



# Art contemporain du Québec

GUIDE DE  
COLLECTION

— B  
M —  
N —  
— Q

# Art contemporain du Québec

GUIDE DE  
COLLECTION

Eve-Lyne Beaudry  
et Marie Fraser

5 **L'art contemporain  
au Québec**

16 **Jean McEwen**

18 **Marcelle Ferron**

20 **Charles Gagnon**

22 **Jacques Hurtubise**

24 **Denis Juneau**

26 **Guido Molinari**

28 **Serge Tousignant**

30 **Françoise Sullivan**

32 **Yves Gaucher**

34 **Cozic**

36 **Pierre Heyvaert**

38 **Rita Letendre**

40 **Marcel Barbeau**

42 **Edmund Alleyn**

44 **Betty Goodwin**

46 **Claude Tousignant**

48 **Pierre Ayot**

50 **René Derouin**

52 **Roland Poulin**

54 **Bill Vazan**

56 **Rober Racine**

58 **Dominique Blain**

60 **Michel Goulet**

62 **Serge Lemoyne**

64 **Michel Campeau**

66 **Paterson Ewen**

68 **Jana Sterbak**

70 **Melvin Charney**

72 **John Heward**

74 **Geneviève Cadieux**

76 **Martha Fleming  
et Lyne Lapointe**

78 **Rafael Lozano-Hemmer**

80 **François Morelli**

82 **Irene F. Whittome**

84 **Trevor Gould**

86 **BGL**

88 **Angela Grauerholz**

90 **Claudie Gagnon**

92 **Lynne Cohen**

94 **Roberto Pellegrinuzzi**

96 **Raymonde April**

98 **Pierre Dorion**

100 **Stéphane La Rue**

102 **Jocelyn Robert**

104 **Cynthia Girard**

106 **François Lacasse**

108 **Donigan Cumming**

110 **Nadia Myre**

112 **Valérie Blass**

114 **Patrick Bernatchez**

116 **Pascal Grandmaison**

118 **David Altmejd**

120 **David Elliott**

122 **Diane Landry**

124 **Alain Paiement**

126 **Raphaëlle de Groot**

# L'art contemporain au Québec

MARIE FRASER

## Les fondements

Il est de plus en plus admis que l'art contemporain débute avec les années 1960. Au Québec, cette décennie est marquée par d'importantes transformations sur les plans artistique, social et politique. On assiste à une remise en question de la définition traditionnelle de l'art, de la spécificité des disciplines artistiques, en même temps qu'à une refonte des pouvoirs de l'État et des institutions : c'est la Révolution tranquille. L'art tend désormais à se définir à partir d'une multiplicité de pratiques qui coexistent malgré leurs différences, voire leurs contradictions. Alors que l'abstraction se radicalise en éliminant toute référence extérieure pour ramener la peinture et la sculpture à l'essentiel, on observe simultanément un éclatement des valeurs modernistes qu'elle incarne. Une jeune génération d'artistes abandonne les formes d'expression traditionnelles au profit d'un « art qui se fait<sup>1</sup> », résolument tourné vers le présent. Une nouvelle conception de l'art et du rôle de l'artiste émerge. Expérimentale, conceptuelle, multidisciplinaire et engagée, elle donne forme au paysage de l'art contemporain tel qu'on le connaît aujourd'hui.

Malgré le rejet du modernisme par les jeunes artistes, l'abstraction contribue au renouvellement des idées. Les peintres plasticiens jouissent d'une reconnaissance au-delà des frontières québécoises. Claude Tousignant et Guido Molinari participent à l'exposition de référence sur l'art optique, *The Responsive Eye*, au Museum of Modern Art de New York, en 1965. En évacuant de la peinture toute forme d'expression de soi, tout espace perspectiviste et toute référence extérieure, les plasticiens se sont concentrés sur la valeur énergétique de la couleur pour réduire la surface picturale à des effets essentiellement optiques. « Ce que je veux, écrivait Claude Tousignant (p. 46) en 1959, c'est objectiver la peinture, l'amener à sa source, là où il ne reste que la peinture, vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation<sup>2</sup>. » Ses « cibles » (FIG. 1) aux bandes colorées et aux espaces rythmiques sont exemplaires, tout comme les grandes toiles *hard-edge* de Guido Molinari (p. 26), les tableaux d'« ondes électromagnétiques » de Marcel Barbeau (p. 40), les vastes surfaces monochromes d'Yves Gaucher (p. 32) et les œuvres aux couleurs vives, utilisant de la peinture métallique et fluorescente ou des tubes au néon, de Jacques Hurtubise (p. 22).



Fig. 1. Claude Tousignant, *Affiche de l'exposition « Claude Tousignant »*, Galerie du Siècle, Montréal, 1966, sérigraphie, 60,8 × 45,6 cm. MNBAQ, don de l'artiste (2013.355).

1. Reprise à un critique d'art, l'expression « l'art qui se fait » est devenue très populaire à partir des années 1960. Voir notamment Marcel Fournier, *Les Générations d'artistes, suivi d'entretiens avec Robert Roussil, Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

2. Claude Tousignant, cité dans Paulette Gagnon, Mark Lanctôt et Marc Mayer, *Claude Tousignant*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, p. 10.



Fig. 2. Serge Lemoyne au Grand National de Montréal en novembre 1964. Source : Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 82.

Au nom d'une nouvelle génération, Serge Lemoyne (p. 62) proteste ouvertement contre la domination de l'abstraction, dont le Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal, en 1965, marque le triomphe. « Nous sommes en réaction contre tous ces automatistes et ces plasticiens, écrit-il : nous voulons déconstiper l'espèce de bourgeoisie picturale qu'ils ont atteinte. La majorité des plus de trente ans sont tombés dans leur propre panneau et ils ont perdu le goût de l'aventure<sup>3</sup>. » En rupture avec les valeurs « bourgeoises », Lemoyne revendique une relation plus directe entre l'art et l'espace social. Il projette la peinture hors de son cadre, que ce soit dans des happenings, des environnements (FIG. 2) ou des interventions sur la place publique. Il n'abandonnera pourtant jamais cette discipline artistique et, malgré sa position radicale, il rendra hommage aux automatistes et aux plasticiens dans une série d'œuvres des années 1980. Cherchant également à se rapprocher de l'espace social, Jean-Paul Mousseau, plasticien de la première génération, se lance dans la création de discothèques qui dépassent les normes habituelles de l'art; la première Mousse Spachthèque ouvre ses portes à Montréal en 1966. Inspirée du théâtre total et de la synthèse des arts, elle est conçue pour offrir une expérience multisensorielle : des projections de diapositives se combinent à la musique ainsi qu'aux éléments du décor pour intégrer le public d'une manière jusque-là inédite.



Fig 3. Vue de l'*Introscape I* d'Edmund Alleyn, présenté au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1970. MNBAQ, Fonds d'archives institutionnelles.

L'art incorpore aussi des éléments de la culture de masse, de la société de consommation et de la technologie. Une nouvelle conception de l'image émerge dans la foulée d'un courant « pop » alimenté par une volonté de démocratisation de l'art. Des artistes comme Pierre Ayot (p. 48), fondateur de l'Atelier Graff, développent des techniques de sérigraphie et de collage photographique qui reprennent des éléments du quotidien, des signes graphiques et publicitaires inconciliables avec les valeurs du « grand art », basées sur l'authenticité et l'originalité. Les écrans et les premiers appareils de télévision font leur apparition dans l'art avec *Candide* de Gilles Boisvert, en 1966. Mais la vision des artistes est loin d'être utopique; aussi leur position se révèle-t-elle critique à l'égard de la technologie et de la consommation. Edmund Alleyn (p. 42) réalise une sculpture-habitacle multisensorielle, l'*Introscape I* (1968-1970) (FIG. 3), qui invite le spectateur à prendre place dans un espace fermé devant un écran où des images de violence et de surconsommation reprises à la télévision défilent à un rythme accéléré. « Je me suis dit qu'il fallait travailler sur la perception des gens, explique Alleyn, emprunter les moyens que la technologie utilisait pour les rejoindre. C'était l'époque où nous lisions McLuhan, Marcuse... Il me semblait que la peinture n'offrait pas assez de prise. De là, le recours à des séquences d'images comme au cinéma, au son, à toutes sortes de dispositifs cinétiques<sup>4</sup>. »

Cette période d'effervescence et de mutation survient dans l'anticipation d'Expo 67. L'importance accordée à l'art dans ce grand événement international est sans précédent pour l'époque. En l'espace d'à peine une décennie, les artistes se seront taillé une place considérable au sein de la société québécoise. Le nombre d'œuvres contemporaines et technologiques présentées à cette occasion est impressionnant : des sculptures monumentales de Françoise Sullivan (p. 30) et d'Yves Trudeau ainsi que les silhouettes de femmes de l'artiste torontois Michael Snow sont disséminées sur le site; Serge Lemoyne propose des happenings au pavillon de la Jeunesse; le collectif Fusion des arts conçoit une immense structure mobile et sonore pour le pavillon du Canada et présente

*Les Mécaniques*, un spectacle où le public est invité à activer des instruments de musique fabriqués d'objets du quotidien. La conception du Pavillon chrétien est confiée à Charles Gagnon (p. 20), qui y réalise la première installation multimédia à intégrer le cinéma, l'image photographique et le son, une œuvre composée de plus de 300 photographies, de 40 haut-parleurs et de la projection du film 16 mm expérimental *Le Huitième Jour* (FIG. 4). Ce film est un exemple remarquable de collage d'images d'archives qui cherche à dénoncer la culture de la consommation et du divertissement, la production de masse, les désastres des guerres au XX<sup>e</sup> siècle ainsi que l'arme nucléaire. Il s'inscrit dans les mouvements contre la violence qui prennent de l'ampleur en Amérique du Nord à la fin des années 1960.



Fig. 4. Charles Gagnon, *Le Huitième Jour*, 1967, film noir et blanc 16 mm transféré sur support numérique, 14 min, sonore, réalisé pour le Pavillon chrétien, Expo 67, Montréal.

## Décloisonnement et pluralisme

Les artistes qui revendiquent un changement des normes artistiques luttent pour les mêmes valeurs sociales et culturelles que les mouvements sociaux, nationalistes et ouvriers, la contre-culture et le féminisme. Autrement dit, l'art et le politique partagent le même combat. Mais si les années 1960 s'achèvent dans l'atmosphère agitée de l'Exposition universelle, la décennie suivante s'amorce dans un climat de désillusion et de tensions très vives que cristallise la crise d'Octobre. Sur le plan artistique, deux grands enjeux se dessinent. D'un côté, on mise sur les jeunes générations d'artistes. On ne recherche plus uniquement la nouveauté, mais le caractère vivant de l'art, sa capacité à interroger le présent et à jeter un regard critique sur la société. De l'autre, on assiste à l'affirmation d'une identité nationale qui se traduit par la quête d'une spécificité de l'art contemporain québécois. Les expositions et les manifestations à caractère identitaire se multiplient au début des années 1970 jusqu'à ce que Normand Thériault, commissaire de *Québec 75*, soulève doute et débat en écrivant dans les premières pages du catalogue : « L'art contemporain québécois n'existe pas, il n'existe que des artistes québécois<sup>5</sup> », défendant ainsi l'idée d'un pluralisme artistique et culturel. Présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, cette exposition rend surtout compte du decloisonnement des disciplines ainsi que des nouvelles pratiques qui en découlent : l'art conceptuel, la sculpture minimaliste, l'installation, la performance, la photographie, l'art vidéo.

L'art contemporain n'a pas de frontières; les artistes n'aspirent plus nécessairement à un art muséal, ils cherchent à sortir l'art des lieux traditionnels et commencent à investir leurs ateliers, à explorer des sites urbains et architecturaux. Cette critique institutionnelle se fait sentir de plusieurs façons. Elle se manifeste dans des pratiques conceptuelles axées sur le processus et le document plutôt que sur la création d'un objet esthétique ou d'une œuvre finie,

3. Serge Lemoyne, cité dans Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 30.

4. Edmund Alleyn, cité dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry (dir.), *Déclics, art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, catalogue d'exposition, Québec, Musée de la civilisation; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal et Fides, 1999, p. 225.

5. Normand Thériault, « Manifeste pour une exposition », *Québec 75. Arts*, catalogue d'exposition, Montréal, Institut d'art contemporain de Montréal, 1975, p. 10.



Fig. 5. Suzy Lake, *A One Hour (Zero) Conversation with Allan B.*, 1973, catalogue de l'exposition *Camerart* (détail de la couverture), Montréal, Galerie Optica, 1974.



Fig. 6. Henry Saxe, *X-Tree Link*, variation n° 2, 1969, refait en 1975, acier et vinyle, 200 x 365 x 200 cm. MNBAQ, don de Mark et Esperanza Schwartz (1992.139).

ainsi que dans des œuvres éphémères, la performance et l'installation. Les artistes sentent également le besoin de créer leurs propres lieux de diffusion; les critiques et les théoriciens, de se doter de revues capables de rendre compte de ce nouveau langage de l'art. À la fin de la décennie 1970, la jeune génération se tourne vers la scène mondiale et organise les premiers événements internationaux en art contemporain au Québec.

