l'expression personnelle au profit de la clarté du message et de la simplicité des moyens mis en œuvre. Sur la page, cela se traduit par l'usage d'une typographie nette et dénuée d'ornements, par le recours à un dessin précis, à des couleurs pleines et franches et par un traitement graphique particulier de la photographie, visant à en éliminer le caractère anecdotique ou trop réaliste. C'est exactement ce que fait, par exemple, Rolf Harder pour la couverture d'une brochure présentant les bienfaits d'un médicament anxiolytique (Fig. 33). Le travail d'Ernst Roch et de Rolf Harder a fait l'objet, en 1970 et en 1977, de deux expositions communes célébrant leur contribution au monde du design canadien. Par la suite, les deux graphistes poursuivront leur chemin individuellement.

En 1972, lorsqu'il conçoit son affiche pour les Jeux de la XXI^e olympiade, qui auront lieu quatre ans plus tard, Ernst Roch est l'un des nombreux professionnels pressentis pour ce projet par le directeur du programme graphique

Ernst Roch

Osijek, Croatie, 1928 – Montréal, 2003

de l'événement, Georges Huel, à qui l'on doit le logo des Jeux de Montréal : les cinq anneaux surmontés d'un « M » stylisé et arrondi évoquant à la fois l'ovale d'une piste d'athlétisme et le podium des vainqueurs (Fig. 34). Pour réaliser son illustration, Roch reprend simplement le symbole olympique, en suggérant, par un dégradé de couleurs traité graphiquement, le mouvement des cinq anneaux vers leur point d'unification au sein du logo, amplifiant ainsi de manière directe et efficace l'idée de convergence. Une affiche tout à fait dans l'esprit du style international, dont il a été l'un des plus brillants représentants au Québec et au Canada.



Fig. 33.
Rolf Harder,
pour Hoffmann-La Roche
Brochure « Le Stress et le
comédien, n° 3 », 1973
Offset, 19,5 × 19,5 cm
MNBAQ, don de Rolf Harder
(2000.169)

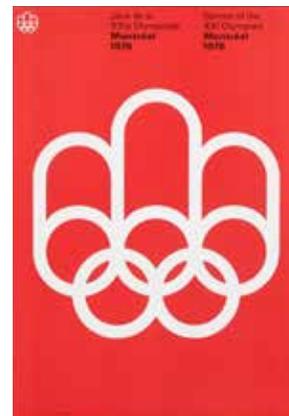


Fig. 34.
Georges Huel, pour le Comité
organisateur des Jeux olympiques
Affiche « Jeux de la XXI^e olympiade,
Montréal 1976 » (l'emblème), 1972
Offset, 59,5 × 41,9 cm
MNBAQ, don de Georges Huel
(1998.193)



Groupe 5

1975-1976

Grès, 43,4 × 37,2 × 40 cm,
45,2 × 33,4 × 25,8 cm,
31,5 × 21,9 × 15,5 cm,
47,6 × 32,6 × 45,5 cm,
40,2 × 26,2 × 22,8 cm
(de gauche à droite)

MNBAQ, achat (1976.606.04,
1976.606.02, 1976.606.01,
1976.606.03 et 1976.606.05)

Quelle est la différence entre un objet et une sculpture ? À quel moment l'un peut-il aspirer à devenir l'autre ? Certains ont affirmé que l'art était par essence indéfinissable. Mais on peut sans trop de risque avancer que tout est affaire d'intention et d'appréciation. Lorsqu'un objet est créé, fabriqué, assemblé ou simplement choisi par un artiste (appelons-le ainsi d'emblée) avec l'idée avouée ou à tout le moins délibérée de le soumettre à un public pour qu'il puisse l'apprécier, cet objet franchit le Rubicon qui le fait passer de l'utilitaire à l'art – avec plus ou moins de succès, selon les cas. Et ce n'est habituellement pas la maîtrise technique qui détermine si ce passage est réussi ou non : « L'art est dit libéral, le métier est dit mercenaire », écrivait le philosophe Emmanuel Kant.

Aussi, lorsque les céramistes du couple Doucet-Saito réunissent cinq de leurs vases pour en faire un ensemble qu'ils intitulent *Groupe 5*, l'intention est on ne peut plus claire : vous ne regardez plus cinq objets utilitaires ou strictement décoratifs, vous appréciez une sculpture composée de ces cinq objets. Chaque pièce, par sa forme, son fini, ses couleurs, est certes en soi « appréciable » et on pourrait sans doute la qualifier d'« objet d'art », sorte d'expression mitoyenne qui prête à l'objet une prétention artistique (tout comme « métier d'art », qui réunit les deux termes que Kant opposait). Mais la création d'un ensemble, l'installation des éléments au sein d'un groupe, propose au regard une nouvelle image, qui permet de libérer l'objet de toute contingence utilitaire et le fait basculer dans le pur domaine de l'art.

Doucet-Saito

Louise Doucet et Satoshi Saito
Montréal, 1938 ; Tokyo, Japon, 1935

« Le sort en est jeté », pour reprendre les paroles de Jules César au moment de traverser le Rubicon. Louise Doucet et Satoshi Saito disposent cinq vases au sol (le vase est ordinairement placé sur une table), tout en préservant leurs caractéristiques habituelles, et en font une sculpture. Le couple poursuivra sa quête au fil des années, conservant cette référence à la réalité historique de la céramique, mais toujours en repoussant les limites imposées par celle-ci. Le *Sans titre* – voilà encore une autre stratégie empruntée au domaine artistique – que le duo réalise en 1982 (FIG. 35) garde une trace de sa composante utilitaire, mais, une fois de plus, relève davantage de la sculpture que de l'« objet d'art ».

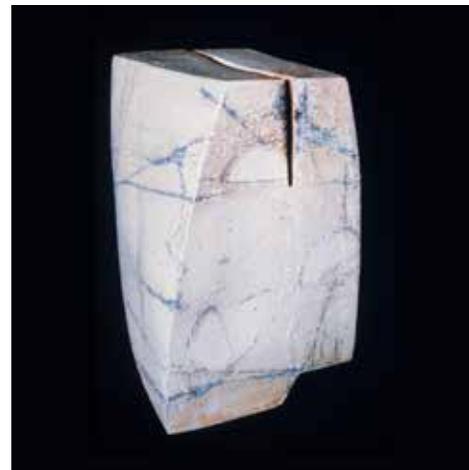


Fig. 35.
Doucet-Saito
Sans titre, 1982
Grès, 32 × 19 × 19 cm
MNBAQ, achat pour la collection Prêt
d'œuvres d'art en 1983, transfert
à la collection permanente (2001.96)



Chaise « Lotus »

1976

Pour Artena
Polypropylène et acier chromé,
72,5 x 63 x 59 cm

MNBAQ, don de GID Itée
(Roland Lajeunesse, président-
directeur général) (2005.79)

Le mobilier de bureau est une sphère d'action privilégiée chez les designers. Au Québec, nombre d'entre eux ont travaillé pour des compagnies spécialisées dans ce domaine ou les ont dirigées. Déjà, dans les années 1950-1960, des designers tels André Jarry, Jacques Guillon ou Christen Sorensen collaborent avec des entreprises comme Opus, Ebena Lasalle ou Art Woodwork.

Artena est une de ces compagnies qui fusionnera quelques années plus tard avec Bonnex et Opus pour former Artopex, toujours en activité aujourd'hui. Paul Boulva en est le principal designer entre 1972 et 1982. Boulva est de la première génération de designers sortis de l'Université de Montréal après la mise sur pied du programme de design industriel par Julien Hébert et André Jarry. Une de ses premières créations, le *Fauteuil « Cobra »* (FIG. 36), est primée en 1975. L'année suivante, il conçoit la *Chaise « Lotus »*, elle aussi saluée par la communauté du design québécois, qui récompense chaque année les réalisations les plus méritantes. On mentionne alors que la « tenue à Montréal des Jeux olympiques a été le prétexte du lancement d'un siège aux lignes épurées et aux multiples usages : la chaise 2000 ». C'est en effet sous ce vocable qu'elle est d'abord connue.

Une certaine parenté existe entre ces deux meubles du début de la carrière de Boulva, l'un et l'autre exploitant l'idée d'une forme continue qui se déploie tout en courbes. Pour le *Fauteuil « Cobra »*, on le constate avec les accoudoirs qui serpentent de chaque côté comme s'ils étaient d'un seul tenant et glissés sous l'assise. Pour la *Chaise « Lotus »*, le concept est poussé encore plus loin avec la coque en plastique qui forme l'assise et le dossier et qui, grâce à ses côtés à angle pouvant servir d'appuie-bras, fait

Paul Boulva

Montréal, 1946

de cet objet un compromis entre la chaise et le fauteuil. L'ouverture à l'arrière donne l'impression d'une large boucle et a peut-être inspiré, par analogie avec la feuille du lotus, le nom attribué à ce siège. La chaise a été en production pendant une vingtaine d'années et a connu un large succès. Empilable, pouvant se disposer en rangée et dos à dos, elle est encore fort présente dans les salles d'attente d'hôpitaux et autres lieux publics. On la retrouve dans plusieurs coloris et aussi dotée de coussins intégrés pour en améliorer le confort.



Fig. 36.
Paul Boulva, pour Artena
Fauteuil « Cobra », 1974
Acier, mousse de polyuréthane et tissu,
120 x 65 x 65 cm
MNBAQ, don d'André Marier (2011.21)



Système « SportRack »

1981

Pour Pinso
Aluminium extrudé, peinture
époxy, caoutchouc, nylon, acier
trempé et acétal injecté,
14,1 × 113 × 11,8 cm,
17,3 × 113 × 11,8 cm,
8,6 × 113 × 11,8 cm

MNBAQ, don de Michel Dallaire
(2007.149.01, 2007.149.04 et
2007.149.05)

Un jeune entrepreneur ayant une idée et un designer ayant les solutions pour la réaliser, voilà une combinaison gagnante. Maurice Pinsonnault, propriétaire de l'entreprise Pinso, fabrique des skis de fond sous la marque Karhu-Pinso depuis 1976 et désire mettre sur le marché un support à skis à prix abordable, qui s'installe rapidement sur le toit d'une auto et s'enlève tout aussi vite. Michel Dallaire, qui a déjà fait sa renommée à titre de designer de la torche olympique de Montréal en 1976 (Fig. 37), propose un système ingénieux et élégant. Un simple profilé d'aluminium légèrement courbé repose sur deux patins en forme de pyramide tronquée et est fermement maintenu en place à l'aide de courroies extensibles en nylon injecté d'un caoutchouc synthétique et de crochets en acier recouvert d'un caoutchouc naturel qui s'agrippent aux gouttières du véhicule ou aux bords des portières. Et comme toujours chez Dallaire, l'aspect visuel de l'ensemble est étudié. Le raffinement est cette fois encore au rendez-vous : rien d'agressif, droites et courbes sont en parfaite harmonie.

Le « SportRack » est le premier porte-bagages pouvant s'installer sur le toit d'une auto et en être retiré sans l'aide d'outils, uniquement au moyen de courroies extensibles, puisqu'il est plus simple de ranger le support dans le coffre de la voiture entre chaque utilisation que de le sécuriser avec un dispositif contre le vol. Le « SportRack » est facile à manufacturer, d'un coût très accessible, simple et léger ; ses matériaux sont résistants au froid et sans danger pour le fini des automobiles. Il est également modulaire : par l'ajout ou le retrait de divers accessoires, il peut servir pour le transport de skis, de planches à voile ou de vélos. Le « SportRack » a connu un succès commercial important.