### De l'œuvre au concept

En 1968, Charles Gagnon filme l'espace de son atelier avec une caméra 16 mm; on le voit passer à bicyclette de façon répétitive devant une de ses toiles grand format, *November Steps* (1967-1968), qui fait office d'écran à son action (*Le Son d'un espace*). Au début des années 1970, Françoise Sullivan marche d'un point à un autre et garde trace de ce parcours à l'aide de photographies. Captées par une caméra ou un appareil photo, ces actions déplacent le sens de l'art vers le processus: le document se voit ainsi doté d'un statut artistique et le corps de l'artiste devient un matériau en soi.

Deux expositions vont mettre de l'avant ces formes d'art conceptuel au début des années 1970. *45° 30' N - 73° 36' O* et *Montréal, plus ou moins?* regroupent des œuvres qui, n'ayant plus rien à voir avec la nature de l'art, se « matérialisent » par la photographie, le langage, le processus, mais aussi par des schémas, des plans, des documents, des systèmes sériels. Parmi les artistes québécois qui explorent cette nouvelle tendance, plusieurs entretiennent un lien étroit avec la question du territoire, du tracé géographique et urbain, comme le montrent les œuvres *Route 37* de Bill Vazan (p. 54), *Telephone Square* de Tom Dean ou *Rue Saint-Laurent* de Melvin Charney (p. 70). La photographie est aussi au centre de ces approches. En page couverture du catalogue de l'exposition *Camerart*, en 1974, *A One Hour (Zero) Conversation with Allan B.* (1973) de Suzy Lake (FIG. 5) illustre l'utilisation du protocole, de la grille et de la répétition sérielle caractéristique de l'art conceptuel et du minimalisme. En se couvrant le visage d'un épais fond de teint blanc et en regardant directement l'objectif de l'appareil photo, Lake ajoute à la sphère conceptuelle de l'art des références autobiographiques et des préoccupations féministes. Serge Tousignant (p. 28), avec sa série *Coins d'atelier* (1971-1973), et Lynne Cohen (p. 92), qui capte de manière récurrente des intérieurs privés et publics où plane une atmosphère de froideur et d'inconfort, comptent parmi les artistes qui se sont engagés à redéfinir la photographie. C'est aussi au cours de ces années que le son devient un matériau à part entière. Raymond Gervais présente à la Galerie Média, en 1976, une des premières installations sonores, *12 + 1 =*, dans laquelle 13 tourne-disques jouent simultanément différents échantillons sonores.

### De l'œuvre au site

Parallèlement à ces approches conceptuelles et dans la foulée des recherches formelles des années 1960, la sculpture s'achemine vers un langage épuré en même temps qu'elle prend en compte le lieu dans lequel elle s'inscrit et qu'elle mise sur l'expérience et la perception du spectateur. Elle incorpore aussi des matériaux, comme l'acier ou le béton, ainsi que des procédés de production industriels. Henry Saxe (FIG. 6) est l'un des premiers artistes à mettre différents éléments en relation les uns avec les autres dans l'espace, contribuant ainsi à élargir le champ de la sculpture de manière à ce qu'elle intègre la spécificité

du site. Tout en ouvrant la voie à l'installation, cette approche sera préconisée par plusieurs autres artistes au cours des années 1970 et 1980, dont Roland Poulin (p. 52), David Naylor, Claude Mongrain ou même Gilles Mihalcean, Michel Goulet (p. 60) et François Morelli (p. 80).

C'est dans cet esprit que l'exposition *Corridart* (1976) va investir l'espace urbain et prendre position à l'égard de la ville et du musée. L'événement devait présenter, à l'occasion des Jeux olympiques, des œuvres sur des sites le long de la rue Sherbrooke, à Montréal. Melvin Charney, artiste et architecte à qui l'on en avait confié l'organisation, en parlait comme d'une « rue-musée » et d'un « musée linéaire<sup>6</sup> » qui allait traverser la ville d'ouest en est. Durant la nuit précédant l'inauguration, les autorités municipales procèdent toutefois au démantèlement clandestin de toutes les œuvres. Plutôt que de plonger l'exposition dans l'oubli, ce geste de censure en fera la manifestation artistique la plus controversée de l'histoire du Québec. *Corridart* est aussi emblématique de l'installation *in situ*, dont *Les Maisons de la rue Sherbrooke* (FIG. 7) sont souvent considérées comme l'un des premiers exemples. Charney reconstruit les façades de maisons de pierre typiques du XIX<sup>e</sup> siècle sur une structure d'échafaudages temporaire en utilisant du contreplaqué et du bois de charpente récupéré. À la mémoire des maisons démolies par les récents développements urbains, ce « monument » éphémère voulait rendre visible la disparition du patrimoine architectural.

Comme l'a démontré Johanne Lamoureux, l'installation est conçue en fonction d'un site dont elle prend en compte les différents paramètres, « qu'il s'agisse de facteurs physiques, institutionnels, géographiques ou politiques<sup>7</sup> ». Les artistes investissent des édifices abandonnés, des entrepôts, des lieux publics, des friches industrielles et urbaines. Ces espaces contrastent avec le « cube blanc » du musée et leur offrent une plus grande liberté tout en modifiant les modalités de présentation des œuvres et l'expérience de l'art. C'est aussi avec l'installation qu'apparaît le concept de « musées d'artistes », qui interroge les conditions institutionnelles de l'art. Dès ses premières réalisations, Irene F. Whittome (p. 82) réfléchit aux fonctions d'exposition et de collection du musée ainsi qu'à son rôle dans la conservation des objets. Elle commence d'abord par transformer son atelier en musée avec *Le Musée blanc* (1975), puis intervient dans d'autres espaces avec *Le Musée des traces* (1989), pour enfin investir le musée en s'immisçant dans son architecture et ses dispositifs avec *Ho T'u* (1988), au Muséum d'histoire naturelle de La Rochelle. Les installations de Martha Fleming et Lyne Lapointe (p. 76) sont aussi considérées comme des « musées alternatifs<sup>8</sup> ». Durant les années 1980, ces artistes interviennent dans plusieurs lieux désaffectés de Montréal et de New York: *Le Musée des sciences* (1984), dans un ancien bureau de poste de la Petite-Bourgogne; *La Donna Delinquenta* (1987), dans l'ancien Théâtre Corona, au cœur du quartier Saint-Henri; et *The Wilds and the Deep* (1990), dans le Battery Maritime Building, une gare maritime à moitié désaffectée de New York. Ces œuvres *in situ* amènent le public dans des secteurs



Fig. 7. Démantèlement de l'exposition *Corridart*: démolition de l'œuvre *Les Maisons de la rue Sherbrooke* de Melvin Charney en juillet 1976. Bibliothèques de l'Université Concordia, collections spéciales, Fonds *Corridart* (P119-02-560).

6. Melvin Charney, *Corridart dans la rue Sherbrooke*, dépliant, Montréal, Programme Arts et culture du Comité organisateur des Jeux olympiques, 1976.

8. Richard Héту, « L'œuvre de deux Montréalaises dans une gare maritime fait des vagues », *La Presse*, 9 juin 1990, p. D4.

7. Johanne Lamoureux, *L'Art insituable de l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, quatrième de couverture.



Fig. 8. Les Fermières obsédées, *La Valse des ventriloques*, performance présentée au Musée national des beaux-arts du Québec le 11 avril 2009.

urbains et des bâtiments délaissés tout en soulevant des questions d'ordre politique, social, économique et artistique relativement à l'histoire des musées.

L'installation s'est imposée rapidement au Québec et domine encore la scène artistique. L'exposition *Aurora borealis*, en 1985, révèle l'importance capitale de cette forme d'art, en regroupant une trentaine d'artistes québécois et canadiens dont la majorité proposent des œuvres *in situ*. Si l'installation a d'abord été pensée en fonction d'un lieu et d'une durée éphémère, elle ne peut plus se réduire à cette définition. Elle désigne de façon plus générale des formes hybrides, inclassables et transdisciplinaires, qui laissent place à de nouveaux matériaux artistiques, tels le son, la photographie ou la vidéo. Et comme l'affirmait René Payant, avec l'installation, en « dernière instance [...], c'est le statut du spectateur qui est véritablement la question<sup>9</sup> ».

### De l'œuvre à l'action

Le soir du vernissage de *Montréal, plus ou moins?*, en 1972, six femmes du Groupe mauve, vêtues de robes de mariée, gravissent les escaliers du Musée des beaux-arts de Montréal et enlèvent leur voile pour nettoyer les colonnes du parvis. Pendant la durée de l'exposition, elles reviennent une ou deux fois par semaine pour laver les planchers. Ce nettoyage du musée vise clairement à dénoncer la discrimination à l'égard de la femme. Quarante ans plus tard, la performance rejette toujours les normes, les codes et les modèles. Depuis le début des années 2000, le collectif Les Fermières obsédées (FIG. 8) utilise subversivement la représentation théâtrale pour exhiber de façon disgracieuse les clichés féminins et proposer une critique acerbe de la société du spectacle. Les femmes ont ainsi marqué l'histoire de la performance, cette forme d'art leur offrant la possibilité de se réapproprier leur corps, leur identité et leur image.

La performance résiste à toute définition. Comme le dit Richard Martel, il « y a autant de sortes de performances qu'il y a de performeurs<sup>10</sup> ». Elle est une action d'une durée éphémère qui peut englober certains gestes automatistes ou d'avant-garde, comme les happenings des années 1960 ou l'art corporel des années 1970, mais aussi des formes plus théâtrales qui apparaissent dans la décennie 1990. Au Québec, on peut faire remonter ses origines à *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan (1948), bien qu'elle se développe surtout au cours des années 1970. En 1978, Rober Racine (p. 56) entreprend d'exécuter la composition musicale la plus courte et la plus longue d'Erik Satie, qui consiste à répéter 840 fois une partition de 152 notes. Tandis que John Cage avait été le premier à interpréter l'œuvre intégrale avec dix pianistes qui s'étaient relayés pendant un peu plus de dix-huit heures, à New York, en 1963, Racine exécute seul au piano ce concert obsessionnel durant plus de quatorze heures sans interruption. Deux années plus tard, il s'attaque à l'architecture du roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, qu'il déconstruit mot par mot dans une vaste installation et une performance au cours de laquelle il lit à haute voix sa retranscription intégrale du roman avant de se jeter dans le vide. Cette dimension performative investit toute la démarche de Racine d'un principe de répétition et d'endurance. Il passera les quinze années suivantes, entre 1980 et 1995, à découper et à annoter les 2 130 pages du dictionnaire *Le Petit Robert*, donnant forme à l'imposant projet *1 600 Pages-Miroirs*.

## Éclatement et indécidabilité

Les années 1980 sont marquées par un rebondissement et on se retrouve en plein débat sur le postmodernisme. Après les approches conceptuelles et expérimentales, on assiste à un retour en force de la peinture et de la figuration. L'éclatement des disciplines et des langages traditionnels se poursuit, mais une indécidabilité rend impossible tout discours dominant. Un cumul d'éléments qui jusque-là paraissaient incompatibles, voire inconciliables, devient possible. Ainsi voit-on certains artistes mélanger dans une même œuvre des composantes abstraites et figuratives ou combiner des fragments du passé avec des préoccupations contemporaines. Mentionnons à cet égard les œuvres *De Dürer à Malevitch* de Pierre Granche (1982), *Mes confessions* de Pierre Dorion (1985), *Peintures/Paintings* de Pierre Dorion et Claude Simard (1983) et l'exposition *Peinture morte* de Joseph Branco (1984). La forme hybride et déconstructive de la peinture que pratiquent ces artistes s'exprime autant dans des univers figuratifs éclectiques, où se mélangent les genres et les époques, que dans des expérimentations picturales, qui explorent les possibilités de l'abstraction empreintes d'une nouvelle matérialité. Cette recherche traverse les années 1990 et se poursuit aujourd'hui, alors que Guy Pellerin, François Lacasse (p. 106), Stéphane La Rue (p. 100), Francine Savard, Anthony Burnham et Janet Werner continuent de renouveler le langage de la peinture en revisitant son vocabulaire formel.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces approches sont motivées par une pensée critique, même si elles ne s'inscrivent plus en rupture avec le passé. Cette réflexion s'avère fondamentale, car elle met en crise les discours de vérité, l'autorité de l'histoire, les notions d'objectivité et d'universalité.

### L'instabilité du corps

Le corps entretient une relation profonde, intime et parfois bouleversante avec l'art contemporain. Les femmes artistes et les développements scientifiques et technologiques récents ont eu une grande influence sur sa représentation et sa place dans l'art. En quelques décennies, nous sommes passés d'une image idéalisée à une présence active et subversive, qui montre un corps instable et en mutation. Certains signes se manifestent dès la fin des années 1960. En pleine abstraction, alors que le corps est pratiquement disparu de l'espace de la représentation, une série de gravures de Betty Goodwin (p. 44) révèle son empreinte sur des vêtements usés, puis, quelques années plus tard, sur d'immenses bâches accrochées au mur comme des tableaux ainsi que dans des dessins de nageurs de très grand format (FIG. 9) qui mettent explicitement en scène cette instabilité et cette tension.