Michel Dallaire

Paris, France, 1942

À peine deux ans après sa mise en marché, plus de 100 000 unités avaient trouvé acquéreur en Amérique du Nord. En 1982, le système est vendu à la multinationale française Bic et a depuis changé de mains à de nombreuses reprises. La compagnie SportRack existe toujours, mais le système original n'est plus produit. Une deuxième version du système conçue par Michel Dallaire a également été mise en marché par Pinso en 1990.

Le « SportRack » est l'exemple parfait de la valeur ajoutée d'un design bien pensé et répondant à un besoin précis. Après plus de trente ans, le porte-bagages continue d'épater la galerie et on le voit encore à l'occasion coiffer fièrement des voitures qui défilent dans les rues.



Fig. 37.
Michel Dallaire, pour le Comité
organisateur des Jeux olympiques
*Torche officielle des Jeux de la
XXI^e olympiade de Montréal, 1975*
Aluminium peint au silicone et polyester
thermodurcissable,
65,9 cm (hauteur) × 7,6 cm (diamètre)
MNBAQ, don de Michel Dallaire (1995.436)



Table «Circus»

1982

Conception de Jean-François Jacques
Stratifié et bois laqué,
38,1 × 101,6 × 101,6 cm

MNBAQ, achat (1997.106)

L'objet peut faire image. Il peut évoquer, par association d'idées, autre chose que ce à quoi il sert et même susciter des émotions par ses formes et ses couleurs. L'époque moderne – essentiellement la première moitié du xx^e siècle – avait débarrassé l'objet de tout affect : neutre et efficace, il devait s'en tenir au strict minimum. À compter des années 1960, mais plus encore dans les décennies 1970-1980, artistes et designers se sont attaqués à cette vision dite fonctionnaliste. Le design a joué un rôle important dans l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler le postmodernisme. En Italie, particulièrement, le Studio Alchimia, sous l'impulsion d'Alessandro Mendini, prône alors un « nouvel artisanat » avec des meubles uniques ou fabriqués en petites séries et dont le caractère décoratif marqué est souvent symbolique. Formé à l'instigation d'Ettore Sottsass au cours de l'hiver 1980-1981, le groupe Memphis rassemble des créateurs venus de partout et connaîtra un retentissement international considérable en proclamant la valeur esthétique de la couleur, du symbole, de l'ornement, des matériaux hétérogènes et des formes irrégulières.

Au Québec, Hélène Benoît, Jean-François Jacques, Pierre-Marc Pelletier et Jean-Yves Rouleau, quatre jeunes diplômés de l'Université du Québec à Montréal, fondent Météore Studio au début des années 1980. Le groupe présente sa collection lors de l'événement Production n° 1 du Nouveau Mobilier, qui se tient à la même université à l'automne 1983. Le « manifeste » qui accompagne l'exposition déclare : « Météore Studio offre une alternative au fonctionnalisme pur. Son but est de prouver que le mobilier peut être amusant, allusif et peut rejoindre une foule d'images n'ayant aucun rapport avec la fonction. » Le mobilier présenté par les jeunes designers fait usage du stratifié et du bois laqué. Chacun propose des objets colorés aux formes géométriques et aux noms évocateurs.

Un des objets « phares » de la collection, la *Lampe « Pompa »* (Fig. 38), créée l'année même par Pierre-Marc Pelletier, célèbre, un peu *a contrario*, le nouveau fluorescent PL-9

Météore Studio

Collectif de designers
créé à Montréal en 1981

de Philips, magnifiant sa fonction en le faisant trôner nu et sans artifice au-dessus de son socle aux allures de pompe à essence. Mais c'est sans doute la *Table «Circus»* de Jean-François Jacques qui fait figure d'emblème de cette collection. Simple et efficace, le recours aux pointes terminées par des sphères et aux triangles de couleur évoque immédiatement le monde du cirque et de la fête, le meuble rappelant un peu un chapeau d'arlequin ou de fou.



Fig. 38.
Météore Studio (conception
de Pierre-Marc Pelletier)
Lampe « Pompa », 1983
Aggloméré mélaminé, plastique,
décalcomanie et tube fluorescent
Philips PL-9,
117 × 40,5 × 40,5 cm
MNBAQ, don de Pierre-Marc Pelletier
(2006.547)



Théière, réchaud et tasses

de la série « Porcelaine de Chine »

1984

Pour Danesco
Porcelaine,
20 × 18,5 × 15 cm (théière),
7,2 cm (hauteur) × 15 cm
(diamètre) (réchaud),
10 × 11,5 × 7,8 cm (chaque tasse)

MNBAQ, don de Koen De Winter
(1995.444.01 à 1995.444.04)

Si notre quotidien est aujourd'hui envahi par des objets fabriqués en Chine, tel n'était pas le cas il y a trente ans. Lorsque Koen De Winter conçoit et fait produire là-bas son ensemble de vaisselle blanche, qu'il nomme simplement « Porcelaine de Chine », ce pays émerge à peine de la Révolution culturelle, qui condamnait les traditions séculaires, les « quatre vieilleries » qu'il entendait éliminer : idées, cultures, coutumes, habitudes.

Le designer Koen De Winter est d'origine belge. Formé dans les écoles de l'Europe du Nord, il a déjà à son actif des réalisations marquantes, telles que le *Pichet « 66 »* et les verres qui l'accompagnent, un fleuron de la compagnie Mepal (FIG. 39). Il s'installe au Canada en 1979 et travaille pour Danesco, une entreprise qui conçoit, met en marché et distribue des produits de design pour un usage résidentiel. Pour Koen De Winter, « les meilleurs objets que nos sociétés ont produits sont ceux qui ont résulté d'une longue, quelquefois lente évolution ». Dans cet esprit, le « design doit s'inscrire dans une continuité : reconnaître et maîtriser les acquis, réinterpréter le problème à la lumière de la connaissance de la situation, mettre en forme ce qui exige de nouvelles solutions », explique-t-il en 1985.

La série « Porcelaine de Chine », réalisée en 1984, est significative à cet égard. D'abord, et strictement sur le plan du design, elle met à profit les acquis millénaires de la porcelaine chinoise. À partir des modèles traditionnels, Koen De Winter actualise l'objet, simplifie les formes, ajoute, sans qu'il s'agisse d'une fin en soi, une touche d'originalité (dans l'élément aplati qui brise l'uniformité circulaire, par exemple) et améliore certaines composantes, comme le bec verseur de la théière ou les « pastilles » qui, sous la plupart des pièces, multiplient les points de contact. Mais les objets de cette série témoignent également d'une connaissance intime des matériaux et des techniques de la céramique. L'expertise du designer lui a permis de concevoir tous les moules pour la fabrication de ces pièces au cours d'un séjour de plusieurs semaines dans une usine de Chaozhou, ville de la province du Guangdong, dans

Koen De Winter

Mortsel, Belgique, 1943

le sud-est de la Chine, où il a pu redonner à cette industrie plus que centenaire une part du savoir perdu aux lendemains de la réforme maoïste : repérage des sources d'argile riche en kaolin, remise en usage des bassins de décantation, calibrage des pièces. Sans ses connaissances de la céramique, le projet n'aurait jamais pu voir le jour. Le design industriel n'est pas qu'innovation, il est aussi affaire de traditions et d'expertise technique.



Fig. 39.
Koen De Winter, pour Mepal
Pichet « 66 » et verres, 1977 et 1974
Mélamine, 22,8 × 19,4 × 10,2 cm (pichet),
9,1 cm (hauteur) × 8,1 cm (diamètre)
(chaque verre)
MNBAQ, don de Lise Bourassa
(2006.532.01 à 2006.532.07)



Prototype de la visière de hockey « Itech »

1984

Pour Leader
Polycarbonate,
20,3 × 21,5 × 13,2 cm

MNBAQ, don de Martin P.
Pernicka (2006.545)

Dans le sport, le design est présent des pieds à la tête, de la chaussure, de la botte ou du patin jusqu'au casque protecteur. Quelques réussites québécoises sont à souligner dans ce domaine (FIG. 40). Les tendances, la mode et les avancées technologiques imposent aux concepteurs de ces objets un rythme d'enfer, entretenu par les impératifs commerciaux qui exigent constamment des produits « nouveaux et améliorés », pour reprendre un leitmotiv publicitaire bien connu, mais rapidement dépassés et obsolètes. Qu'un article résiste à ces assauts de la société de consommation pendant plus de trente ans relève de l'exploit. Innovation et conception optimale sont les clés de cette longévité. Ainsi en est-il de la visière de hockey de Martin P. Pernicka, qui, bien qu'à sa troisième ou quatrième mouture, demeure à peu de chose près inchangée et continue d'être produite par la compagnie Bauer, qui s'est portée acquéreur de Mission-Itech en 2008.

Fondée au début des années 1970, l'entreprise International Forums s'est d'abord spécialisée dans la fabrication de lunettes de natation. Puis, consciente de l'importance de la protection des yeux dans le domaine des sports de raquette, elle met au point les premières lunettes destinées aux joueurs de racquetball, de squash et de badminton et adopte le nom de Leader. Le designer industriel Martin P. Pernicka se joint alors à l'équipe. Il travaille principalement au développement d'une visière de hockey monocoque en polycarbonate, avec le soutien de la compagnie General Electric, qui commercialise cette matière plastique sous la marque Lexan.

Il n'existait à ce moment aucune visière de ce type dans le monde du hockey, les grillages métalliques étant les seuls équipements disponibles. Le défi consistait à concevoir un produit offrant une meilleure visibilité, une bonne ventilation, une protection efficace et pouvant s'installer sur tous les genres de casques. Le design que propose Pernicka se démarque également par l'absence de distorsion visuelle, par un revêtement intérieur antibuée et un autre, extérieur, antiégratignures ainsi que par une mentonnière

Martin Pierre Pernicka

Brno, Tchécoslovaquie, 1946

flottante qui ne gêne pas le mouvement. Leader crée alors la division de hockey Itech, qui commercialise le produit et en fait son fer de lance. Répondant de façon efficace à un besoin précis et apportant une solution technologique nouvelle, la visière de Martin P. Pernicka a su traverser le temps. Le design de cet objet technique, mais néanmoins visuellement attrayant, traduit parfaitement sa fonction protectrice et transmet un sentiment de performance essentiel à son succès.



Fig. 40.
Toboggan Design, pour Rossignol
Casque pour planchiste et skieur
« Balanze », 2005
Polycarbonate, polystyrène et nylon,
23 × 27 × 22 cm
MNBAQ, don de Toboggan Design
(2006.551)



Affiche « Forestier. La Passion selon Louise » 1986

Pour Louise Forestier
Sérigraphie, 96,9 × 63,5 cm

MNBAQ, don de Lise Bourassa
(2007.151)

Yvan Adam est vu, à une génération de différence, comme l'*alter ego* de Vittorio. Quelques-unes de ses affiches de cinéma sont célèbres, comme les films qu'elles annoncent. Qui ne connaît pas *Le Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand et son affiche sulfureuse (FIG. 41)?