L'autoreprésentation et l'autofiction constituent des facettes importantes de cette réflexion sur le corps. Raymonde April (p. 96) capte l'intimité de son quotidien sur une période de presque trente ans, constituant des archives visuelles imposantes, dont elle tire quelque 500 images pour son installation *Tout embrasser* (2000). Vers la fin des années 1980 et au début de la décennie



Fig. 9. Betty Goodwin, *Moving Towards Fire*, 1985, pastel à l'huile et acrylique *in situ*, 120,5 × 700 cm. Source : René Blouin, Claude Gosselin et Normand Thériault (dir.), *Aurora borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 32.

9. René Payant, « Le choc du présent », *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1986*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 315.

10. Richard Martel, *Art-action*, Dijon, Presses du réel, 2005, p. 105.



Fig. 10. Jana Sterbak, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (détail), 1987, viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur, 113 cm, robe taille 38. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, achat (AM 1996-524).

suivante, Geneviève Cadieux (p. 74) se centre autour du corps humain dans des installations et des portraits photographiques qui exhibent la douleur, les blessures, les ecchymoses, les cicatrices. À même la peau, elle cherche le paysage et montre une nudité singulière qui déjoue les représentations les plus communément admises. Jana Sterbak (p. 68) engage une réflexion sur la vulnérabilité de l'individu et la condition humaine. Elle explore ainsi plusieurs facettes du corps aux prises avec la technologie : la dépossession de soi et la réduction de l'être à une marchandise, l'anonymat ou l'assujettissement à la machine. Cette profonde instabilité n'est pas sans ébranler les mentalités. On se souviendra de la controverse canadienne provoquée par l'exposition de *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (Fig. 10) au Musée des beaux-arts du Canada, en 1991. Entièrement composée de viande crue, cette œuvre ne laisse personne indifférent. Comme l'indique Jana Sterbak, *Vanitas* « se prête à quantité d'interprétations, depuis le non-respect des animaux élevés pour leur viande jusqu'au vieillissement et à la mort des individus, en passant par les rituels de possession. *Vanitas* pourrait également évoquer les changements que le temps imprime à la perception des œuvres. Le jour du vernissage, quand on expose la robe, la chair est crue. Puis, la viande sèche et commence à ressembler au cuir" ».

### La remise en scène de l'histoire

Appropriation, citation, reprise, réemploi, recyclage, *remake*, reconstitution ou *reenactment* sont des termes utilisés pour qualifier les procédés par lesquels les artistes revisitent l'histoire ou le travail d'autres artistes. Les références au passé peuvent emprunter les voies les plus diverses. Dans ses tableaux vivants, Claudie Gagnon (p. 90) mélange d'une manière grotesque et ludique l'histoire de l'art et la culture populaire, sans se soucier de la hiérarchie des genres, des figures canoniques et des époques historiques. Adad Hannah reconstitue des œuvres déjà existantes sous une forme performative pour attirer l'attention sur la posture du spectateur devant l'art. Dans sa série *Paintings about Art*, Michael Merrill représente les créations d'autres artistes dans différents contextes et situations : ateliers, lieux d'entreposage, galeries d'art, collections personnelles, expositions muséales. Quant à Sophie Bélair Clément, elle réinterprète des œuvres ou des expositions en dévoilant non seulement leurs particularités formelles et conceptuelles, mais aussi leurs stratégies de présentation et de mise en récit.

Une volonté de mettre fin aux discours dominants ouvre à la possibilité de réinvestir les récits historiques, de remettre en scène leurs modes de représentation en révélant les jeux de pouvoir, les processus de légitimation et la domination qui s'y cachent. Les œuvres de Trevor Gould (p. 84) sont un témoignage particulièrement éloquent de cette relecture critique et politique de l'histoire qui a lieu non seulement en art, mais dans les études postcoloniales qui ont gagné les sciences humaines en général. Gould interroge l'impérialisme en adoptant la posture de l'explorateur et revient sur la découverte et l'exploitation de l'Afrique en soulignant l'autorité des discours scientifiques dans les musées de sciences naturelles, les jardins zoologiques et botaniques, les encyclopédies, les expositions universelles. Il s'approprie leurs dispositifs de représentation des connaissances pour déconstruire leurs pouvoirs de légitimation et de discrimination.

## Postures actuelles

### La création à l'ère numérique

À travers ses développements artistiques, la photographie a vu son objectivité et son rapport au réel remis en question. À l'ère du numérique, on parle désormais de « postphotographie », c'est-à-dire d'une photographie qui s'affranchit du réel, ne dépend plus de la prise de vue, de l'usage d'un appareil ou de la production d'images. Nicolas Baier (Fig. 11) utilise les nouveaux outils de création issus des technologies numériques : ordinateur, numériseur, logiciels de retouche d'image, imprimante laser. Il retouche et manipule les images dans l'intention d'y révéler une part d'invisible, de mettre en doute le sens du monde en montrant une autre manière de percevoir et de comprendre le réel. L'ordinateur n'est pas qu'un outil, c'est un univers en soi, avec ses sous-cultures, sa mémoire, ses modèles de pensée et ses modes de vie. Jon Rafman a pris pleinement acte du tournant numérique des sociétés contemporaines. Il s'est lancé dans l'exploration de cette nouvelle culture Web : ordinateur, jeux vidéo, réseaux, bases de données et mondes virtuels constituent les champs d'investigation à partir desquels il travaille.

La vidéo se développe de façon à peu près similaire à la photographie. D'abord documentaire, elle se déploie, à partir des années 1980, dans les lieux d'exposition, que ce soit par la présence de moniteurs ou d'écrans de projection. L'accessibilité des outils de tournage et de montage ainsi que la possibilité de puiser dans le répertoire du cinéma ont permis à la production vidéo de s'enrichir. À la fin des années 1990, cette dernière, qui avait pourtant cherché à garder ses distances avec les conventions cinématographiques, se retrouve dans un entre-deux, entre cinéma et art contemporain. Plusieurs artistes, comme Olivia Boudreau, Patrick Bernatchez (p. 114) ou Pascal Grandmaison (p. 116), réalisent des œuvres qui conservent les qualités de l'image cinématographique, tout en poussant très loin l'exploration de ses mécanismes narratifs et temporels. Lenteur, attente, répétition, déconstruction de la linéarité génèrent une expérience complexe de l'image en mouvement. Ces manipulations rappellent la présence de plus en plus importante des technologies dans nos vies, que ce soit par l'intermédiaire de l'ordinateur, des systèmes de surveillance, de la robotique ou des réseaux télématiques. Les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer (p. 78) recourent à du matériel militaire et à des dispositifs conçus pour renforcer la surveillance des individus et du territoire dans le but de mettre en relief cette aporie technologique en se l'appropriant à des fins artistiques et humanistes.

### La collaboration et la participation

Entre 1991 et 1999, Mathieu Beauséjour appose son tampon « Survival Virus de survie » (Fig. 12) sur tous les billets de banque canadiens qui lui passent entre les mains et prend en note leurs numéros de série avant de les remettre en circulation. Ce geste infiltre le système économique et cherche à le court-circuiter de l'intérieur. Dans un esprit à la fois similaire et différent, Raphaëlle de Groot (p. 126) fait appel à la population pour se procurer toutes sortes de matières et d'objets, qu'elle inventorie, classe, utilise lors de performances ou expose dans des installations. Massimo Guerrera, avec sa « plateforme » *Darbora* (Fig. 13), amorcée en



Fig. 11. Nicolas Baier, *Lévitacion* (détail), 2001, épreuves numériques sur acier galvanisé, 1/3, 243 × 305 cm (élément de droite, reproduit ici), 122 × 122 cm (élément de gauche). MNBAQ, achat grâce à l'appui du Conseil des arts du Canada dans le cadre de son programme d'aide aux acquisitions (2001.65).



Fig. 12. Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de survie* (détail), 1991-1999, timbre, tampon, billets de banque estampillés, vidéo et reliure à anneaux contenant des photocopies, des inscriptions à la mine de plomb et à l'encre et des collages sur papier, 182 × 137 × 91,5 cm (ensemble). MNBAQ, achat grâce à l'appui du Conseil des arts du Canada dans le cadre de son programme d'aide aux acquisitions (2003.238).



Fig. 13. Vue de l'installation sculpturale *Darbora* de Massimo Guerrera, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec en 2002-2003.

11. Catherine Francblin, « Jana Sterbak : la condition d'animal humain », *Art Press*, n° 329, décembre 2006, p. 44.



Fig. 14. Michel de Broin, *Monochrome bleu*, 2003, conteneur à déchets, peinture époxy, échelle en métal, pompe, filtre, eau, lumière et système de chauffage, 218 × 225 × 158 cm. MNBAQ, achat pour la collection Prêt d'œuvres d'art en 2005, transfert à la collection permanente. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (2005.2749).

2000, convie les gens à prendre part à différents rituels : partages de nourriture, ateliers de création et de moulage, séances de méditation.

Les exemples sont nombreux et diversifiés, mais un élément commun se dégage de ces pratiques : elles se situent à l'intersection de l'art et des relations humaines, de l'individuel et du collectif, du privé et du public, entraînant une redéfinition du rôle du public que nous n'aurions jamais pu imaginer. En 1999-2000, Nadia Myre (p. 110) entreprend de perler les 56 pages de la loi canadienne sur les Indiens. La réalisation de ce vaste projet a duré trois ans et impliqué la participation de quelque 200 personnes à travers le Canada, à qui l'artiste a enseigné le tissage de perles de verre, perpétuant ainsi un savoir artisanal ancestral au-delà des communautés des Premières Nations. Avec *Indian Act*, Myre transforme un geste transmis de mère en fille en un geste collectif d'une ampleur sans précédent. Une telle démarche politique de réappropriation et d'effacement s'inscrit dans un processus de « décolonisation », par lequel Nadia Myre aborde des questions profondément humaines : l'identité, la mémoire, l'espoir, la réconciliation.

Ces approches collaboratives se sont engagées dans une véritable transformation du rôle et du statut de l'œuvre d'art, en misant sur une expérience humaine et des contextes sociaux vivants. Elles fonctionnent selon un principe de collaboration, où l'échange, la conversation, la participation sont les matières de l'œuvre. Au Québec, ces pratiques dites relationnelles ont principalement émergé à l'extérieur des lieux d'exposition consacrés que sont les musées et les galeries, voire en dehors du système de l'art : dans des espaces publics, auprès de communautés, de groupes sociaux ou d'activistes. La présentation et l'acquisition d'œuvres associées à ces pratiques par les musées posent d'énormes défis en raison de leur dimension relationnelle et participative.

### Les rapports au monde et aux objets

Il serait impossible de dresser un inventaire exhaustif des objets et des matériaux qui entrent dans la composition des œuvres d'art actuel. Des objets de la vie courante côtoient des articles de luxe ou bon marché, toutes sortes de marchandises ou de produits dérivés. Les matériaux ne sont pas moins variés : bois récupéré, plexiglas, styromousse, plâtre, métal, peluche, pâte à modeler, miroir, colle, nylon, corde, fil, laine, pigments, cheveux, eau – autant de choses qui font partie de notre univers quotidien, mais qui ne se retrouvent pas habituellement dans les musées. Leur présence est le signe d'un renouveau incroyable de la sculpture que d'aucuns interprètent comme le « tournant matériel » de l'art contemporain, que l'on peut associer à David Altmejd (p. 118), BGL (p. 86), Valérie Blass (p. 112), Michel de Broin (Fig. 14), Claudie Gagnon, Jean-Pierre Gauthier, Raphaëlle de Groot, Diane Landry (p. 122) ou Serge Murphy. Certains artistes procèdent par recyclage, détournement, transformation, voyant parfois dans l'acte de soustraire un objet à son usage économique pour lui donner une valeur symbolique et artistique l'occasion d'une critique de la société de consommation. Certains s'attachent à montrer l'aspect stéréotypé des objets (des biens de luxe par exemple), tandis que d'autres cherchent tout simplement à rapprocher l'art de la vie. Cet intérêt des artistes pour la matérialité des choses quotidiennes n'est pas banal, au contraire, et l'art contemporain pourrait bien porter le signe d'une extrême sensibilité au monde qui nous entoure, aux êtres ainsi qu'aux objets.

# Midi, temps jaune

1960

Huile sur toile, 137 × 117 cm

MNBAQ, achat lors des Concours artistiques de la province de Québec – 1<sup>er</sup> prix, peinture (1961.171)

Tout au long de sa prolifique carrière, Jean McEwen s'est concentré sur les propriétés de la matière colorée : sa transparence comme sa densité, sa matérialité et sa fluidité, sans oublier sa luminosité, révélatrice d'innombrables nuances. Ses compositions monochromes, parmi les premières du genre au Canada, en font l'un des principaux représentants de l'abstraction picturale au pays. Si, à ses débuts, l'artiste se situe entre les deux grands groupes de l'époque que sont les automatistes et les plasticiens, l'individualité de sa démarche s'affirme bientôt grâce à son ouverture au formalisme américain, et notamment à la peinture par champs colorés (*Colour Field Painting*).

Contrairement à plusieurs de ses contemporains qui visent à traduire la réalité objective de la peinture par l'emploi du *hard-edge*, McEwen aspire plutôt à exprimer sa matérialité dans une structure spatiale riche et variée, à l'intérieur de laquelle la présence physique du peintre se fait sentir. L'application du pigment avec les doigts, technique qu'il adopte à partir de 1955 et qui offre à l'œil une sensation véritablement tactile, participe certainement de cette volonté. Dans *Midi, temps jaune* (1960), qui lui vaut en 1961 le premier prix de peinture aux Concours artistiques de la province de Québec, McEwen superpose sur la toile des tonalités allant d'un brun chaud, presque chocolat noir, à un doré chatoyant. Cette manière de recouvrir chaque couche de couleur d'une autre favorise son glissement en profondeur et permet de créer un espace vibrant, un champ pictural dont le dynamisme ne s'obtient pas par la juxtaposition calculée de plages colorées, comme chez les plasticiens. L'application de vernis sur certaines couches accentue l'impression de profondeur : la laque, qui s'ajoute à la stratification des couches de pigments, capture la lumière et présente une texture différente qui contribue aussi à animer la surface du tableau.

## Jean McEwen

Montréal, 1923 – Montréal, 1999

En 1963, l'intérêt de l'artiste se déplace vers l'exploration des éléments structurants du support. Dans une œuvre comme *Chevalier bleu* (Fig. 15), les contours et le croisillon du châssis sont synchroniquement mis en tension, sans compromettre toutefois les qualités sensuelles de la matière. Les plages céruléennes, tout en transparence, semblent déposées sur les bandes horizontales qui dessinent l'armature de la toile. Entre ces deux voiles bleus, le fond du tableau jaillit en une verticale rougeoyante. Cette composition met en relief les rapports entre la jonction et la superposition des plans colorés, le peintre y abordant de plein fouet les enjeux relatifs à la couleur-structure.



Fig. 15.  
Jean McEwen  
*Chevalier bleu*, 1963  
Huile sur toile, 89 × 116 cm  
MNBAQ, don du ministère de l'Éducation  
du Québec (1970.270)



# Kanaka

1962

Huile sur toile, 201,5 × 171 cm MNBAQ, achat (1971.74)

Marcelle Ferron a marqué l'histoire de l'art québécois par l'ampleur et la variété de sa production ainsi que par son apport au renouvellement du langage pictural. Artiste phare de l'abstraction lyrique, elle compte parmi les premiers créateurs du Québec à s'être investis dans l'intégration des arts à l'architecture. Après deux ans d'études à l'École des beaux-arts de Québec, elle quitte l'établissement en 1944 et poursuit sa formation en autodidacte. Elle trouvera en Paul-Émile Borduas les qualités d'un mentor. Sensible à l'audace de son approche et au vent de liberté qui l'entoure, elle se lie progressivement au groupe des automatistes, puis cosigne, en 1948, le manifeste *Refus global*. Sa curiosité et son désir de changement l'amènent à s'établir à Paris, où elle vivra de 1953 à 1966.

Ce séjour en France lui offre un terreau favorable au développement de son style. Nourrie par des rencontres stimulantes et avide de nouvelles explorations picturales, elle abandonne peu à peu la touche automatiste pratiquée au contact de ses collègues et amorce une recherche qui la mène vers l'affirmation du geste et de la matière. Dès 1959, elle s'identifie davantage au courant de l'abstraction lyrique, qui met l'accent sur les qualités sensibles et émotives de la matière. Peinte en 1962, la toile *Kanaka* est exemplaire de sa production de l'époque. Élaborée sur un fond criant de lumière, l'œuvre donne à voir une explosion de matière colorée, surgie du geste énergique et franc de l'artiste. De larges coups de spatule étendent de généreux empâtements où harmonie chromatique et contrastes des tonalités se côtoient, assurant une composition à la fois dynamique et structurée.

## Marcelle Ferron

Louiseville, 1924 – Montréal, 2001

La peinture de Marcelle Ferron se démarque par l'unicité et la richesse de son coloris, une particularité qui n'est pas étrangère au fait qu'elle préparait elle-même ses couleurs. La lumière occupe également une place capitale dans l'œuvre de l'artiste. Elle constitue l'essence même de sa démarche, Ferron s'attachant à en traduire l'évanescence autant que les effets dans l'espace. Cette fascination la conduira à s'initier au vitrail avec le maître français Michel Blum, un acquis qu'elle mettra à profit lors de son retour au Québec en réalisant d'immenses verrières. La plus connue est sans doute celle qui orne la station de métro Champ-de-Mars, à Montréal (Fig. 16). La transparence du verre, combinée aux multiples jeux de couleurs, permet à l'artiste de tirer le meilleur parti de cette matière intangible. Suivant les heures du jour, la lumière anime ce tourbillon de motifs pour offrir aux usagers une expérience visuelle sans cesse renouvelée.



Fig. 16.  
Marcelle Ferron  
*Verre-écran* (détail), verrière de la station  
Champ-de-Mars du Métro de Montréal, 1968  
Verre et vinyle,  
9 m (hauteur maximale) × 60 m (longueur linéaire)  
Collection de la Société de transport de Montréal,  
don du gouvernement du Québec



# La Trouée

1962-1963

Huile sur toile, 173 × 198,5 cm

MNBAQ, achat (2006.02)

Peintre, photographe et cinéaste, Charles Gagnon a marqué la scène artistique canadienne de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Par l'éclectisme de son travail, il s'inscrit en marge des principaux courants de l'art. En 1954, il découvre l'expressionnisme abstrait lors d'un séjour à New York, où il s'installe de 1955 à 1960 pour étudier à l'Université de New York et à la New York School of Design. Dès le début de sa pratique, il s'ouvre à un large éventail de disciplines et d'artistes. L'univers avant-gardiste de l'art expérimental qui foisonne dans la métropole américaine le fascine et contribue à l'élaboration de sa démarche. Il y découvre les films de Maya Deren et d'Alfred Leslie, les photos de Robert Frank, les *Combines* de Robert Rauschenberg; il assiste à la naissance des happenings, aux concerts de John Cage, aux spectacles de danse de Merce Cunningham. À la fin des années 1950, la photographie agit comme élément générateur de ses compositions picturales. Au début des années 1960, il réalise des boîtes-fenêtres dans lesquelles il assemble un certain nombre d'objets usuels (Fig. 17) – un dispositif qu'il revisitera dans les années 1970. En plus de le distinguer de l'approche formaliste qui domine à cette époque au Québec, sa peinture témoigne de la singularité de ses influences et de sa sensibilité à la réalité environnante.

Son refus d'être associé à l'une ou l'autre des grandes tendances picturales montréalaises d'avant-garde que sont l'automatisme et le formalisme plasticien situe par ailleurs sa démarche parmi les plus originales au Québec, et ce, dès son retour des États-Unis. Après avoir intégré collages, écritures et chiffres à ses tableaux, Charles Gagnon donne une nouvelle orientation à son travail pictural, désormais caractérisé par de larges champs chromatiques carrés ou rectangulaires, qui semblent s'emboîter les uns dans les autres. Leur agencement a pour effet de fragmenter la composition, de créer des percées, voire des fenêtres, qui s'ouvrent sur autant d'espaces chromatiques différents. L'enjeu de cette série de toiles, rassemblées sous le titre de *Gap Paintings*, réside dans l'ambiguïté de la perception

## Charles Gagnon

Montréal, 1934 – Montréal, 2003

spatiale que provoque un jeu d'oppositions formelles entre la forme rectiligne et les giclées de peinture ou la gestualité du trait, entre la planéité des surfaces colorées et l'impression de profondeur causée par leur superposition. Ni strictement automatiste ni purement plasticienne, *La Trouée* (1962-1963) combine ces deux esthétiques, sans toutefois exclure une dimension paysagiste que révèlent tant ses plages verdoyantes que ses échappées dans l'espace pictural.



Fig. 17.  
Charles Gagnon  
*Boîte n° 1*, 1961  
Patte de chaise en bois, goudron,  
papier journal et canette en aluminium  
sur tiroir en bois, 48,8 × 27,2 × 9,2 cm  
MNBAQ, don de Michiko Yajima Gagnon  
(2005.2571)



# Isabelle

1965

Acrylique sur toile,  
121,8 × 152,3 cm

MNBAQ, achat lors des Concours  
artistiques du Québec – 1<sup>er</sup> prix,  
peinture (1965.134)

Jacques Hurtubise compte parmi les figures de l'abstraction qui ont contribué à renouveler le langage pictural au Québec dans les années 1960. À la fin de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal, il obtient la bourse Max-Beckmann, qui lui permet d'aller poursuivre sa formation à New York pendant neuf mois, en 1961. Il s'y familiarise avec l'expressionnisme abstrait, alors en plein essor aux États-Unis. Vigoureuses, les toiles issues de cette période combinent son expérience personnelle et la force esthétique des champs colorés, qu'il découvre au contact d'artistes américains. Entre l'influence des automatistes et celle de Jackson Pollock et de Willem de Kooning, Hurtubise élabore sa propre expression, que caractérise un traitement chromatique original.

De retour de New York, il rencontre Guido Molinari et Claude Tousignant, dont la fréquentation le conduit à repenser sa démarche à la lumière des théories plasticiennes. Il préconise alors une « peinture gestuelle rationalisée », qui retient les acquis de l'automatisme et du formalisme. *Isabelle* correspond à ce moment charnière de sa production et lui vaudra le premier prix de peinture aux Concours artistiques du Québec en 1965. Deux grandes giclures rouges traversent horizontalement le tableau, fracassant l'équilibre formel des plans bleu et noir qui en divisent verticalement la surface. Si les éclaboussures semblent issues d'un geste automatique, elles sont plutôt le résultat d'un travail très précis : l'acrylique est appliquée au pochoir, à l'aide de ruban-cache sur lequel le motif à peindre est dessiné, puis découpé. La technique du ruban-cache (*hard-edge*), proprement plasticienne, permet à Hurtubise de mettre en forme de « faux accidents » – des *splashes*, comme il se plaisait à les appeler. La maîtrise de la tache, la spontanéité simulée par le geste calculé concourent à l'obtention d'étonnants effets optiques, qui, s'ils ne relèvent pas de l'Op Art, se jouent des puristes de l'expressionnisme abstrait comme de ceux de l'école plasticienne.

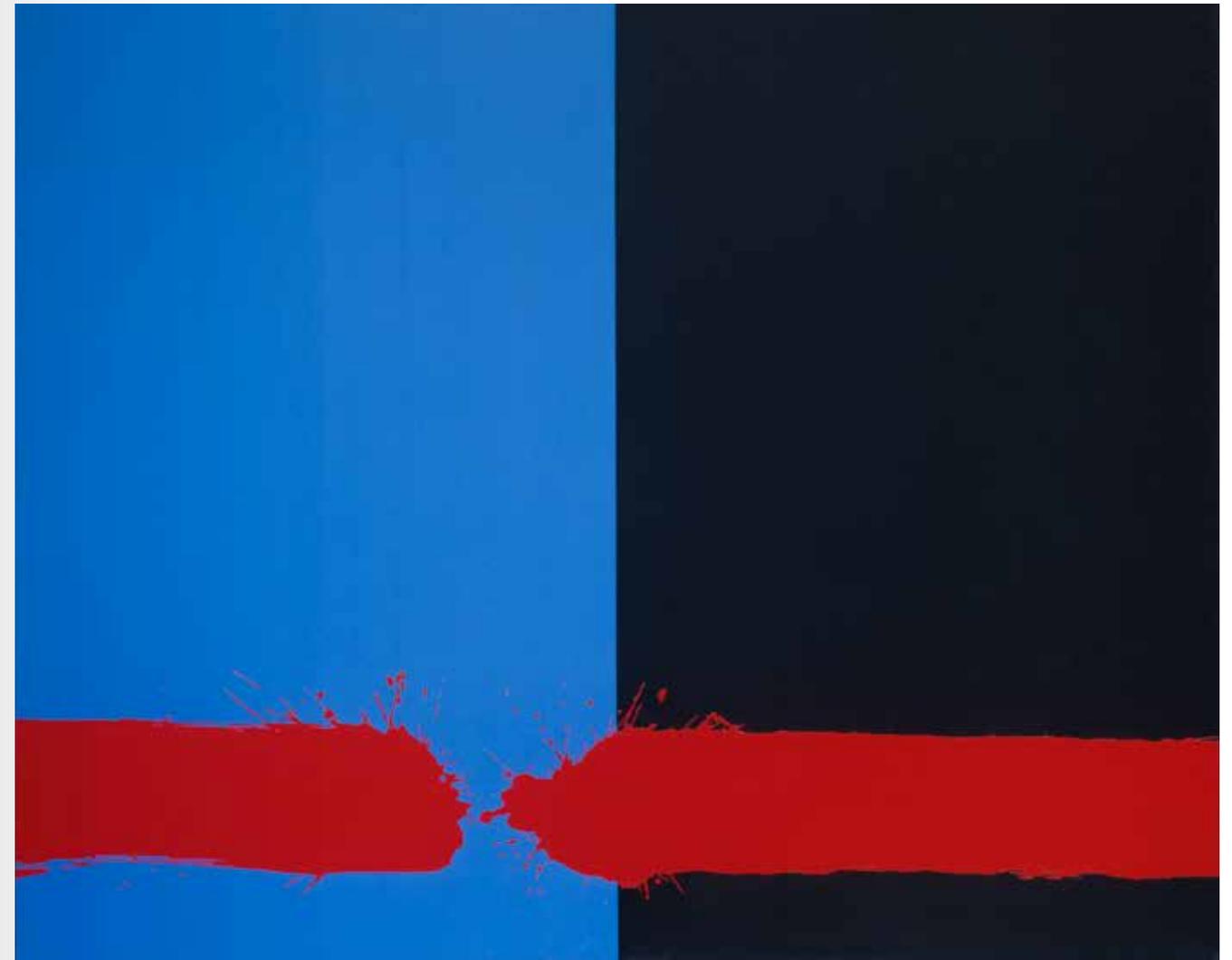
# Jacques Hurtubise

Montréal, 1939 – Margaree Harbour,  
Nouvelle-Écosse, 2014

Tout au long de sa carrière, Jacques Hurtubise explore les possibilités plastiques du leurre. Rappelons son utilisation de la symétrie équivoque, amorcée dans les années 1980, et les illusions de giclures dupliquées offrant des images dignes d'un test de Rorschach. La décennie suivante le voit s'intéresser au même phénomène optique à travers les thématiques du masque et du bestiaire. Dans les années 2000, il approfondit cette recherche en l'appliquant à des compositions figuratives dont l'arrière-plan, comme dans *Mémoires cartographiques* (Fig. 18), reproduit le motif de cartes routières, écho à ses nombreux déplacements sur les autoroutes nord-américaines. Gommé par des taches sinueuses, le lavis formé par les voies de circulation exprime de manière saisissante l'étendue accidentée que représentent l'œuvre d'art comme la vie dans son ensemble.