Autodidacte, Yvan Adam réalise sa première affiche au cours d'un séjour à Paris en 1976, alors qu'il tente de vivre de sa peinture. De retour à Montréal en 1977, il dessine quelques affiches, puis le Théâtre populaire du Québec l'engage à la fin des années 1970. En 1980, il crée sa première affiche de cinéma. Son travail de cette époque se rattache à la tradition de l'illustration. Mais, dès le milieu des années 1980, son approche devient plus graphique; *Forestier. La Passion selon Louise* en est un excellent exemple, avec ses masses de couleurs franches qui permettent d'établir le parallèle avec Vittorio. Cette affiche annonce le disque que Louise Forestier lance en 1987 et dont la pochette reprend la même composition. Un corps féminin, coupé à la poitrine et aux cuisses, est dessiné à larges traits noirs sur un fond bleu. Le bec d'un saxophone, en partie hors champ, amorce une spirale qui s'enroule autour du corps et se transforme en un pur coup de pinceau de couleur rouge. Interrompant sa course à la hauteur du ventre, ce trait coloré réapparaît à l'arrière pour évoquer discrètement le pavillon de l'instrument. La gestuelle calligraphique traduit ici la dimension quasi érotique de la musique.

Yvan Adam Mont-Saint-Hilaire, 1955

Durant les années 1980, Yvan Adam produit quelques affiches qui misent ainsi sur le geste graphique, souvent jumelé à une image plus réaliste, comme dans le cas du *Déclin de l'empire américain*. À compter des années 1990 et surtout dans la décennie suivante, la photographie prendra l'ascendant sur le dessin, mais l'affichiste maintiendra cette approche franche et directe grâce à laquelle il confère à ses sujets un impact immédiat (FIG. 42).

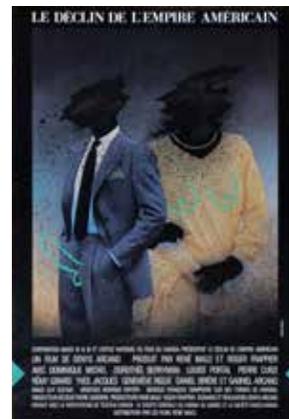


Fig. 41.
Yvan Adam, pour les Films
René Malo et l'Office national
du film du Canada
Affiche « *Le Déclin de l'empire
américain* », 1986
Offset, 96,5 × 66,1 cm
MNBAQ, don de Lise Bourassa
(2007.324)



Fig. 42.
Yvan Adam, pour l'Association
coopérative de productions
audiovisuelles
Affiche « *La Neuvaïne* », 2005
Offset, 171,5 × 120 cm
MNBAQ, don d'Yvan Adam
(2007.53)



Ming X

1986

Verre, vitrail, bois et cartes
de tarot, 103,5 × 75,6 × 38 cm

MNBAQ, achat pour la
collection Prêt d'œuvres d'art
en 1988, transfert à la collection
permanente (1994.232)

Dans son traité de la peinture, Alberti définit le tableau comme une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire. Cette formule est devenue la plus célèbre définition de l'art de la Renaissance, celle qui a dominé pendant des siècles jusqu'à ce que l'art moderne la remette en question.

L'œuvre de François Houdé est aussi une ouverture sur l'histoire, mais par l'entremise de fenêtres qui ne donnent pas à voir, mais *se* donnent à voir. Houdé s'est toujours intéressé aux aspects « imparfaits » du verre (fragilité, opacité, rugosité), s'attachant à dépasser la notion de beauté presque charmeuse associée au matériau par l'emploi de surfaces érodées et inégales, de fragments collés ou assemblés. Ainsi, pour les œuvres de la série *Pygmalion* (FIG. 43), qui précède de quelques années la série *Ming*, il utilise un défaut de fabrication, la dévitrification (une cristallisation du verre qui survient lorsqu'il est chauffé trop longtemps), pour obtenir des pièces aux allures de paysages nordiques, présentant des surfaces blanchâtres marquées par des plissements, des crêtes et des reliefs.

Ming X, comme le chiffre l'indique, est la dixième d'une suite de 23 œuvres réalisées entre 1985 et 1989. Le titre renvoie à une dynastie chinoise dont le règne est notamment resté célèbre pour sa production artistique dans le domaine de la céramique. Mais le motif du cheval est plutôt lié aux périodes antérieures, en particulier aux céramiques dites des trois couleurs de la dynastie Tang et aux montures des cavaliers de l'armée de terre cuite du mausolée de l'empereur Qin, découverte en 1974. Dans *Ming X* et dans plusieurs autres pièces de la série, la fenêtre est utilisée comme une métaphore de la perception. Par la découpe de profils de verre provenant d'une fenêtre à carreaux, d'une vitrerie en verre cathédrale et d'une plaque de verre armé, c'est tout le système de représentation à

François Houdé

Québec, 1950 – Québec, 1993

travers les âges que Houdé convoque dans la figure du cheval, symbole de pouvoir dans la Chine antique. *Ming X* apparaît comme un vestige archéologique composé de matériaux modernes, objet né d'une opération quasi magique que les deux cartes de tarot – le Chariot et un chevalier – viennent souligner. Le verre sert ici le propos de l'artiste pour mesurer l'écart entre le passé et le présent, entre la réalité et les artifices de la représentation : une fenêtre *grâce* à laquelle on puisse regarder l'histoire, pour paraphraser Alberti.



Fig. 43.
François Houdé
Pygmalion n° 1, 1983
Verre thermoformé, 20 × 69 × 61 cm
MNBAQ, don d'Elena et Stuart Lee
(2009.249)



Service à café

1988

Faïence fine et treillis métallique, MNBAQ, achat (1997.103.01,
9,3 × 15,5 × 10 cm (crémier), 1997.103.03 et 1997.103.02)
22 × 27 × 21 cm (cafetière),
11 cm (hauteur) × 10 cm (diamètre)
(sucrier)

Qu'est-ce qui permet à un objet d'être désigné sous tel ou tel nom? Est-ce sa seule capacité à remplir la fonction rattachée à cette désignation? Pas vraiment : n'importe quel récipient peut se prêter au service du thé ou du café et contenir du lait ou du sucre. À la rigueur, une théière pourrait très bien faire office de cafetière. C'est plutôt lorsqu'un objet possède les attributs formels ou conceptuels qui permettent de l'associer à une fonction qu'on lui reconnaît un usage spécifique, soit par habitude, soit par consensus social, mais sans pour autant en faire la démonstration.

Au premier coup d'œil, il est évident que le *Service à café* de Léopold L. Foulem ne peut servir strictement à rien. Chaque forme est réalisée avec de la « broche à poule » et recouverte de céramique blanche par trempages successifs dans une pâte liquide, soumise à autant de cuissons. Les formes déterminent ainsi trois « contenants » parfaitement impropres à contenir quoi que ce soit. Le volume intérieur accessible et visible à travers les parois à claire-voie transforme ces objets en images spectrales, phénomène accentué par leur blancheur mate. Dans le texte accompagnant l'exposition de cette série en 1988, l'artiste explique que les différentes pièces qui la composent « démontrent que, même si la présence matérielle de l'argile est perdue, elles peuvent quand même être perçues comme des récipients grâce à la forme volumétrique générique de l'objet ». Il affirme ainsi que c'est la forme,

Léopold L. Foulem

Bathurst, Nouveau-Brunswick, 1945

en tant qu'entité conceptuelle, et le volume, en tant que réalité abstraite, qui définissent comme tels la cafetière, le crémier et le sucrier de son *Service à café*. Foulem avait précédemment exploré cette idée du volume considéré comme un espace négatif dans une série de théières non moins radicales obtenues par la découpe de simples vides dans des plaques de céramique noires (Fig. 44).

La céramique est un art souverain et tout aussi valable que n'importe quelle autre forme d'expression : telle est la quête perpétuelle de Léopold L. Foulem. À partir des codes et des concepts propres au genre, il s'intéresse non à l'objet réel (la chose), mais à l'objet en soi (l'idée), et crée des œuvres qui remettent constamment en question les stéréotypes qui en altèrent l'appréciation.



Fig. 44.
Léopold L. Foulem
Théière, 1983
Céramique, 23,6 × 27,5 × 7,2 cm
MNBAQ, don de Léopold L. Foulem
(2014.06)



Affiche « Design international 91 »

1991

Pour l'École de design de l'Université du Québec à Montréal

MNBAQ, don d'Alfred Halasa (2001.116)

L'affiche doit livrer son message rapidement et efficacement. Son but est d'annoncer un événement et, pour y parvenir, elle doit d'abord retenir l'attention du passant, puis transmettre l'information de façon directe et percutante. Dans certains cas, des symboles s'immiscent dans le message, qu'il faut alors décoder comme un véritable rébus.

Alfred Halasa est originaire de Pologne, un pays où l'affiche a depuis longtemps acquis ses lettres de noblesse. Il arrive au Québec en 1976 et, dès l'année suivante, devient professeur à l'École de design de l'Université du Québec à Montréal. Après presque quarante ans d'enseignement et de production graphique au sein de cette université, Alfred Halasa a été d'une influence considérable pour de nombreux graphistes qui font aujourd'hui leur marque. Sa contribution a d'ailleurs été soulignée par plusieurs expositions présentées au Centre de design de l'UQAM (Fig. 45).

Une bonne part des affiches créées par Halasa sont reliées à des activités se déroulant à l'université : programmes d'études, rentrée scolaire, conférences, colloques, expositions... Fondé en 1982, Design international est l'un de ces événements annuels qui lui ont permis de laisser libre cours à son imagination. Chaque année, au printemps, des invités de réputation internationale, jumelés à des professeurs de l'École de design, donnent pendant une semaine des conférences et des ateliers. À partir du printemps 1984, Alfred Halasa réalise les affiches de la manifestation. En 1991, pour annoncer le contingent suisse, le graphiste représente une contrée verte marquée de la croix blanche sur fond rouge, symbole national, et surmontée de montagnes noires se découpant sur un ciel d'azur. Que viennent faire dans ce paysage les deux taches blanches : névés ou fragments de peau de vache ? Tombant du ciel, une large brosse porte les noms des invités et, sur son manche, des chiffres, des lettres et les inscriptions « Helvetica », « Bold » et « 1291 ». En 1991, l'État helvète célèbre en effet les 700 ans de l'ancienne Confédération suisse et l'une des réalisations marquantes du pays aura

Alfred Halasa

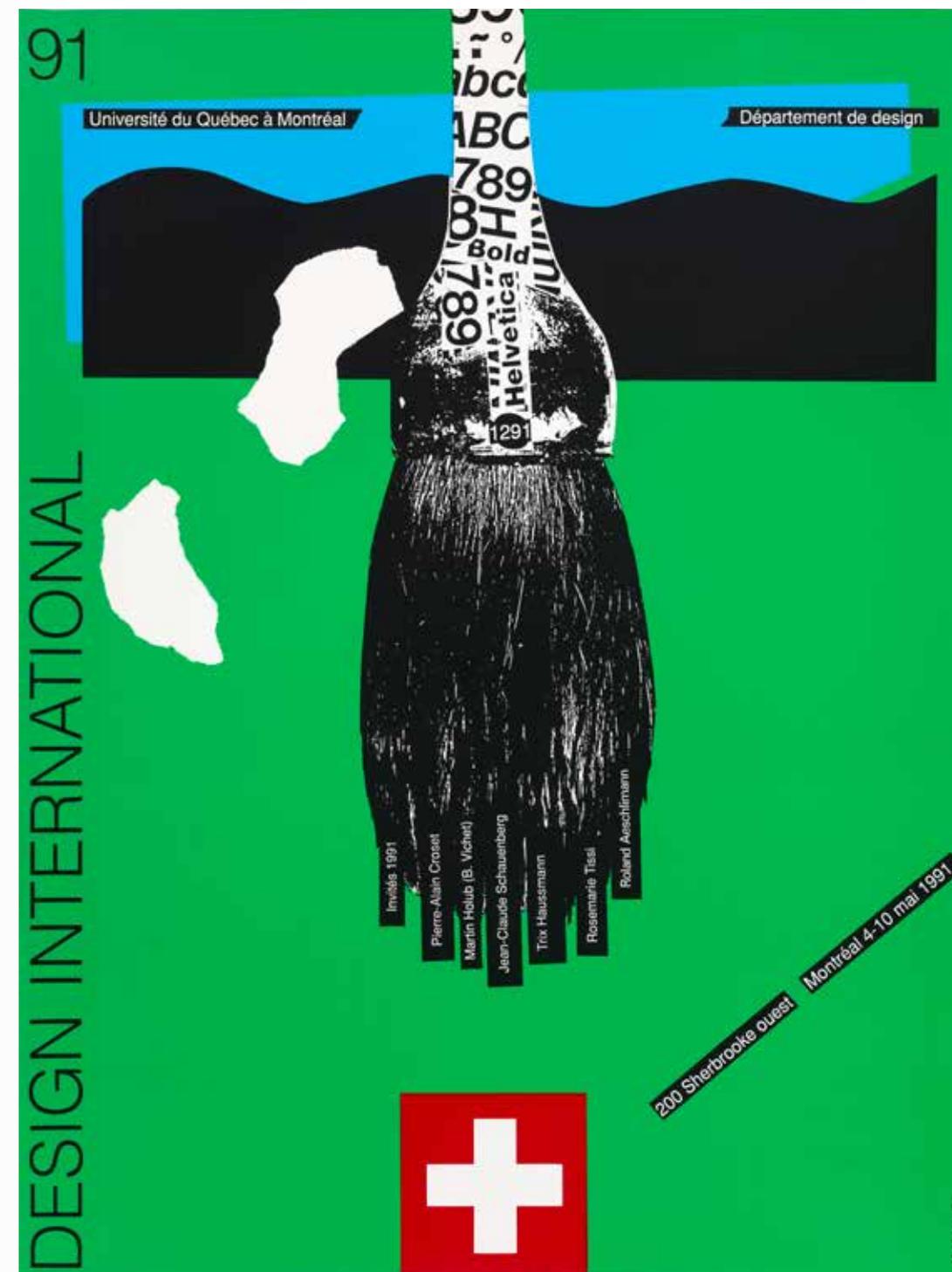
Zawada, Pologne, 1942

été, au xx^e siècle, sa place prépondérante dans le domaine du graphisme, avec, notamment, la création de la police de caractères Helvetica, l'une des plus populaires encore aujourd'hui.

Avec les années, les codes d'Alfred Halasa se multiplient et deviennent de plus en plus autobiographiques. C'est ainsi qu'apparaissent dans ses compositions son propre visage, son crâne, d'où émerge un cobra ou la tige d'un arbre, et la Pologne, évoquée à travers un béret ou des cigognes. Au fond, un artiste ne parle-t-il pas toujours plus ou moins de lui-même ?



Fig. 45.
Alfred Halasa
Affiche « Alfred en liberté », 2014
Sérigraphie, 112 × 82 cm
MNBAQ, don d'Alfred Halasa (2015.130)



Comme un souffle dans l'onde confuse

1991-1993

Tapisserie de haute lisse,
268 x 275 cm

MNBAQ, achat grâce à une
contribution des Amis du Musée
national des beaux-arts du
Québec (1995.475)

« Imprimer la forme à une durée, c'est l'exigence de la beauté mais aussi celle de la mémoire », selon les mots de Milan Kundera ; voilà ce que fait Marcel Marois dans son long et patient travail de lissier. Utilisant la technique traditionnelle de la tapisserie telle qu'elle s'est pratiquée à la manufacture des Gobelins depuis l'époque du roi Louis XIV à Paris, Marois accomplit la lente mise en image de sujets éminemment contemporains. Au cours des années 1980-1990, l'artiste propose une réflexion sur la fragilité de notre environnement. À l'occasion d'événements à caractère écologique rapportés par la presse, il reprend les images d'articles journalistiques, les altère et recrée une autre réalité qu'il nous invite à percevoir par l'affect, à la manière d'un rêve. Les tensions entre le réel et sa représentation, entre la narration et l'abstraction forcent l'inscription de ces épisodes au creux de notre mémoire.

Au début, des œuvres comme *Non-retour* (FIG. 46) montrent une alternance entre les scènes tirées de l'actualité, en partie désintégrées et présentées dans une gamme de teintes réduite, et de grandes plages unies structurées en fonction des possibilités offertes par la haute lisse et le sujet de départ. Puis, l'image occupe une plus large part du champ de la tapisserie, devient abstraite et se déploie dans une palette de couleurs beaucoup plus riche. La vue dont s'inspire *Comme un souffle dans l'onde confuse* provient d'un reportage sur la prise accessoire de dauphins par des pêcheurs péruviens. Seuls en subsistent quelques traits qui permettent d'identifier le groupe de mammifères, tandis que des bribes de texte apparaissent sur trois côtés de l'image, rappelant la tradition médiévale des bordures et des phylactères.

Marcel Marois

Saint-Éphrem-de-Beauce, 1949

Délibérément, Marois choisit une trame assez grossière, respectant la matérialité de la fibre textile. Chaque point est minutieusement composé à partir de plusieurs fils de couleur agencés de façon à créer un effet de chatoiement qui, telle une aura, traduit l'énergie vitale propre au sujet dépeint. La dissolution de l'image confère à l'ensemble un caractère de réminiscence, de souvenir fantomatique. Ce brouillage nous oblige à décoder et à recomposer dans notre esprit la véritable dimension du drame. L'événement retrouve ainsi toute son épaisseur grâce à une image qui se manifeste à la conscience et s'inscrit dans des structures plus profondes qui sont de l'ordre de la longue durée.



Fig. 46.
Marcel Marois
Non-retour, 1980-1981
Tapisserie de haute lisse, 253 x 415 cm
MNBAQ, achat pour la collection
Prêt d'œuvres d'art en 1983, transfert
à la collection permanente (2005.2776)



La Mise en abîme (d'après Juan Sánchez Cotán)

1992

Porcelaine, 20 × 45 × 45 cm
(ensemble) MNBAQ, achat (1995.486)

Un « tas de vaisselle », comme après un bon repas, alors que les assiettes s'accumulent au fond de l'évier : c'est ainsi que Paul Mathieu décrit cette œuvre et toute une série d'autres réalisées au début des années 1990. Un service complet compose l'ensemble, soit quatre assiettes – une de présentation, une plate, une à dessert et une creuse – ainsi qu'une tasse et sa soucoupe. Les proportions sont généreuses, adaptées à un repas gargantuesque. Et qu'y sert l'artiste ? La reprise d'une nature morte célèbre, une *bodegón* de l'Espagnol Juan Sánchez Cotán, conservée au San Diego Museum of Art. Les *bodegones* se démarquent des natures mortes flamandes par leur austérité. Le tableau de Sánchez Cotán montre, à l'intérieur du cadre d'une fenêtre, un melon tranché, un concombre de même qu'un coing et un chou (ce dernier, éliminé par Mathieu) suspendus à des cordes. L'empilement précis des pièces de porcelaine recompose l'image du tableau, mais, pour bien la percevoir, il faut être dans une position parfaitement perpendiculaire à l'amoncellement. L'ensemble perd ainsi son aspect tridimensionnel, l'image venant aplatir la volumétrie des objets. Et pourtant, la toile du peintre espagnol se veut un « trompe-l'œil », la reproduction réaliste d'objets dans un cadre perspectif qui leur donne un aspect quasi tangible. La présentation de l'œuvre de Mathieu ne peut cependant jamais parvenir à cet « effet » (que seule la photographie saurait rendre) et son caractère sculptural reste toujours prédominant.

Autre impossibilité de cette œuvre, du moins dans le contexte d'une exposition muséale : le désempilage pièce par pièce de ses composantes, qui permettrait de découvrir des altérations notables apportées à l'image représentée. Les allusions sexuelles, fréquentes dans les natures mortes, sont ici exacerbées par l'acte même du toucher : le concombre s'érige et devient phalloïde ; le cantaloup blettit, s'ouvre et laisse voir sa chair. Le temps réel de la manipulation se superpose ainsi au temps de l'image, dont l'écoulement est rendu sensible par la transformation des végétaux. L'association entre nature morte et sexualité se retrouve également dans une

Paul Mathieu

Bouchette, 1954

œuvre majeure de l'artiste datant de la même période. *Garniture n° 2* (FIG. 47) présente huit vignettes montrant un nu masculin morcelé et une nature morte dans un intérieur. La scène se passe de jour d'un côté et de nuit de l'autre. Encore une fois, comme pour *La Mise en abîme* (d'après Juan Sánchez Cotán), il faut manipuler les objets pour avoir accès aux deux aspects, le geste participant à la métaphore temporelle, avec un passage de la rêverie à l'action, puis du repos au dépérissement.



Fig. 47.
Paul Mathieu
Garniture n° 2, 1990-1993
Porcelaine et bronze,
46 × 117 × 30,5 cm (ensemble
des cinq éléments)
MNBAQ, don de Paul Mathieu
(2009.70)



Salades n^{os} 1 à 6

1993

Faïence fine, 9 cm (hauteur) × 23 cm (diamètre),
10 cm (hauteur) × 23 cm (diamètre),
9 cm (hauteur) × 20,5 cm (diamètre),
8 cm (hauteur) × 23 cm (diamètre),
8 cm (hauteur) × 20,5 cm (diamètre),
10 cm (hauteur) × 21,5 cm (diamètre)

MNBAQ, don de la famille à la mémoire de Jeannot Blackburn (1997.101.01 à 1997.101.06)

« Quelque part entre le potager du discours et la fosse commune des interprétations, on vous vendra une salade lumineuse de crudités mensongères qui vous fera rougir. Remuée et assaisonnée, servie en une portion individuelle, vous l'avalerez en (toute) connaissance de cause. » Voilà comment Jeannot Blackburn présentait son œuvre en 1993. En cette ère où le sida fait des ravages, ces corps enlacés et mutilés parlent davantage de souffrance que de plaisir. Blackburn aborde ce sujet dès la fin des années 1980, avec une série de théières qui, si elles conservent une certaine référence à la fonction, sont surtout prétexte à des explorations sur la douleur, anses et becs y transperçant des corps disloqués et fragmentés. L'apparition de lettres-symboles au début de 1990 permet une nouvelle recherche, toujours sur le thème du corps affligé : *Théières « D pour Dolores »*, *« F pour Françoise »* (Fig. 48). Suivent des séries à quatre lettres qui annoncent la déchéance : *Viol*, *Slap*, *Fall*.