Fig. 18.  
Jacques Hurtubise  
*Mémoires cartographiques*, 2007  
Acrylique sur toile, 173 × 380,5 cm  
MNBAQ, don de Sylvie Cataford-Blais  
et Simon Blais (2014.295)



## Groupe de ronds noirs

1967

Acrylique sur toile,  
172,8 × 172,8 cm

MNBAQ, achat (1972.84)

Peintre, sculpteur et designer, Denis Juneau est associé à la seconde génération des plasticiens. Avec Jean Goguen, Guido Molinari et Claude Tousignant, il participe à ce courant artistique qui défend une abstraction géométrique épurée. Les positions radicales de ses représentants seront déterminantes dans le renouvellement de la pratique picturale au Québec dans les années 1950. L'œuvre de Juneau, qui s'étend sur plus de cinq décennies, se distingue par une démarche rigoureuse, mettant à l'avant-plan l'exploration des structures rythmiques de la couleur et leurs potentialités optiques. L'artiste est notamment reconnu pour son programme pictural axé sur la création d'effets optiques grâce à un jeu séquentiel de motifs géométriques dont les forts contrastes chromatiques font vibrer la rétine.

La forme circulaire, scindée, dupliquée, habilement mise en interrelation au sein d'espaces vivement colorés, domine les recherches plasticiennes de Juneau de 1966 à 1978, concourant à l'élaboration de cette approche éminemment structurée qui caractérise sa période dite « op ». L'artiste soumet alors cette figure archétypale à une série de jeux de combinaisons rythmiques qui s'appuient sur des principes d'ordre et de rupture, évitant tout effet de symétrie, une condition *sine qua non* pour que s'active la cinétique visuelle propre à ses œuvres. Dans *Groupe de ronds noirs* (1967), il prend ainsi soin de varier l'orientation des cercles fractionnés de manière à ce qu'aucun croissant ne se retrouve directement face à un autre. Ici, l'alternance irrégulière dans la position des formes, ajoutée au contraste du noir et du blanc sur le fond monochrome bleu, génère une tension en surface, une harmonie instable qui semble sur le point de basculer. La force gravitationnelle donne l'impression d'animer ces particules, créant des effets vibratoires qui sollicitent l'œil au plus haut point.

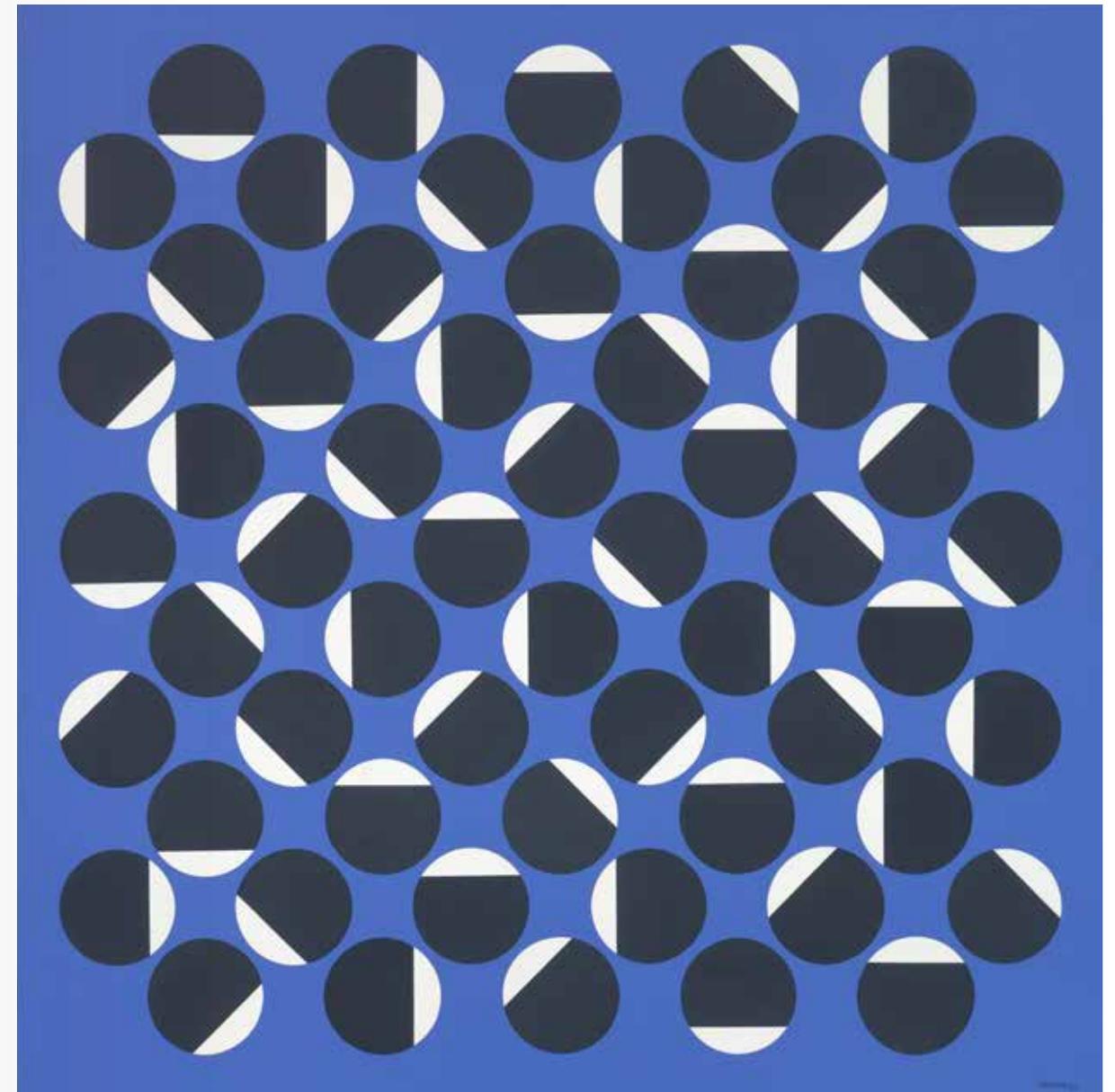
## Denis Juneau

Montréal, 1925 – Montréal, 2014

La participation visuelle du spectateur trouvera un étonnant prolongement dans une œuvre interactive qui, si elle paraît marginale dans la production de l'artiste, n'en demeure pas moins magistrale. Avec *Spectrorames* (Fig. 19), une installation réalisée en 1970 et composée de 40 tableaux verticaux répartis sur huit fonds monochromes de couleur pure, Juneau convie le public à collaborer activement au cinétisme de l'œuvre, l'invitant à en déplacer les éléments et à créer de nouvelles configurations au gré de son inspiration. À l'instar du duo Cozic ou d'Ulysse Comtois, il cherche ainsi à redéfinir la relation à l'objet artistique, se ralliant à une tendance alors en émergence : l'art de participation.



Fig. 19.  
Denis Juneau  
*Spectrorames*, 1970  
Acrylique sur toile (40 éléments répartis sur huit fonds de couleur), 244 × 30,8 cm (chacun des 40 éléments), 365 × 365 cm (chaque fond avec cinq éléments)  
MNBAQ, achat (1972.86)



# Sans titre

1967

Acrylique sur toile,  
203,3 × 365,3 cm

MNBAQ, don de Guy Molinari  
(2014.145)

Figure emblématique de l'abstraction géométrique au Canada, à la fois artiste, pédagogue et théoricien, Guido Molinari a réalisé, sur plus de cinq décennies, une œuvre d'une grande rigueur. Ayant reçu les enseignements des peintres Marian Scott et Gordon Webber aux cours du soir de l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal, il amorce sa pratique dans la jeune vingtaine, autour des théories de la couleur et des principes de composition. Soucieux de promouvoir l'« art de recherche », il fonde, en 1955, la galerie L'Actuelle, un lieu d'exposition consacré à l'art non-figuratif, et participe, l'année suivante, à la création de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal. Il appartient, avec Claude Tousignant, Jean Goguen et Denis Juneau, à la seconde génération des plasticiens, qui, dans leurs travaux, affirment la planéité de la surface et mettent à profit les propriétés structurantes de la couleur.

Molinari établit les assises de sa démarche dans ses œuvres sérielles des années 1960, où il propose un nouvel espace dynamique, exigeant du spectateur une perception visuelle active, ce qui constitue un caractère patent dans son *Sans titre* de 1967. Cette toile témoigne de ses recherches sur la notion de sérialité, qu'il explore au moyen de bandes verticales de diverses couleurs juxtaposées sur l'ensemble du support. À la fois minimal et monumental, ce tableau repose sur le dynamisme des interrelations chromatiques. Configurée de telle sorte que les contrastes de couleurs en animent la surface, sa structure spatiale, résolument bidimensionnelle, nie tout effet perspectiviste. La sérialité et la permutation des éléments formels, l'absence de tout référent sont autant de principes picturaux qui favorisent l'expression de l'événement plastique.

## Guido Molinari

Montréal, 1933 – Montréal, 2004

Toute la production de Molinari répond à cette quête d'un espace pictural fondé sur la structure du tableau et sur les modes de perception qu'elle convoque. Ce caractère « événementiel » de l'œuvre, l'artiste le déclinera de diverses manières tout au long de sa carrière. Après l'avoir abordé par la sérialité, il transpose cette recherche dans la composition en damier, dans les trapèzes ensuite, puis, ultimement, dans l'espace du monochrome. Ce patient cheminement atteint son apogée avec la réalisation de l'environnement pictural *Vent bleu* (Fig. 20), une installation magistrale dont les sept immenses tableaux accolés les uns aux autres (cinq conservés au MNBAQ) soufflent au spectateur toute la force chromatique.



Fig. 20.  
Guido Molinari  
*Vent bleu 1 à 5*, 1995  
Acrylique sur toile, 273 × 346 cm (chacun)  
MNBAQ, don anonyme (2002.122);  
don de l'artiste (2004.419 et 2004.420);  
achat (2005.2542 et 2005.2543)



# Pincés vertes

1967

Acier émaillé et acier inoxydable poli, 42 × 193 × 81,5 cm MNBAQ, don de l'artiste (2006.421)

Serge Tousignant connaît un début de carrière fracassant. Âgé d'à peine 17 ans, il entre à l'École des beaux-arts de Montréal en arts graphiques. Dès l'obtention de son diplôme, il expérimente la lithographie et l'eau-forte dans l'atelier d'Albert Dumouchel. Choisi parmi les candidats nommés par les écoles d'art à travers le Canada, il reçoit en 1965 la bourse Leverhulme, qui lui permet de poursuivre ses études à la Slade School of Fine Art du University College de Londres. Membre fondateur du centre d'artistes Véhicule, carrefour animé de l'art conceptuel, il joue un rôle clé dans l'essor de l'art contemporain à Montréal dans les années 1960 et 1970.

Bien qu'elles présentent des caractéristiques de l'art pop, alors en effervescence dans les milieux d'avant-garde au Québec, les œuvres *P. 169*, *P. 276* et *P. 277* (Fig. 21-23), créées en 1964, témoignent également d'une certaine posture conceptuelle étonnamment hâtive pour l'époque. Réalisés à l'encre et à l'acrylique sur les pages d'un annuaire téléphonique, ces dessins font partie d'une suite de 28 éléments dont les titres renvoient aux pages prélevées. Les lettres et les chiffres raturés ainsi que les formes géométriques qu'ils affichent articulent une relation de correspondance de l'un à l'autre, l'ensemble obéissant à une logique séquentielle, un mode d'organisation abondamment exploité, plus tard, par les tenants de l'art conceptuel.