La série des *Salades* est formée de six amalgames de corps ou de morceaux de corps masculins nus, émaillés en vert « laitue ». Le premier, comprenant une dizaine de corps entremêlés, montre une véritable orgie. Les jambes et les bras définissent les bords festonnés du bol. Le deuxième compte trois corps et le troisième, un seul, fortement désarticulé. Enfin, les trois derniers sont composés de morceaux – jambes, mains, pieds, doigts, pénis – dont les

Jeannot Blackburn

Dunham, 1959 – Montréal, 1996

sections sont clairement marquées en rouge. Ces pièces ne nous conviennent pas au plaisir d'un festin, mais plutôt à l'horreur d'un charnier. Jeannot Blackburn se savait alors atteint du sida et son œuvre n'est ni pornographique, ni moralisatrice, ni satirique. Doit-on voir un espoir de rédemption dans le corps blanc lové au creux du dernier bol? Malheureusement, Blackburn n'échappera pas à la maladie et mourra trois ans plus tard.



Fig. 48.
Jeannot Blackburn
Théière « F pour Françoise », 1990
Terre cuite partiellement émaillée
et verre, 17 × 28 × 5,5 cm
Musée des beaux-arts de Montréal,
collection Liliane et David M. Stewart, don
d'Anne et Sophia Tétreault à la mémoire
de Jeannot Blackburn (D97.121.1)



Vase chinois « Bachelier » avec bananes

1993

Faïence fine et décalcomanie, MNBAQ, achat (1997.109)
50 × 24 × 24 cm

Une chose étrange et hybride, résultat de la rencontre d'un objet d'art de grand luxe et de fragments de céramique trouvés lors d'une fouille archéologique, le tout affublé de bananes et de ce qui semble être du cuir clouté. Décidément, on pourrait croire que Richard Milette fait un pied de nez à l'histoire si on ne le savait pas plutôt occupé à en critiquer les travestissements.

Il faut connaître l'histoire de la céramique pour dégager toutes les couches de sens d'un tel objet. Il s'agit presque d'une constante chez Milette, dont le travail fait aussi fréquemment référence à la céramique grecque (FIG. 49). D'abord, l'appellation : le « vase chinois Bachelier » figure au répertoire de la manufacture royale de Sèvres, haut lieu de la céramique française au XVIII^e siècle, alors que Jean-Jacques Bachelier en dirige les destinées et produit des modèles qui portent son nom. À Sèvres, plusieurs peintres célèbres créent également des décors, souvent des scènes galantes, pour orner la panse de ces opulents vases. L'œuvre de Milette utilise en outre la dorure et le « bleu de Sèvres », couleur emblématique de la manufacture, deux autres caractéristiques de cette production qui incarne parfaitement la frivolité de la société aristocratique de l'époque.

Le corps principal du *Vase chinois « Bachelier » avec bananes* est couvert de faux tessons qui reproduisent, certains à l'aide de décalcomanies, divers décors typiques de la céramique orientale, européenne et américaine : Sancai, Meissen, Wedgwood, Mimbres, etc. Autant de traditions, issues de cultures et de périodes très différentes, qui offrent un condensé de l'histoire de la céramique. Puis trois bananes dorées enserrant le vase et lui tiennent lieu d'anses, alors que l'artiste a paré le bouton du couvercle, le socle et la base du récipient d'un décor imitant le cuir clouté.

Richard Milette procède par renversement : il remplace les matières nobles – l'or, l'argent, le bronze –, ou les substituts dont la seule fonction était d'agrémenter la

Richard Milette

L'Assomption, 1960

pièce, par des imitations de matériaux contemporains ou des symboles à connotation sexuelle évidente associés au sadomasochisme et à l'homosexualité ; à l'inverse, là où se trouvait sur le vase original un décor allusif, ordinairement une scène galante hétérosexuelle, il dresse un inventaire des décors céramiques depuis les temps les plus anciens jusqu'à aujourd'hui. Avec cette œuvre, Milette aborde la question du fétichisme des matières précieuses et du bel objet tout en mettant en évidence, par détournement, les stéréotypes tant historiques que contemporains qui stigmatisent la céramique, nous obligeant ainsi à revoir nos critères d'analyse de cette forme artistique.



Fig. 49.
Richard Milette
Lécythe 12-7528, 1987
Faïence, 38 cm (hauteur) × 13,1 cm
(diamètre)
MNBAQ, don de Richard Milette (1997.110)



Capsule de travail « Clipper CS-1 »

1994

Pour New Space
Érable, érable lamellé,
contreplaqué d'érable,
polycarbonate, acier, aluminium,
systèmes d'éclairage et de
ventilation et ordinateur,
150 × 122,5 × 205,5 cm (fermé)

MNBAQ, don de Douglas Ball
(2009.69)

Une capsule de travail, tel un cockpit d'avion, pour être aux commandes de son ordinateur et y travailler, soit seul dans sa bulle, tous volets fermés, soit en relation avec d'autres, dans leur propre poste de pilotage, en déployant les ailes minuscules de cet objet insolite. L'espace de travail a passablement évolué au cours des années, oscillant, dans une espèce de mouvement de balancier, entre aires ouvertes et bureaux fermés, entre proximité favorable à la collaboration et isolement propice à la concentration. Le designer industriel Douglas Ball a exploré toutes ces avenues depuis les années 1960 jusqu'à l'aube du XXI^e siècle.

Il est à l'origine du concept de modularité dans le domaine du mobilier de bureau. En 1967, il invente « System », des unités en bois qui s'assemblent les unes aux autres pour créer différentes formes. Le mot « système » servira dès lors à désigner tout ensemble modulaire. Deux ans plus tard, il propose le « System S », en métal (Fig. 50), puis, en 1978, le système « Race », constitué de poutres et de colonnes pouvant adopter des configurations multiples et auxquelles se greffent divers modules et accessoires.

En 1986, Douglas Ball conçoit le premier prototype de la *Capsule de travail « Clipper CS-1 »*, une cabine informatique autonome qui sera commercialisée en 1994 et qui intègre dans un même habitacle table de travail, fauteuil, rangement, éclairage et système de ventilation. Installé sur un système de rails qui permet d'avancer ou de reculer aisément, le fauteuil se fixe dans la position choisie par simple basculement vers l'arrière. Deux lampes à bras articulé descendent du plafond, alors que la bouche de ventilation directionnelle et les interrupteurs à levier miniatures sont montés sur une plaque en acier texturé qui contribue au style aviateur. Les appuie-bras sont intégrés aux portillons, qui servent en même temps de classeurs et permettent d'accéder à l'intérieur de l'unité. La capsule peut être complètement fermée pour plus de quiétude ou laissée ouverte, en abaissant deux tablettes et en soulevant deux panneaux de polycarbonate, pour plus de convivialité.

Douglas Ball

Peterborough, Ontario, 1935

La *Capsule de travail « Clipper CS-1 »* n'a pas connu une très large diffusion, sa commercialisation aux États-Unis ayant été de courte durée. De 50 à 60 exemplaires tout au plus ont été produits. À son lancement à Chicago, l'objet a suscité quelques railleries : carapace de homard en contreplaqué, croisement entre un ovni et un canot d'écorce, tombeau pour travailleur. Néanmoins, il s'agit d'une démarche exemplaire en termes de design : imaginer à un problème connu une nouvelle solution et repenser ainsi complètement un produit.



Fig. 50.
Douglas Ball, pour Sunar
Table de travail « System S »,
1969-1970
Acier peint, acier chromé et
plastique, 74 × 154 × 76,5 cm
MNBAQ, don de Douglas Ball
(1997.194)



Septet 3.98

1998

Faïence peinte à l'engobe noir, MNBAQ, achat (1999.06)
109,2 cm (hauteur) × 17,8 cm
(diamètre)

Cette œuvre de Roseline Delisle a la grâce et le maintien d'une ballerine. Il est fréquent de recourir à ce genre d'analogie, de faire passer l'inanimé vers le monde des vivants. La nomenclature de la céramique y invite particulièrement puisqu'on parle de la lèvre, du col, de la panse, du pied et même du cul d'un vase.

Cette ballerine immobile est tout de même animée d'une vibration qui provient de son décor de bandes alternées noires et blanches, rayures horizontales qui affirment, du même souffle, sa verticalité. Les blancs correspondent à la couleur de la terre nue, alors que les noirs sont peints. Leur précision apparente est le fruit du jeu optique de la répétition. Le cinétisme qui en résulte concourt à dynamiser la pièce, à contredire son statisme. Lorsque l'objet est vu de façon parfaitement perpendiculaire, les bandes contribuent à sa transformation en image, au passage du tridimensionnel au bidimensionnel, impression qui se dément dès qu'on modifie l'angle de vision. Dans l'ouvrage *Le Plaisir de l'objet* (1997), l'artiste explique ainsi son approche : « Mon œuvre s'élabore à partir du concept de la complémentarité des contraires [...] blanc et noir, force et fragilité, mouvement et immobilité [...]. Le profil de chaque pièce est conçu en élévation et se compose de différents éléments de formes géométriques. »

La production de Roseline Delisle, malheureusement décédée en 2003, est d'une grande constance, presque toutes ses pièces répondant aux mêmes critères techniques et esthétiques. Les parties de chaque œuvre, qui peut en comprendre jusqu'à huit, sont tournées grossièrement, puis graduellement amincies pour façonner le pied, le fleuron, les anneaux (*fins*, littéralement les « ailettes »), qui sont ensuite assemblés les uns aux autres. Après avoir été poli au moyen d'une pierre, l'objet est peint de bandes noires ou bleues tracées à main levée à l'aide d'un pinceau

Roseline Delisle

Rimouski, 1952 –
Santa Monica, Californie, États-Unis, 2003

pendant qu'il accomplit ses rotations sur le tour. Son titre lui est donné en fonction du nombre de ses parties (certaines demeurant amovibles), de son numéro de séquence et de l'année de sa réalisation. Les pièces antérieures à 1996 sont habituellement de dimensions modestes (Fig. 51), mais certaines compositions ultérieures peuvent atteindre deux mètres de hauteur grâce à l'insertion d'une tige métallique qui traverse le corps de l'objet. *Septet 3.98* appartient à cette dernière catégorie et compte parmi les œuvres les plus abouties de l'artiste.



Fig. 51.
Roseline Delisle
*Jarre couverte « Quadruple 7
Paratonnerre »*, 1989
Biscuit de porcelaine partiellement
engobé, 52 cm (hauteur) × 22,2 cm
(diamètre)
Musée des beaux-arts de Montréal,
collection Liliane et David M. Stewart, don
anonyme (D96.154.1a-d)



Affiche

« Le Colonel Oiseau »

2000

Pour le Théâtre de Quat'Sous
Sérigraphie, 152,5 x 101,8 cm

MNBAQ, don de Lino (2006.595)

Les arts de la scène et le graphisme marchent main dans la main au Québec. Depuis des décennies, chaque rentrée culturelle amène son lot de programmes et d'affiches, dont bon nombre raflent des prix lors des événements soulignant les meilleures réalisations graphiques de l'année. La firme Orangetango a, dans ce domaine, récolté plus que sa part d'honneurs. Fondée en 1996 par Mario Mercier et Annie Lachapelle, elle sera tour à tour associée à Excentris, aux Rendez-vous du cinéma québécois, au Festival du nouveaux cinémas, aux Nouveaux Médias, à l'Opéra de Montréal (Fig. 52), au Théâtre de Quat'Sous. Les créations d'Orangetango se distinguent par leur anti-conformisme : typographie variée adoptant des directions inattendues, illustrations percutantes et naïves, photographies intégrées selon différents procédés. À plusieurs reprises, Orangetango a collaboré avec le peintre et illustrateur Lino, particulièrement entre 2000 et 2004, alors que ce dernier jouit de la confiance et de l'appui de Wajdi Mouawad, directeur artistique du Quat'Sous.

Une des belles séries de la firme, et parmi les plus célèbres, a été réalisée pour ce théâtre en 2000-2001 et comprend le programme de l'année sous forme d'affiche et de brochure ainsi que les cartons, les programmes et les affiches pour les pièces *Le Mouton et la baleine*, *Novecento* et *Le Colonel Oiseau*. La série joue sur l'opposition entre une typographie classique et le dessin nerveux de personnages prisonniers d'une forme tracée à larges traits blancs sur trois fonds de couleurs unies. La pièce *Le Colonel Oiseau* nous plonge au cœur de la folie, avec, comme seul exutoire, l'ordre et le pouvoir. Là où un médecin a échoué, un ancien militaire investi d'une pseudo-mission onusienne réussit à leur redonner un semblant de normalité.

Orangetango

Firme de design graphique
fondée à Montréal en 1996

Privés de moyens de communication, les personnages envoient des messages par l'entremise d'oiseaux migrateurs. Tel un augure, le colonel interprète le code d'un volatile bagué revenu plusieurs mois plus tard, et les voilà partis pour leur mission rédemptrice. L'illustration de Lino montre ce colonel, devenu lui-même oiseau, sur un des lits de l'hospice. La forme blanche l'entourant est tout à la fois asile et crâne, enfermement duquel l'oiseau bientôt s'échappera.

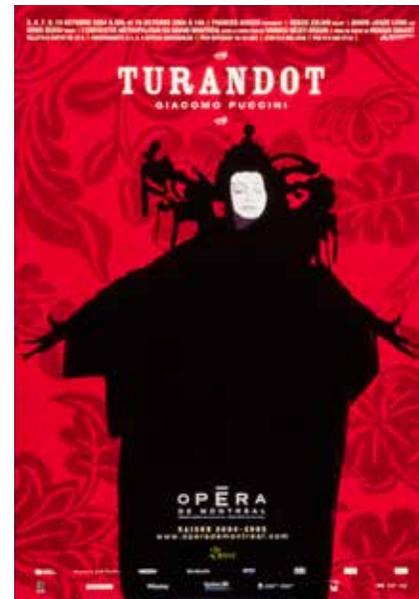


Fig. 52.
Orangetango, pour l'Opéra de Montréal
Affiche « Turandot », 2004
Offset, 90,8 x 63 cm
MNBAQ, don d'Orangetango (2005.127)



Chaise

«HIH (Honey I'm Home)»

2002

Conception de Cédric Sportes
Néoprène et aggloméré peint,
76 × 41 × 137 cm (tapis),
76 × 41 × 50 cm (chaise)

MNBAQ, achat grâce à l'appui
du Conseil des arts du Canada
dans le cadre de son programme
d'aide aux acquisitions (2006.231)

«Chérie, je suis de retour à la maison!» Comment un objet peut-il traduire ce stéréotype du mari qui travaille de neuf à cinq et qui revient au foyer où l'attend une épouse attentionnée, parfaite maîtresse de maison? Cet homme, c'est le roi du logis et sa femme lui déroule le tapis rouge dès son arrivée. Son fauteuil l'attend avec son journal et ses pantoufles sont prêtes : il peut laisser derrière lui les tracas de la journée. La *Chaise «HIH (Honey I'm Home)»* de Cédric Sportes contient tous ces poncifs, traités de façon contemporaine et humoristique. Le titre, les pantoufles et le tapis rouge en néoprène qui recouvre la chaise jaune, comme l'or d'un trône, mettent en évidence l'attitude machiste nord-américaine. Une autre création de Sportes, le *Miroir «Rocco»*, permet pour sa part à notre homme de bien mesurer les attributs qui font de lui ce mâle tant adulé.

Cédric Sportes est parisien d'origine et a travaillé pour plusieurs agences de prestige avant de s'installer au Québec en 1999. Deux ans plus tard, il se joint à Itai Azerad et à Antoine Laverdière pour fonder le collectif Modesdemploi, au sein duquel sa chaise et son miroir seront présentés. Le public peut également voir, à cette occasion, sa table à café... berçante. Ses deux confrères proposent quant à eux des verres à vin sans pied, un pouf qui prend forme quand on le remplit de linge sale, un tapis qui se métamorphose en table basse. Quelques années plus tard, Laverdière se fera aussi remarquer par ses *Lampes «Tupperware»* (Fig. 53), obtenues par

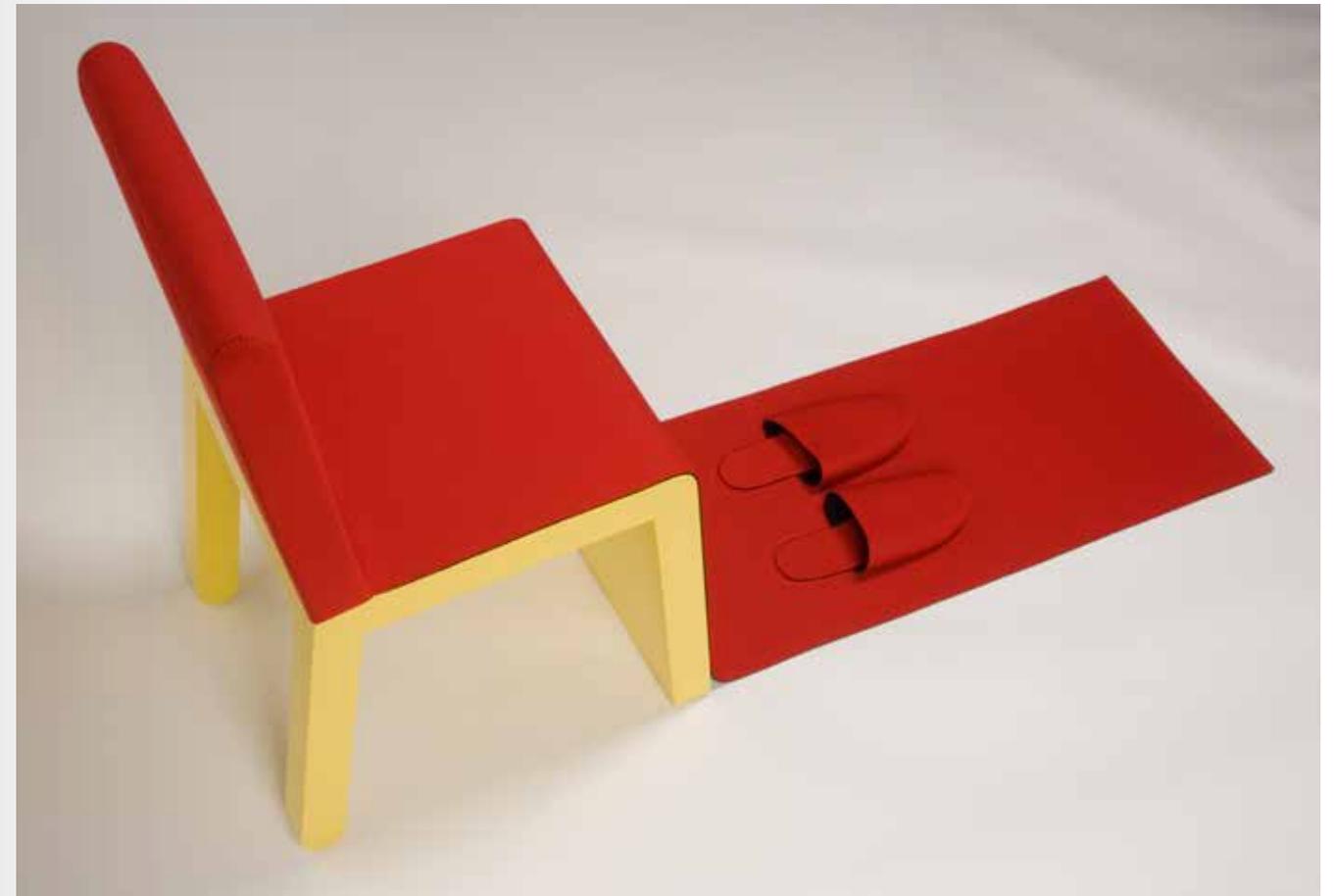
Modesdemploi

Collectif de designers
créé à Montréal en 2001

l'emboîtement de récipients en plastique transparent ou coloré recyclés. Modesdemploi n'aura été que la réunion ponctuelle de trois designers, un événement isolé, mais qui aura tout de même secoué un peu la scène morose du design en ce début de millénaire et qui aura surtout marqué la volonté de ses membres d'aller au-delà de la dimension strictement utilitaire des objets et de porter un regard critique sur la société qui nous entoure.



Fig. 53.
Antoine Laverdière
Lampes «Tupperware», 2005 et 2003
Récipients Tupperware et Rubbermaid
découpés et emboîtés et dispositif
électrique, 27 cm (hauteur) × 12,5 cm
(diamètre), 29 cm (hauteur) × 18,5 cm
(diamètre)
MNBAQ, achat grâce à l'appui du Conseil
des arts du Canada dans le cadre de
son programme d'aide aux acquisitions
(2005.86 et 2005.85)



Agenda 2004

2003

Offset, thermoformage et
tampographie, 15,6 × 13,4 × 5 cm
MNBAQ, don de Paprika
(2005.103)

Le design est un art de contraintes. Répondre aux besoins d'une entreprise et s'assurer que le client sera satisfait, sans pour autant mettre en péril qualité et intégrité, relève du funambulisme. Mais lorsqu'une firme de design graphique prend en charge son autopromotion, on peut être sûr que là n'est pas l'enjeu. C'est plutôt l'aspect budgétaire qui entre en ligne de compte et cela devient un défi plutôt qu'un compromis. Paprika a fait sa marque dans ce domaine et dans bien d'autres. Au fil des années, la firme montréalaise a accumulé de nombreux prix, tant sur la scène nationale qu'à l'échelle internationale. Créée en 1991, Paprika œuvre dans plusieurs champs du graphisme : images de marque, programmes d'identité, stratégies de marque, emballages, brochures, rapports annuels, affiches, design d'exposition. Louis Gagnon, son cofondateur, en est l'âme principale et agit la plupart du temps comme directeur de la création.

Dans le secteur du design graphique, il est quelquefois difficile de qualifier le travail ou le style d'une entreprise par rapport à celui de ses concurrentes. Disons que certaines firmes se démarquent par une approche plus exubérante, plus osée, alors que d'autres misent plutôt sur l'élégance, l'épuration, voire le minimalisme. Paprika est sans doute davantage de cette école. Quelques particularités la caractérisent, telles que l'utilisation du gaufrage et du ton sur ton.