Dans le domaine de la sculpture, l'approche de Serge Tousignant participe aussi, dans les années 1960, des nouveaux paradigmes de cette discipline : utilisation de matières non traditionnelles, retrait du socle, incorporation de l'espace dans l'œuvre, renversement du rapport de l'artiste à la création. À partir de 1967, Tousignant produit des œuvres tridimensionnelles qui, tirant profit de certains jeux d'illusion, interpellent le spectateur, de manière à accroître son implication dans la perception de l'objet. Dans *Pincés vertes*, une bande d'acier verte pliée en forme de « M » repose sur une plaque d'acier poli faisant office de miroir. Le point de contact avec la surface de réflexion

## Serge Tousignant

Montréal, 1942

réunit en un seul l'objet réel et l'objet réfléchi, dessinant la forme de pincés vertes. Combinant le réel et le virtuel, cette sculpture illustre une méthode exploratoire audacieuse pour l'époque. D'une simplicité désarmante, son fonctionnement exige cependant le déplacement de l'observateur pour que puisse opérer l'artifice optique mis en scène par l'artiste. À l'instar des minimalistes américains, Tousignant recourt au façonnage industriel, délaissant ainsi les irrégularités du fait main en faveur d'un traitement uniforme de la surface. Dans l'histoire de la sculpture contemporaine, ce choix marque le passage du travail en atelier à la fabrication en usine, ouvrant la recherche artistique à des considérations qui empruntent les voies de la technologie.

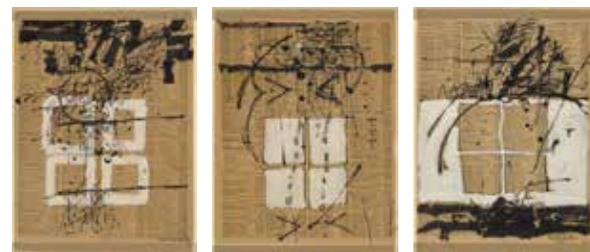


Fig. 21-23.  
Serge Tousignant  
*P. 169*, *P. 276* et *P. 277*, 1964  
Encre et acrylique sur papier (annuaire téléphonique) maroufflé sur bois,  
28 × 22,5 cm (chacun)  
MNBAQ, don de Madeleine Forcier  
(2014.250 à 2014.252)



# De une

1968-1969

Plexiglas, 72,5 × 278 × 74 cm

MNBAQ, don de l'artiste  
(2002.165)

À l'âge précoce de 10 ans, Françoise Sullivan suit des cours de dessin, de peinture, de danse et de piano, une polyvalence qui se reflétera plus tard dans sa pratique. L'artiste se fait d'abord connaître, au sein de l'avant-garde québécoise des années 1940, comme danseuse et chorégraphe. En 1945 et en 1946, elle se rend à New York pour étudier la danse moderne au studio de Franziska Boas et auprès d'autres professeurs, dont Hanya Holm, Martha Graham et Louis Horst. Elle y découvre les possibilités expressives et rythmiques du corps et l'autonomie du geste. Elle transpose dans ses chorégraphies les principes automatistes que sont l'introspection, l'inconscient et l'intuition. Son essai « La Danse et l'espoir », publié dans le manifeste *Refus global*, qu'elle cosigne en 1948, fait figure de texte fondateur de la danse moderne au Québec.

La contribution de Françoise Sullivan est également notable dans le domaine de la sculpture, où elle s'illustre tout au long des années 1960. Explorant d'abord la rythmique et la fluidité des formes avec la technique du métal soudé que lui apprend Armand Vaillancourt, elle s'emploie ensuite à libérer l'objet du rapport masse-volume traditionnel grâce au plexiglas, un matériau prisé par une nouvelle génération de sculpteurs. Le mouvement déployé dans l'espace et l'idée du rythme perpétuel auquel obéit l'univers – des notions proches de sa conception de la danse – s'incarnent de manière exemplaire dans *De une* (1968-1969), une longue spirale translucide, posée directement au sol. Fabriquée en usine avec l'aide de travailleurs, cette sculpture, exempte de toute trace d'exécution, emprunte aux préceptes du minimalisme. Malgré ses dimensions imposantes, sa matière transparente, ouverte à la lumière, lui permet de se fondre dans le milieu environnant. Aux yeux de l'artiste, la forme de la spirale constitue l'expression la plus simple de l'enroulement infini que suggèrent tant le passage du temps que le cycle de la vie.

## Françoise Sullivan

Montréal, 1925

Après des incursions dans les sphères de la performance et de l'art conceptuel au cours des années 1970, Sullivan revient à la peinture dans la décennie suivante, notamment avec ses *Tondos* et le *Cycle crétois*. Au milieu des années 1990, elle renoue avec la plasticité chromatique et le geste spontané. Linéaires ou plus arrondis, les coups de brosse appliqués en série sur la toile réitèrent son intérêt pour la danse, traduisant le geste quasi chorégraphique de l'artiste au moment de leur exécution. Dans le grand diptyque *Nuit* (Fig. 24), l'espace pictural d'un bleu profond s'édifie au gré d'une rythmique scandée par le tournoiement du pinceau, les modulations de teintes et les superpositions de matière qui font jaillir de la surface peinte toute la puissance visuelle de la couleur.



Fig. 24.  
Françoise Sullivan  
*Nuit*, 2002  
Acrylique sur toile, 236,5 × 396 cm  
MNBAQ, achat (2003.06)



# R-M-III N/69

1969

Acrylique sur toile,  
304,5 × 203,5 cm

MNBAQ, achat (1981.07)

Yves Gaucher est l'une des figures dominantes de l'art contemporain du Québec, reconnu tant pour ses recherches relatives à l'abstraction picturale que pour sa contribution au renouveau de la gravure. Ce sont d'abord ses travaux dans le domaine de l'estampe qui attirent l'attention : dès le début des années 1960, le caractère expérimental et l'audace technique de sa production gravée lui valent une notoriété sur la scène internationale. C'est dans cette discipline qu'il fait ses premières explorations géométriques, dont la rigueur formelle se révèle dans la série *En hommage à Webern*. Réalisée en 1963, après avoir entendu la musique sérielle d'Anton Webern, cette suite pose les fondements d'une rythmique visuelle dont Gaucher poursuivra l'analyse dans les tableaux de l'ensemble *Gris sur gris*.

Sur les vastes plages grises de ces toiles qui l'occupent de 1967 à 1969, l'artiste trace de fines lignes horizontales de longueurs variables et de tonalités différentes. Les nuances chromatiques, à peine perceptibles, demeurent pourtant essentielles à la lecture de la soixantaine de compositions que comprend cette série. Si le gris est souvent vu comme neutre, Gaucher considère qu'il contient toutes les couleurs et toutes les émotions du monde. Malgré leur apparente proximité avec le minimalisme, les tableaux de *Gris sur gris* ne relèvent pas de l'objectivité associée à cette tendance, mais plutôt d'une dialectique sonore, d'une recherche picturale qui renvoie au concept d'atonalité et au système dodécaphonique explorés par Webern. De même que, dans la musique atonale, l'oreille cherche les phrases mélodiques, dans les tableaux de Gaucher, l'œil se déplace à la surface, guidé par les signes qui la ponctuent.

Si, par leurs creux et leurs reliefs, les gravures d'Yves Gaucher exprimaient leur matérialité, les œuvres picturales auxquelles il se consacre dès le milieu des années 1960 privilégient la planéité, l'artiste se refusant à créer toute illusion de profondeur. L'application de la peinture au rouleau et l'utilisation de ruban-cache pour obtenir

## Yves Gaucher

Montréal, 1934 – Montréal, 2000

des formes géométriques aux contours nets (*hard-edge*) lui permettent de centrer l'attention sur l'élément principal du tableau : l'expérience chromatique. Ce faisant, Gaucher aspire à l'immersion subjective dans le champ coloré, une posture contemplative qui s'impose dans la série *Gris sur gris*, mais qui marque la totalité de sa production. Ainsi, dans l'ensemble de toiles aux larges bandes horizontales qu'il réalise de 1971 à 1976, le peintre joue avec l'intensité et le poids des couleurs pour équilibrer les tensions au sein de ses compositions. Avec *Rouge, brun, bleu, jaune, vert, ocre, 2<sup>e</sup> version* (Fig. 25), il atteint une harmonie chromatique remarquable, et ce, malgré l'agencement inattendu de couleurs primaires et terreuses, qui ne semblaient pas d'emblée promises à une heureuse cohabitation.



Fig. 25.  
Yves Gaucher  
*Rouge, brun, bleu, jaune, vert,  
ocre, 2<sup>e</sup> version, 1974*  
Acrylique sur toile, 244 × 366 cm  
MNBAQ, don de Germaine Gaucher  
(2013.01)



# Chenille verte

1970

Nylon, nappe ouatée et peluche,  
244 × 190 × 92 cm

MNBAQ, achat grâce à l'appui  
du Conseil des arts du Canada  
dans le cadre de son programme  
d'aide aux acquisitions (2001.62)

Dans les années 1960, le Québec connaît de profondes transformations politiques et sociales. La Révolution tranquille représente aussi une période de grands bouleversements dans le domaine des arts visuels. Alors que certains artistes continuent d'inscrire leur pratique dans le sillage de l'automatisme ou du courant plasticien, d'autres se réunissent autour de l'art pop, de l'art minimal, de l'art conceptuel, de l'art d'environnement, du cinétisme et de l'art de participation. Ces nombreuses tendances artistiques témoignent du vent de changement qui souffle sur la société tout comme de l'effervescence de cette époque marquée par une forte volonté de démocratisation des arts.

Non seulement le travail de Cozic s'insère dans un contexte artistique foisonnant, mais il en constitue l'un des principaux moteurs. Sans doute le plus ancien duo d'artistes de la province, l'ensemble formé d'Yvon Cozic et de Monic Brassard est pour ainsi dire le porte-étendard des pratiques participatives qui font alors leur apparition. Loin de solliciter la seule perception visuelle du spectateur, Cozic intègre celui-ci dans l'expérience physique de ses œuvres. Portée par un idéal démocratique, visant l'accès de tous à l'art, sa production remet en question la nature même de l'objet artistique, de sa création jusqu'à ses modalités de présentation. Empruntant diverses formes, le travail du tandem fait une large part au ludisme et revendique l'abolition du caractère savant que certains prêtent encore à l'art. Plutôt que de rester passif devant l'œuvre, le spectateur en devient le protagoniste (Fig. 26).

Après avoir réalisé des projets avec des non-voyants dans les années 1960, Cozic prend la mesure de la tyrannie de l'œil dans la réception des œuvres et repense l'objet d'art dans un nouveau rapport tactile. Des matériaux industriels, comme le carton, le vinyle, le plastique, ou des matières inusitées, telles la peluche ou les plumes, composent ses « objets-sculptures ». La lourdeur et la robustesse des pièces sculptées traditionnelles sont aussi évacuées des créations du duo, ses membres leur

## Cozic

Yvon Cozic et Monic Brassard

Saint-Servan, France, 1942; Nicolet, 1944

préférant des formes organiques, malléables et imprévisibles, propres à stimuler le toucher aussi bien que la vue.

*Chenille verte*, un serpent de peluche verte entortillé dans les mailles d'un filet jaune fixé au mur, au sol ou au plafond, illustre cette approche avant-gardiste de l'art. Moelleux et flexible, le long cylindre coloré adopte différentes formes au gré des interventions du participant, qui, par son action, collabore au processus créatif. Le filet, qui rappelle de manière ironique la grille de Mondrian, apparaît comme un canevas vierge en attente des nouvelles configurations que le spectateur fera prendre à la ligne-chenille. Ainsi, l'œuvre n'existe dans son intégralité que par la manipulation d'autrui, bousculant tant l'idée de sacralisation de l'objet d'art que les conventions muséales, auxquelles elle pose un réel défi.



Fig. 26.  
Cozic  
*Surface qui vous prend, (détail)  
dans ses bras (détail), 1972*  
Peluche, nappe ouatée, entoilage  
non tissé, ruban et tabouret,  
245 × 150 × 50 cm  
Collection de l'artiste



# Equatria n° 21

1970

Acier peint, 158 × 222 × 75 cm MNBAQ, achat (1980.67)

Flamand d'origine, Pierre Heyvaert acquiert sa formation artistique à l'École technique de Bruxelles, puis à l'École des arts industriels et décoratifs d'Ixelles, avant de s'établir à Montréal en 1957. Le début de sa carrière en sol canadien est fulgurant. En seulement dix ans, il prend part à plus d'une cinquantaine d'expositions de groupe au Canada, aux États-Unis et en Europe, participe à de nombreux symposiums et s'investit dans l'art public. C'est dire combien sa production contribue à l'émancipation de la sculpture au Québec dans les années 1960. Inspirantes, ses propositions s'inscrivent dans les dernières tendances de cette discipline, qui valorisent l'exploitation de matériaux et de procédés d'exécution nouveaux.