Conçu comme cadeau d'entreprise, l'Agenda 2004 illustre bien sa personnalité. Réalisé avec des moyens techniques abordables, mais démontrant une recherche poussée, l'objet a fait sensation ici comme ailleurs. Au premier coup

Paprika

Firme de design graphique
fondée à Montréal en 1991

d'œil, c'est sa couverture blanche, très pure, où figure sur deux lignes le nombre 2004, obtenu par thermoformage, qui attire l'attention. Puis, à l'intérieur, chaque jour de l'année est indiqué par une photographie d'objet ou de lieu comprenant le chiffre correspondant (FIG. 54-55). L'idée n'est pas nouvelle, mais son application aux 365 jours de l'année et son articulation thématique pour chaque mois sont, par contre, tout à fait exceptionnelles. Les affiches et les invitations créées pour la boutique de design Commissaires, en activité à Montréal de 2005 à 2010, sont également des pièces marquantes de Paprika (FIG. 56). On y retrouve les mêmes qualités : réalisées avec économie, elles témoignent d'une grande inventivité, sans doute encouragée par la totale confiance entre créateur et client.



Fig. 54-55.
Paprika
Agenda 2004, 2003
Pages intérieures



Fig. 56.
Paprika, pour Commissaires
Affiche « Comme une forêt de fil.
Kwangho Lee », 2008
Sérigraphie, 91,5 × 61 cm
MNBAQ, don de Paprika (2011.41)



Chaise berçante « Mamma »

2005

Fibre de verre et revêtement
d'uréthane à haut lustre,
94,9 × 66,5 × 116,8 cm

MNBAQ, don anonyme
(2006.572)

Très présente dans l'imaginaire québécois, la « chaise berçante » est un meuble à forte connotation affective. On y associe essentiellement le bébé qu'on allaite ou qu'on endort et, à l'autre bout du spectre de la vie, la vieillesse.

Quelques berceuses de designers célèbres ont trouvé leur place dans l'histoire du design contemporain. L'une des plus radicales est sans doute celle créée en 1967 par le duo Cesare Leonardi et Franca Stagi, sorte de chaise renversée dont le berceau se prolonge loin vers l'avant plutôt que vers l'arrière. On l'imagine difficile à utiliser! Patrick Messier s'est également employé à revoir cet objet mythique et à l'actualiser. La maternité (la paternité aussi, bien sûr) a été l'élément déclencheur de son projet. Par ses formes tout en rondeurs, sa couleur blanche et son fini uniforme, la *Chaise berçante* « Mamma », qu'il a réalisée en 2005, fait appel à l'image romantique souvent rattachée à la maternité. Sa conception en porte-à-faux suggère en outre la prééminence du ventre de la femme enceinte. Techniquement, l'utilisation de fibre de verre permet d'assurer au meuble une rigidité suffisante tout en maintenant son profil le plus mince possible. La finition avec un plastique résistant et brillant donne à l'objet tout son éclat et sa pureté.

Patrick Messier connaissait sans doute la berceuse des deux créateurs italiens, car sa chaise berçante n'est pas non plus sans évoquer une autre de leurs réalisations, la « *Ribbon* » *Chair*, de 1961. L'œuvre de Messier se déploie elle aussi comme un ruban dans l'espace, impression accentuée par sa blancheur et son lustre. Tout récemment, un autre designer d'ici s'est attaqué à ce meuble emblématique. Pour les Ateliers St-Jean, Guillaume Sasseville

Patrick Messier

Montréal, 1974

y est allé de sa propre interprétation de la *rocking chair* américaine de style Windsor. À son tour, il a réussi à transmettre élégance, pureté et réconfort avec sa *Chaise berçante* « *Étoffe* » (FIG. 57), dont l'inspiration traditionnelle, le matériau et le nom font écho au savoir-faire artisanal nord-américain : un autre objet à inscrire au répertoire du design québécois.



Fig. 57.
Guillaume Sasseville,
pour les Ateliers St-Jean
Chaise berçante « *Étoffe* », 2014
Chêne blanc, 90 × 84 × 82 cm
MNBAQ, don des Ateliers St-Jean
(2015.913)



Dans la forêt

2006

Verre façonné à chaud, branches de cerisier de Virginie et fil de cuivre, 122 x 82 x 176 cm

MNBAQ, achat grâce au Fonds d'acquisition des employé(e)s du Musée national des beaux-arts du Québec (2010.217)

Le vêtement, et plus particulièrement la robe, est un thème récurrent dans l'art contemporain. Pour Tanya Lyons, qui s'y intéresse, le vêtement peut être « une coquille ou un bouclier, attirant ou repoussant ceux qui nous entourent », comme elle le déclare dans le catalogue de son exposition *Shells & Shields*, en 2006. Dans son travail, plusieurs pièces murales ou suspendues dans l'espace offrent à voir des robes et surtout des kimonos parsemés d'éléments de verre façonnés à chaud (FIG. 58). D'autres œuvres sont autoportantes, tantôt soutenues par un mannequin, tantôt composées d'une structure d'acier ou, comme ici, de branches. La branche de cerisier apparaît aussi souvent dans ses créations : « J'utilise ces éléments comme point de mire, les retirant de leur environnement naturel afin d'y attirer l'attention », dit-elle. Ces morceaux de la nature qu'elle collectionne au gré de ses pérégrinations dans le voisinage de son atelier donnent vie à ses œuvres et ajoutent couleur, texture et accents familiers aux éléments de verre qu'elle y greffe. Dans sa pièce intitulée *Dans la forêt*, les délicates feuilles de verre attachées aux branches sont comme les spectres lumineux d'une nature en partie sacrifiée au profit de la culture. Translucides, elles ornent particulièrement le haut du corsage de la robe, telle une couronne du cœur. Les branches, elles, forment plutôt une cage, une image fréquente dans la production de l'artiste.

Dans la forêt de Tanya Lyons relève de la sculpture dans un domaine relié aux « métiers d'art ». On peut se demander en quoi la sculpture d'une artiste verrière se distingue de celle d'un sculpteur qui utilise aussi le verre dans ses œuvres, au même titre que le métal ou le bois, et qui a alors recours à un « artisan » pour l'assister. La différence tient-elle seulement à la question du circuit de production, de diffusion et de consommation de l'œuvre ? Tanya Lyons a été formée dans le domaine du verre, ses pièces sont présentées dans des lieux de diffusion associés à ce matériau et elles sont collectionnées par des amateurs ou des musées qui s'intéressent à cette discipline. Ou la différence tient-elle plus fondamentalement au fait que le

Tanya Lyons

Barry's Bay, Ontario, 1973

verre est constitutif de son œuvre, une part de son essence, plutôt qu'une simple composante technique, une matière comme les autres ? Le propos de Tanya Lyons n'est pas exclusif à la forme d'art qu'elle pratique, mais cette forme d'art lui permet d'exprimer ses idées et même de guider sa démarche de façon originale, avec une sensibilité et des possibilités techniques qui sont propres à ce moyen d'expression et qui définissent même en partie la vision de l'artiste.



Fig. 58.
Tanya Lyons
Survie, 2014
Verre travaillé au chalumeau, taie d'oreiller, dentelle et papier,
107 x 81,5 x 10 cm
MNBAQ, achat grâce au legs Louise et Laurette D'Amours (2014.284)



Le Salon à Rita

2006

Conception de Karine Corbeil, Stéphane Halmaï-Voisard et Francis Rollin
MNBAQ, achat (2008.07)
Contreplaqué et plexiglas
sérigraphiés,
244,5 × 308,5 × 308,1 cm

« Voici la typologie du salon québécois, avec tout ce qu'il comporte de mélange de styles et d'influences empruntés au fil des décennies à toutes sortes de courants, avec ses archétypes tant spatiaux qu'ornementaux. Loin des salons modernes des "condos-style-loft-tendances" qu'on voit dans les revues branchées, ce salon, peut-être le vôtre, est-il quand même design? Mérite-t-il ce qualificatif? » Voilà comment Rita, un collectif alors composé de deux graphistes et d'un concepteur d'objets et d'environnements, définit ce salon dans un texte affiché à l'extérieur de la construction.

Petite pièce aux murs tapissés comprenant deux accès, *Le Salon à Rita* est meublé d'un sofa avec deux coussins, d'une table à café, de deux tables d'appoint, d'une armoire garnie de divers objets, d'un téléviseur posé sur une autre table, d'une lampe suspendue, de cadres et d'un tapis. Tous ces éléments, hormis la lampe en plexiglas, sont en contreplaqué laissé à l'état brut. Chacun occupe l'espace approximatif de l'objet représenté en sérigraphie monochrome verte sur ses faces apparentes. Ainsi, une table est constituée d'un cube dont les côtés montrent, imprimé, le profil galbé d'une table de style vaguement Queen Anne. Le téléviseur renferme un « vrai » poste de télévision permettant de diffuser une vidéo qui présente le trio et son approche sur un ton débridé.

Rita

Collectif de designers
créé à Montréal en 2004

À travers ce salon, le collectif prône « la cohabitation d'un univers bidimensionnel et tridimensionnel parce qu'il semble naturel pour Rita que design graphique, design d'objet et design d'événement soient interconnectés ». La création d'un espace intime, la déconstruction de l'objet en volume et en surfaces (dans une palette de surcroît limitée à une seule couleur) et la référence culturelle à l'univers québécois donnent lieu à une expérience ludique. Quiconque entre dans ce salon a immédiatement conscience d'être dans un environnement à la fois familier et étrange. Il reconnaît chaque objet, en même temps réel et porteur de sa propre image.



Fig. 59.
Rita
Le Salon à Rita, 2006 (détails)



Cercle

2011

Verre soufflé et gravé, 25 cm (hauteur) × 11,5 cm (diamètre)

MNBAQ, achat grâce à une contribution du Conseil des métiers d'art du Québec (2011.86)

Illustrer sur un objet une histoire ayant un sens moral : voilà une pratique millénaire. Souvent, grâce à une surface qui se déploie sur plus d'un plan, l'objet permet d'étendre la narration et de faire se dérouler l'action dans le temps et l'espace.

Mathieu Grodet exploite la tradition du verre de façon très contemporaine en y combinant habilement l'univers du dessin. Tantôt, il grave la surface de verres sur pied aux formes traditionnelles qu'il souffle lui-même; tantôt, il façonne au chalumeau de minuscules objets, tels des ossements ou des figurines, qu'il fixe à la surface de dessins sur papier. Empreintes d'humour, ses créations proposent des scènes touffues qui critiquent les travers de la société : surconsommation, montée du capitalisme, problèmes environnementaux, etc.

Bien que les thèmes abordés par l'artiste soient pour la plupart actuels et que ses compositions empruntent clairement à l'esthétique de la bande dessinée d'aujourd'hui, Mathieu Grodet s'inspire du passé. La forme de ses verres vient du répertoire de la verrerie des XVIII^e et XIX^e siècles (Fig. 60-61). Il fait aussi référence à la tradition des verres jacobites, gravés de symboles et de portraits marquant les sympathies politiques des royalistes anglais aux XVII^e et XVIII^e siècles. Quant aux personnages dessinés par Grodet, ils appartiennent à différentes époques et cultures. Le verre *Cercle* comporte sur son nœud (le renflement sphérique ornant la tige du pied) une citation de l'artiste, performeur et écrivain Jean-Louis Costes : « Accueilli par mes ancêtres ivres, je m'assois dans le cercle de feu. Le vieux me ferme les yeux. » Ce cercle est celui de la vie et de la mort, cycle que Grodet illustre sur le calice de son verre en trois grandes étapes. La naissance est représentée par un fœtus relié à une vache aux allures de peinture rupestre, l'animal rappelant également le mythe d'Io, maîtresse de Zeus. La maturité est incarnée par un homme aux bras multiples, sorte de Shiva tenant scie à chaîne, ballon de soccer, bouteille, seringue et autres objets insolites. La fin de la vie est pour sa part évoquée par le mythe de Prométhée, condamné par

Mathieu Grodet

Orléans, France, 1977

Zeus à être enchaîné à un rocher sur le mont Caucase et mourant chaque jour le foie dévoré par un aigle avant de renaître chaque nuit. Sur la base du verre, trois vignettes représentent le même cycle appliqué à la civilisation : un paysage idyllique (naissance), une vue urbaine de gratte-ciels (maturité) et une scène montrant une automobile abandonnée dans la nature (mort).