Les premières sculptures de Pierre Heyvaert, réalisées en bois, présentent des formes organiques et font appel à la technique traditionnelle de la taille directe. Très vite, cependant, l'artiste se tourne vers des méthodes et des matériaux inusités, comme l'acier, l'aluminium ou le plexiglas, qui lui permettent de construire et d'assembler des formes au lieu de les dégager d'un bloc de matière. La première pièce qu'il ait créée dans cet esprit est *Acier* (Fig. 27), sculpture monumentale placée dans le bassin entourant le pavillon du Québec à Expo 67. Conçue à partir d'une multitude de plaques géométriques soudées les unes aux autres, l'œuvre, supportée par trois piliers de béton submergés, donne l'impression, malgré son poids, de flotter à la surface de l'eau. Évacuant toute forme arrondie au profit d'une épuration structurelle qui privilégie la droite et le plan, cette composition laisse entrevoir la production à venir du sculpteur, dont *Equatria n° 21* (1970) offre un exemple des plus représentatifs.

Dans la série *Equatria*, où le triangle fait l'objet d'une multitude de variations formelles, Heyvaert adopte un principe de composition qui détermine son processus de création. L'assemblage de feuilles d'acier pliées y prend l'aspect d'un immense travail d'origami, qui substitue à la lourdeur du métal la légèreté apparente du papier. Dans *Equatria n° 21*, l'artiste tire parti des ouvertures créées par

## Pierre Heyvaert

Lebbeke, Belgique, 1934 – Montréal, 1974

la réunion des plans triangulaires, intégrant ainsi l'espace environnant dans la perception de l'œuvre. Un rapport dynamique s'instaure de ce fait entre les pleins et les vides de la sculpture : suivant les angles et l'orientation de la lumière, la modulation des ombres sur les surfaces modifie les nuances de ce monochrome tridimensionnel jaune. La recherche formelle d'ordre géométrique dont témoigne l'ensemble des pièces de la série répond à une volonté de simplification du langage et de mise en valeur des phénomènes de tension et de dynamique spatiale. Malgré une vie tragiquement écourtée, Pierre Heyvaert aura ainsi su, à travers sa propre évolution artistique, ouvrir la voie aux pratiques sculpturales minimalistes au Québec.



Fig. 27.  
Pierre Heyvaert  
*Acier*, 1967  
Acier et béton, 385 × 700 × 350 cm  
Collection de la Ville de Montréal



# Blues

1971

Acrylique sur toile, 183 x 183 cm MNBAQ, don de Simon Blais (2009.45)

L'expression de la lumière et de son corollaire, l'ombre, est au cœur du travail de Rita Letendre, artiste d'origine abénaquise née au Québec, mais ayant résidé une grande partie de sa vie à Toronto. En 1950, après avoir visité l'Exposition des rebelles, qui présente des œuvres des automatistes, elle rejette l'enseignement académique reçu à l'École des beaux-arts de Montréal et, impressionnée par la liberté qui émane des créations de ces peintres, décide de se joindre à eux. Elle délaisse alors tout mode de figuration, se lançant dans l'aventure de l'abstraction. Elle pratique d'abord une abstraction gestuelle, où le lyrisme de la forme, plus ou moins contrôlée, façonne ses compositions aux coloris denses. Puis, au cours des années 1960, elle se tourne graduellement vers une abstraction plus géométrique, qui se rapproche de la dynamique plasticienne. À la spontanéité du geste succèdent les contours nets obtenus par la technique du ruban-cache (*hard-edge*). Sa palette de couleurs se réduit, les formes s'épurent dans des œuvres qui prennent l'aspect de larges champs colorés traversés par des flèches gorgées de lumière.

## Rita Letendre

Drummondville, 1928

Tous ces éléments de signature se retrouvent dans le tableau *Blues*, réalisé en 1971. Deux faisceaux colorés y clament leur intensité, fendant la surface sombre de la toile de leurs rayons verts, jaunes et violets. Ces grands traits lumineux sur le point de converger tout au bas de la composition mettent en suspens la force de l'impact, ce qui crée une vibrante tension chromatique. Il s'agit de l'une des dernières œuvres de Letendre entièrement peintes au rouleau, un procédé qu'elle troquera bientôt pour l'aérographe. Cet outil, similaire au pistolet à peinture utilisé par les carrossiers, lui permet de peindre sans entrer directement en contact avec le support et de produire des plages atmosphériques aux teintes modulées. L'immense toile de format panoramique *Oradek* (Fig. 28) offre un exemple de l'effet obtenu. Si la lumière y évoque moins l'idée d'une flèche en plein vol, les pigments presque volatils suggèrent une profondeur de champ et diffusent sur l'horizon une énergie nouvelle.



Fig. 28.  
Rita Letendre  
*Oradek*, 1976  
Acrylique sur toile, 214 x 549 cm  
MNBAQ, don anonyme (2004.380)



# Kitchenombi n° 4

1972

Acrylique sur toile, 300 × 400 cm MNBAQ, achat (1973.574)

Entre 1942 et 1947, Marcel Barbeau étudie le design et l'ébénisterie à l'École du meuble, fleuron de l'avant-garde artistique montréalaise de l'époque. Paul-Émile Borduas, dont l'influence sera notable sur le développement de sa pratique, compte parmi ses professeurs. Barbeau y rencontre également Jean-Paul Riopelle et Maurice Perron, qui l'initient au mouvement automatiste. Il fréquente avec eux l'atelier de Borduas, où il côtoie des artistes issus de diverses sphères de la création, avec lesquels il cosigne en 1948 le manifeste *Refus global*.

Différentes périodes marqueront sa carrière. La première valorise l'expression libre de l'inconscient et la spontanéité dans le geste. Vers 1947, il crée des compositions de type *all-over*; inédites dans le paysage artistique québécois, ces dernières sont chargées de traits vigoureux, de giclées et de dégoulinures. Son intérêt pour l'art cinétique et l'expérience optique se manifeste dès 1960, donnant lieu à une nouvelle recherche; axée sur la perception rétinienne et l'illusion du mouvement, elle s'inscrit dans le courant de l'Op Art, dont le peintre devient l'un des pionniers au Canada. Réalisée en 1964, la toile *Rétine optimiste* (Fig. 29) interpelle l'œil par la juxtaposition de bandes verticales aux couleurs pures traversées longitudinalement par des lignes sinueuses.

Si sa pratique relève généralement de la peinture et du dessin, Marcel Barbeau recourt très tôt à d'autres formes d'art : la sculpture, mais aussi l'estampe, le collage, la photographie et la performance. Ces divers modes de création s'expriment dans plusieurs projets de collaboration multidisciplinaire où seront mis à profit les champs de la poésie, de la danse et de la musique. Dans les années 1970, il intègre la gestuelle de ses tableaux au sein de performances chorégraphiques et picturales

## Marcel Barbeau

Montréal, 1925 – Montréal, 2016

menées au son de musique expérimentale. Sa première performance interdisciplinaire a lieu au Théâtre de Caen (France), en 1972, lors d'un récital intitulé *Un soir avec les poètes canadiens*, organisé par le comédien et metteur en scène Gabriel Gascon, en association avec le compositeur et percussionniste Vincent Dionne. *Kitchenombi*, une suite de cinq grands tableaux exécutés devant public, est le fruit d'une danse picturale dans laquelle Barbeau, inspiré par la musique concrète de Dionne et les poèmes récités, s'élance dans l'espace pour investir la toile de signes colorés qui cristallisent la synthèse événementielle de disciplines variées.



Fig. 29.  
Marcel Barbeau  
*Rétine optimiste* ou *Salute*, 1964  
Acrylique sur toile, 242 × 203,5 cm  
MNBAQ, achat (1969.209)



# Lac Brome

de *La Suite québécoise*, 1973-1974

Acrylique sur toile et sur  
panneaux de plexiglas,  
211 × 366 cm (toile),  
173 × 310 cm (panneaux en angle)

MNBAQ, achat (2007.18)

Fin observateur des enjeux esthétiques et sociaux, Edmund Alleyn a su créer des œuvres porteuses de profondes réflexions critiques. Nourri d'influences diverses, son travail contribue, dès les années 1960, au décloisonnement des pratiques artistiques et à la reconnaissance de l'art contemporain québécois outre-mer. Entre 1955 et 1970, l'artiste effectue deux longs séjours à Paris, y découvrant une multitude de tendances en marge des préoccupations picturales de ses collègues du Québec, ce qui favorise le foisonnement singulier de son art. S'il est d'abord séduit par l'abstraction lyrique, Alleyn exprime bientôt ses questionnements sociopolitiques dans des tableaux figuratifs aux accents pop, dans des propositions inspirées de la mythologie amérindienne ou dans la création d'images évoquant l'aliénation de l'homme par les technologies.

Cette démarche critique culmine avec la réalisation de l'une des premières œuvres multimédias québécoises : *l'Introscaphe I* (FIG. 30), une sculpture-habitacle multisensorielle présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1970. L'artiste invite le visiteur à prendre place à l'intérieur de l'engin ovoïde pour y visionner un film d'une durée de quatre minutes et demie. Le document est constitué d'images-chocs, fixes ou en mouvement, pour la plupart extraites de l'actualité : des vues de la guerre du Vietnam ou des troubles liés au racisme aux États-Unis s'entremêlent à l'évocation d'une société de consommation apparemment insouciante de ces dérives oppressives.

À son retour au Québec, Alleyn peine à reconnaître sa société. Pendant l'été 1971, il se réapproprie cette culture en captant avec son appareil photo des centaines d'images de la masse anonyme qui défile à Terre des Hommes.

## Edmund Alleyn

Québec, 1931 – Montréal, 2004

Dans cet ensemble, quelques portraits l'inspirent pour la réalisation de *La Suite québécoise*, une série d'installations réunissant des personnages peints grandeur nature sur plexiglas. Traitées dans un style hyperréaliste, ces figures rassemblées en petits groupes devant des couchers de soleil bucoliques appartiennent à des catégories sociales bien circonscrites : enfants, adolescents, couples, parents, personnes âgées. Le positionnement des personnages hors du tableau met en exergue la distanciation entre l'univers de l'art et celui du « monde ordinaire ». En faisant ainsi éclater les conventions de la peinture, le dispositif d'Alleyn favorise l'intégration du spectateur dans l'œuvre, lui faisant partager le même environnement que les protagonistes de la scène qu'il regarde.



Fig. 30.  
Edmund Alleyn  
*Introscaphe I*, 1968-1970  
Bois, fibre de verre, peinture, circuits  
électriques et électroniques, système  
de projection et autres matériaux,  
155 × 365 × 105 cm  
MNBAQ, don avec charge  
de Jennifer Alleyn (2008.78)



# Bâche n° 1

1974

Gesso sur bâche et corde,  
245 × 203 cm

MNBAQ, achat (2006.36)

Betty Goodwin compte parmi les personnalités majeures de l'art contemporain canadien. Sa pratique, singulière, a remis en question les préceptes modernistes à la faveur d'une iconographie centrée sur la figure humaine et ses affects. Les thèmes de la fragilité de l'existence, de l'absence, du deuil, du souvenir et de l'oubli traversent l'ensemble de son œuvre. Le travail de l'artiste comprend des gravures, des sculptures, des dessins, des peintures et des installations. Le corps, représenté ou symbolisé dans les vêtements que montrent ses estampes, dans le fin papier de ses dessins ou dans les objets qu'elle s'approprie et réinvestit (cheveux, bâches, pierres), apparaît comme un leitmotiv où s'incarnent ses réflexions existentielles.

Première manifestation du passage de la gravure (discipline à laquelle elle s'était jusqu'alors essentiellement consacrée) à l'investissement de l'objet, *Bâche n° 1* évoque avec éloquence le rapport au corps et à l'intime si caractéristique de la démarche de Goodwin. Pour élaborer sa célèbre suite de neuf œuvres réalisées entre 1974 et 1976, l'artiste récupère des bâches de camion usagées qu'elle étend, étire, plie et recouvre de gesso (enduit de plâtre), d'huile ou de pastel. Tout au long de ce processus, elle prend soin de respecter les traces d'usure et de réparation que présente leur surface et qu'elle considère comme autant de signes mnémoniques de leur usage antérieur. Étroitement liées à l'estampe, où chaque trait est l'empreinte d'une entaille, ces pièces de toile portent les vestiges de leur existence dans leurs éraflures, leurs déchirures, leurs pans décolorés. Soigneusement rabattue et suspendue à une longue tige de métal, toujours munie de ses œillets métalliques d'où pendent des cordages déliés, *Bâche n° 1* s'impose tel un corps blessé, avec ses marques et ses cicatrices. Soustraite à sa fonction première, la bâche qui recouvrait la caisse d'un camion apparaît désormais comme une figure humaine dont l'épiderme stigmatisé trahit l'histoire personnelle et le passage du temps.

## Betty Goodwin

Montréal, 1923 – Montréal, 2008

À partir du début des années 1980, Betty Goodwin ne se borne plus à suggérer le corps fragile et vulnérable : elle le montre clairement dans toute sa souffrance, au sein de grands dessins dont la minceur du support mime la délicatesse de la peau. Dans *Figure Lying on a Bench* (FIG. 31), œuvre créée en 1988, l'artiste oppose à la finesse de la feuille dessinée une barre de métal brossé et rouillé, accentuant ainsi le caractère tragique de la scène représentée. Elle révèle ainsi son intérêt pour le métal, et particulièrement pour sa patine, regardée comme une métaphore du vécu, au même titre que les traces retrouvées sur les bâches, les livres ou les autres objets qui ponctuent sa production.