Mais tout ça, diront certains, ce ne sont que des histoires racontées autour d'un verre...



Fig. 60.
Mathieu Grodet
Merde, 2011
Verre soufflé et gravé,
20,8 cm (hauteur) × 11,9 cm
(diamètre)
MNBAQ, achat grâce à une
contribution du Conseil des
métiers d'art du Québec (2011.88)



Fig. 61.
Mathieu Grodet
Viande nucléaire, 2011
Verre soufflé et gravé,
23,7 cm (hauteur) × 10,7 cm
(diamètre)
MNBAQ, achat (2011.89)



Disquiet Luxurians

2013

Ciseaux à pierre et heurtoir en laiton, bague de feldspath sur présentoir de feldspath brut sous cloche de verre, trois objets de feldspath et spécimen de feldspath brut, uniforme de mineur en soie chiffonnée et sept images de la performance (épreuves numériques imprimées au jet d'encre sur papier Moab métallique), dimensions variables

Le luxe est une notion bien relative. Diamants, émeraudes ou rubis ne sont finalement que des pierres. Ce qui les distingue, c'est leur éclat et leur rareté. L'industrie du luxe est lucrative, mais ô combien discriminatoire. Émilie F. Grenier pose la question : « Comment quelqu'un peut-il concevoir quelque chose pour 1% de la population sans aboutir en enfer? »

Sa création *Disquiet Luxurians*, composée d'une performance et d'une série d'objets, est en quelque sorte son exercice de rédemption, la manifestation artistique de son inquiétude face au phénomène du luxe. Elle suggère de retourner sens dessus dessous la chaîne de production et de consommation de cette industrie. Elle choisit d'abord comme matériau pour ses objets le feldspath plagioclase, une pierre commune et « sans valeur », les feldspaths formant près de 60% de la croûte terrestre et servant à la fabrication de produits industriels. Puis, vêtue d'un costume de soie chiffonnée, elle prélève le minéral à l'aide d'outils en laiton, ce qui accroît la difficulté de la tâche, qu'elle accomplit selon un rituel dont la photographie garde témoignage (Fig. 62-63). Parmi les échantillons recueillis, certains sont taillés en volumes géométriques : un cylindre, un cône et un cube. Un morceau laissé à l'état brut, un autre façonné en socle pour recevoir une cloche de verre et une bague d'inspiration Art déco complètent l'ensemble. La transformation est également une opération délicate et complexe, le feldspath étant une pierre friable, difficile à travailler.

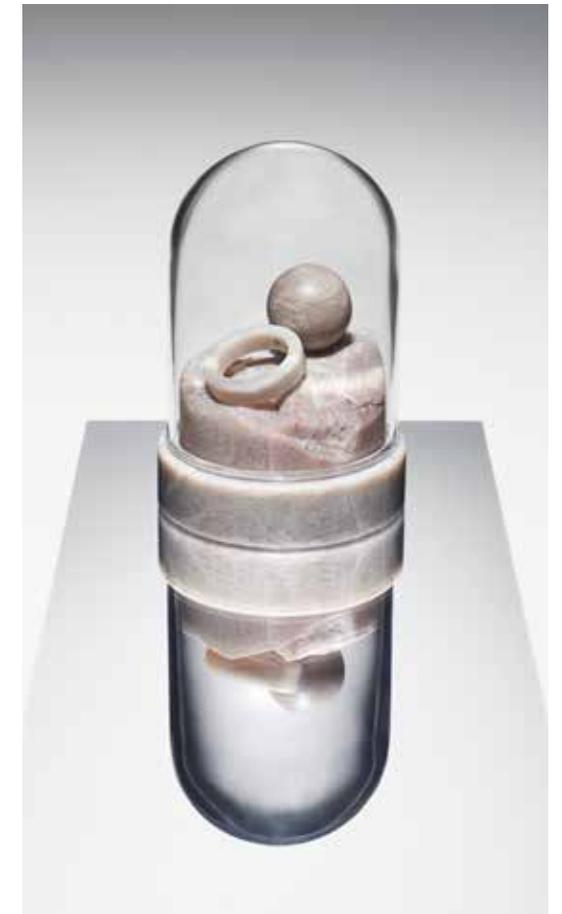
Émilie F. Grenier

Montréal, 1983

Émilie F. Grenier se définit comme une designer d'expériences narratives. Elle utilise les différentes disciplines du design pour créer des récits qui lui permettent d'interagir avec le public. *Disquiet Luxurians* relève toutefois davantage de la performance. L'action et les artefacts qui en découlent obligent à un constat, à une réflexion sur la société de consommation. L'œuvre propose, en somme, un renversement de la tendance contemporaine qui consiste à valoriser la rareté d'un matériau au détriment du savoir-faire nécessaire à son extraction et à sa transformation.



Fig. 62-63.
Émilie F. Grenier
Images de la performance,
de la série *Disquiet Luxurians*, 2013
Épreuves numériques imprimées au jet
d'encre sur papier Moab métallique,
43,1 x 28,7 cm (chacune)
MNBAQ, achat (2015.917.09
et 2015.917.06)



Cette publication accompagne l'inauguration de la collection d'arts décoratifs et de design du Musée national des beaux-arts du Québec, présentée dans le pavillon Pierre Lassonde, à compter du 24 juin 2016.

Coordination de l'exposition et de la publication :

Denis Castonguay, conservateur
aux expositions, MNBAQ

Édition : Catherine Morency, éditrice
déléguée, MNBAQ

Révision et correction : Marie Parent

Documentation iconographique et droits d'auteur :

Lina Doyon et Mélanie Beaupré, MNBAQ

Conception graphique : Feed

Impression : Deschamps Impression

Crédits photographiques

MNBAQ/Idra Labrie, à l'exception de :

MNBAQ : fig. 15, p. 14, 20, 44, 46; MNBAQ/Patrick

Altman : fig. 8, fig. 9, p. 17, 22, 24, 26-27, 34-35,

38, 39, 43, 47, 49, 52, 55-56-57, 58, 72, 77, 81, 85;

MNBAQ/Jean-Guy Kérouac : fig. 2, fig. 4, fig. 11,

fig. 14, p. 15, 19, 33, 58, 59, 66-67, 74-75, 78-79, 82,

83; MNBAQ/Denis Legendre : p. 28, 68, 73, 82,

90-91; MNBAQ/Pierre-Luc Dufour : p. 44; Michel

Brault : p. 16; Yale Joel : p. 18; Roger La Roche :

p. 30-31; Musée des beaux-arts de Montréal/

Christine Guest : p. 36; René Delbuguet : p. 38;

David Olivier : p. 42; François Brunelle : p. 50;

Musée des beaux-arts de Montréal : p. 70; Musée

des beaux-arts de Montréal/Gilles Rivest : p. 76;

Tristan Thomson : p. 92-93.

En couverture : Modesdemploi, (conception

de Cédric Sportes), *Chaise « Honey I'm Home »*,

2002

Musée national des beaux-arts du Québec

Parc des Champs-de-Bataille

Québec (Québec) G1R 5H3

www.mnbaq.org

Directrice

et conservatrice en chef :

Line Ouellet

Direction des collections

et de la recherche :

Annie Gauthier

Direction des expositions

et de la médiation :

Loren Leport

Direction du marketing

et des communications :

Jean-François Lippé

Direction de l'administration :

Jean-François Fusey

Direction de l'agrandissement :

Richard Hébert

Le Musée national des beaux-arts du Québec est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

© Musée national des beaux-arts du Québec, 2016

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait

quelconque de ce livre, par quelque procédé

que ce soit, est interdite sans une autorisation écrite

de l'éditeur.

Droits d'auteurs :

© Yvan Adam; © Succession Louis Archambault /

SODRAC (2016) © Douglas Ball; © Succession

Gaétan Beaudin; © Bipède; © Succession Jeannot

Blackburn; © Paul Boulva; © Succession Jean

Cartier; © Georget Cournoyer; © Succession Carl

Dair; © Michel Dallaire; © François Dallegret;

© Koen De Winter / SODRAC (2016) © Succession

Roseline Delisle; © Doucet-Saito; © Erratum

Designers; © Succession Henry Finkel;

© Succession Vittorio Fiorucci; © Léopold L.

Foulem; © Émilie F. Grenier; © Mathieu Grodet;

© Jacques S. Guillon; © Alfred Halasa; © Succession

Rolf Harder; © Allan Harrison © Succession

Julien Hébert; © Succession François Houdé;

© Succession Georges Huel; © Antoine Laverdière;

© Albert Leclerc; © Marilyn Levine; © Tanya Lyons /

SODRAC (2016); © Marcel Marois / SODRAC (2016);

© Paul Mathieu; © Patrick Messier; © Météore

Studio; © Richard Milette; © Modesdemploi;

© André Morin; © Orangetango; © Paprika;

© Succession Alfred Pellan / SODRAC (2016);

© Martin Pierre Pernicka; © Gilbert Poissant; © Rita;

© Succession Ernest Roch; © Guillaume Sasseville;

© Savage Swift R & D; © Succession Maurice

Savoie; © Gad Shaanan Design; © Christen

Sorensen; © Toboggan Design

Veuillez prendre note que nous avons effectué toutes les démarches usuelles afin d'obtenir la permission de reproduire les œuvres d'art publiées dans cet ouvrage. Malgré nos efforts, nous n'avons pu, dans certains cas, retracer les titulaires des droits d'auteur. Nous prions les détenteurs de droits que nous n'aurions pu rejoindre de communiquer avec le Musée national des beaux-arts du Québec.

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

ISBN : 978-2-551-25858-1

Diffusion et distribution

Diffusion Dimédia

www.dimedia.com



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Culture
et Communications

Québec



**Yvan Adam, Louis Archambault, Douglas Ball,
Jeannot Blackburn, Paul Boulva, Jean Cartier,
Georget Cournoyer, Michel Dallaire, François
Dallegret, Roseline Delisle, Koen De Winter,
Doucet-Saito, Fabio Fabiano et Michel-Ange
Panzini, Vittorio Fiorucci, Léopold L. Foulem,
Émilie F. Grenier, Mathieu Grodet, Jacques
Guillon, Alfred Halasa, Allan Harrison, Julien
Hébert, François Houdé, Albert Leclerc,
Tanya Lyons, Marcel Marois, Paul Mathieu,
Giovanni Maur, Patrick Messier, Météore
Studio, Richard Milette, Modesdemploi, André
Morin, Orangetango, Paprika, Martin Pierre
Pernicka, Rita, Ernst Roch, Maurice Savoie,
Luis F. Villa et Frank Macioge**



Musée national
des beaux-arts
du Québec

Québec 