Fig. 31.  
Betty Goodwin  
*Figure Lying on a Bench*, 1988  
Huile, pastel à l'huile, graphite et métal  
sur pellicule de polyester montée sur  
toile, 210,5 × 143 cm  
MNBAQ, don de Paul Mailhot  
(2014.239)



3-79-102

1978

Acrylique sur toile, 259 cm  
(diamètre de chacun des deux  
éléments)

MNBAQ, achat grâce à un don  
anonyme (2000.56)

Chef de file de l'abstraction géométrique au Québec, Claude Tousignant compte plus de soixante années de production des plus rigoureuses. Après des études à l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal et un bref séjour aux académies Ranson et de la Cloison d'or à Paris, il amorce, durant la première moitié des années 1950, une pratique qui sera très tôt associée à l'émergence d'une seconde vague de peintres plasticiens, aux côtés, notamment, de Guido Molinari. Sa démarche se distingue par des recherches picturales visant un art de pure sensation, à partir de paramètres somme toute restreints, quoique bien précis. Le format du support, l'articulation des composantes plastiques au sein du tableau, la prise en considération de l'espace d'exposition et le recours fréquent à des matériaux de nature industrielle sont toutes des stratégies mises de l'avant par l'artiste pour atteindre cet objectif.

Les toiles de Barnett Newman, vues lors d'un voyage à New York en 1962, ont de grandes répercussions sur le développement de son travail. Les qualités intrinsèques et expressives de la couleur apparaissent dès lors prioritaires dans sa recherche pour libérer la peinture de toute référence au réel. L'abandon du format rectangulaire au profit de formes circulaires ou ovales participe de cette volonté d'évacuer toute allusion au paysage ou au portrait. Ses premières explorations en ce sens consistent en des tableaux ronds peints de cercles concentriques dont les couleurs contrastées créent un rythme qui donne au spectateur l'impression d'être simultanément absorbé et repoussé. L'uniformité des lignes, obtenue grâce à l'application de ruban-cache, contribue à abolir toute trace d'exécution, favorisant ainsi l'expérience visuelle des permutations chromatiques. Tant les *Transformateurs chromatiques* que les *Gongs* ou les *Accélérateurs chromatiques* (FIG. 32) génèrent ce type de tensions nées de la succession de bandes colorées.

Poussant plus loin son étude des qualités énergétiques de la couleur, Claude Tousignant en vient à dupliquer

## Claude Tousignant

Montréal, 1932

la forme, valorisant les diptyques et les triptyques pour s'éloigner davantage de l'effet de perspective toujours possible dans une pièce unique et renforcer le caractère « objectal » de sa peinture. Dans les diptyques circulaires qu'il réalise entre 1978 et 1980, il réduit au minimum les contrastes de couleurs, délaissant les teintes vives pour d'autres, plus minérales, comme dans *3-79-102*. En peignant ainsi dans une gamme de gris chauds cette œuvre dont chacun des éléments ne comporte plus que deux cercles concentriques, Tousignant tend vers l'harmonie des couleurs. Entre ces quelques nuances d'une même teinte, le jeu chromatique s'effectue avec une subtilité telle que l'expérience visuelle de la forme et de la couleur semble s'unifier. Plus près que jamais de la sensation pure recherchée, l'artiste voit s'ouvrir devant lui la voie du monochrome, qu'il approfondira dans les décennies suivantes.

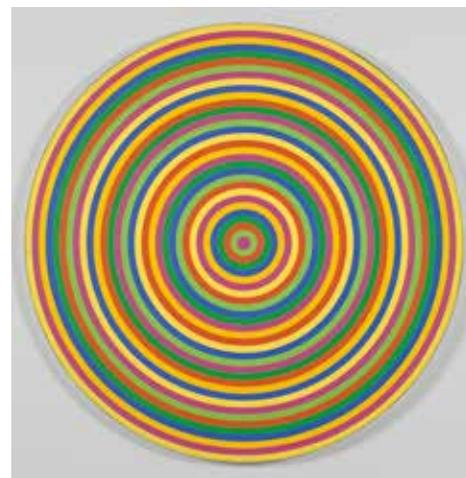


Fig. 32.  
Claude Tousignant  
*Accélérateur chromatique 64*, 1967  
Acrylique sur toile, 162,3 cm (diamètre)  
MNBAQ, achat lors des Concours  
artistiques du Québec (1968.18)



# Sher-Wood 748, Louisville 520, Ultralite 709 1979

Sérigraphie photomécanique  
(2/9, 9/9, 2/9), bâtons de  
hockey, aluminium et plexiglas,  
276 × 435 × 30 cm (ensemble)

À une époque où, au Québec comme ailleurs dans le monde, le formalisme pictural est maître, une génération montante de créateurs fait de la figuration le vecteur d'un renouveau plastique. Curieux de la diversité des modes d'expression portés par le Pop Art aux États-Unis ou le Nouveau Réalisme en Europe, certains artistes d'ici s'inspirent de la vie courante, y puisant objets et matières pour alimenter leurs œuvres. Parmi d'autres formes de création comme la photographie, le happening ou l'art d'environnement, l'estampe – procédé démocratique, populaire et reproductible – devient une discipline de choix pour cette relève désireuse de déjouer les acquis du « grand art ». Fondateur, en 1966, de l'Atelier libre 848 (renommé Graff en 1970), Pierre Ayot se révèle une figure de proue, tant par sa manière singulière de repenser l'estampe que par son apport à un milieu avide d'en explorer les techniques.

Professeur à l'École des beaux-arts de Montréal, puis à l'Université du Québec à Montréal, Pierre Ayot a laissé une marque profonde en valorisant l'expérimentation, une attitude qu'il aura lui-même cultivée tout au long de sa pratique. Dès ses premières estampes, il définit les bases de sa démarche : en empruntant son iconographie à la culture de masse et à l'imagerie populaire, il suscite une réflexion sur les frontières de l'art et modifie la relation entre le spectateur et l'œuvre. Effets de trompe-l'œil, utilisation d'objets réels, humour et sens du jeu caractérisent sa production. Dans ses recherches sur les potentialités de la gravure, Ayot se plaît à en exploiter les limites, gratifiant tantôt l'estampe d'une dimension sculpturale, comme dans ses *Caisnes de bière O'Keefe* (Fig. 33), et l'intégrant tantôt au sein d'installations multimédias, comme avec *Permis de démolir n° 1502*, qui mime l'effondrement d'un pan de plafond. *Sher-Wood 748, Louisville 520, Ultralite 709* se présente, pour sa part, comme une extension de la réalité : trois sérigraphies composent l'œuvre et représentent les manches de bâtons de hockey dont l'image se prolonge dans des crosses réelles, appuyées

## Pierre Ayot

Montréal, 1943 – Berthierville, 1995

contre le mur, sans qu'aucune démarcation ne soit visible au premier regard. Un va-et-vient s'installe entre l'objet concret et son image, dans un acte de déconstruction mutuelle, d'ordre spatial pour la sculpture, d'ordre mimétique pour l'estampe. Plus qu'un clin d'œil au sport national des Québécois, cette œuvre d'Ayot fait bondir l'art hors de son cadre et met à l'épreuve notre perception de la réalité et des objets qui la constituent.



Fig. 33.  
Pierre Ayot  
*Caisnes de bière O'Keefe*, 1979  
Sérigraphie photomécanique sur tissu  
et bourre de kapok, 19 × 52 × 34 cm  
(chacun)  
MNBAQ, don anonyme (1993.225)



# Suite nordique

1979

Gravure sur bois (13/20)  
et plaques matrices,  
270 x 240 x 260 cm (ensemble)

MNBAQ, don de Christian Gélinas  
et Michel Amyot (1991.36)

Partageant sa vie entre le Québec et le Mexique depuis les années 1950, René Derouin est une figure éminente de la gravure au Canada. Contrairement à nombre de ses contemporains qui, à l'époque, cherchent l'inspiration en Europe, Derouin, en quête de modèles différents, est plutôt fasciné par l'axe nord-sud des Amériques, leurs vastes territoires indigènes et l'héritage des civilisations précolombiennes. La découverte du Mexique, de ses sites archéologiques et de l'art monumental des muralistes mexicains (Orozco, Rivera, Siqueiros) fera sur lui une impression telle qu'elle constitue, pour ainsi dire, l'essence même de sa production.

Imprégné de réflexions identitaires, l'art de René Derouin conjugue les mémoires culturelles et territoriales du Sud et du Nord, abordant les questions de la migration et du métissage à diverses époques historiques. Il en ressort une démarche hybride et singulière, qui s'exprime aussi bien dans la gravure, le dessin ou la sculpture que dans l'installation, la plus ambitieuse de l'artiste demeurant à ce jour *Migrations* (Fig. 34). Conçue pour le Musée Rufino Tamayo de Mexico, l'œuvre, présentée en 1992, se composait d'un assemblage de 150 plaques de bois gravé déposées au sol. L'immense territoire ainsi formé mesurait 50 mètres de longueur et accueillait 20 000 figurines en terre cuite façonnées par Derouin. La scène, spectaculaire, rappelait à la fois la densité de la foule se massant sur les vastes places publiques du Mexique et les grandes migrations de populations survenues à travers l'histoire.

Dans les années 1970, la visite du Grand Nord québécois incite l'artiste à s'intéresser au concept de nordicité. À la recherche de ses racines, Derouin approfondit l'idée d'américanité, qui lui inspire des installations inédites dans le domaine de l'estampe. Créée après un séjour à la baie James en 1979, *Suite nordique*, une énorme gravure modulaire constituée de six estampes et de leurs plaques matrices posées au sol, donne à voir les forces vives de la nature gravées dans les rainures du bois. L'ensemble évoque les mouvements géologiques, l'érosion glaciaire

## René Derouin

Montréal, 1936

logée depuis des millénaires dans la mémoire du territoire continental. Cette œuvre inaugure une série de compositions qui, en exposant la relation entre l'empreinte et le relief, réunis au sein d'un même dispositif, concourent à l'éclatement du langage de la gravure au Québec. Le format gigantesque de ces compositions, à l'image du travail des muralistes mexicains, participe également à ce renouveau, tout comme le point de vue plongeant qu'elles introduisent et qui supprime la ligne d'horizon traditionnelle.



Fig. 34.  
Vue de l'installation *Migration* de René  
Derouin, présentée au Musée national  
des beaux-arts du Québec en 1992



# Sans

1979

Béton armé, 28,7 × 162 × 144 cm MNBAQ, achat (1997.19)

Roland Poulin marque le paysage de la sculpture contemporaine au Québec par sa démarche d'une rare sensibilité formelle et sa perception de l'immatériel comme une donnée inhérente à ses œuvres. Le temps, l'espace et la lumière, tous éléments intangibles, confèrent une dimension métaphysique à sa production, qui, à première vue, peut sembler des plus minimales. C'est après s'être d'abord intéressé au dessin, puis à la peinture, lors de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal de 1964 à 1969, que l'artiste s'oriente lentement vers la sculpture, trouvant dans la matière et l'objet un lieu d'exploration riche en réflexions.

Deux grandes périodes caractérisent la carrière de Poulin. À la fin des années 1970, son travail s'imprègne du minimalisme américain, découvert lors d'un voyage en Allemagne en 1972. Basses, reposant à même le sol, ses sculptures prennent des formes simples, voire élémentaires. Elles sont réalisées au moyen de matériaux modestes et industriels, comme le verre, le contreplaqué, le treillis métallique ou le béton armé. D'un poids considérable, ce dernier est utilisé dans une importante série d'œuvres, dont les titres – *Lieu*, *Contenu*, *En forme de vide*, *Sans* – centrent l'attention sur l'essence formelle des pièces et leur ancrage dans l'espace. Créée en 1979, la sculpture *Sans* est constituée de deux rectangles posés à plat au sol, emboîtés l'un dans l'autre, de manière à produire un effet de spirale qui incite le spectateur à en faire le tour. Universelle, cette forme évoque le mouvement perpétuel que contredit la stabilité du béton. L'artiste tire aussi profit d'autres contrastes propres à l'objet, comme ce jeu constant entre le plein de la structure et le vide qu'elle contient et qui l'entoure. L'orientation de l'éclairage est également primordiale lors de la mise en exposition de l'œuvre, l'ombre qu'elle projette, considérée au moment même de sa réalisation, révélant aussi bien l'absence de lumière que sa propre présence en tant que forme virtuelle. *Sans* joue ainsi sur les tensions entre l'impalpable et le concret, que le sculpteur recherche et aspire à résoudre.

## Roland Poulin

St. Thomas, Ontario, 1940

Dans les années 1980, un virage s'opère dans la production de Roland Poulin. Bien que le vocabulaire formel de l'artiste reste sensiblement le même, un langage métaphorique apparaît dans ses œuvres. Fasciné par les thèmes de la mort et du sacré, que lui inspirent la lecture des *Hymnes à la nuit* du poète mystique Novalis et la visite du cimetière du Père-Lachaise à Paris, Poulin charge désormais la matière, l'ombre et la lumière de connotations métaphysiques. Ses sculptures aux formes dépouillées, faites de bois peint de couleurs sombres, étalées au sol, rappellent maintenant des pierres tombales ou des cercueils, parfois en voie d'ensevelissement. Cette portée existentielle des œuvres transparait dans des titres expressifs : *La Part de l'ombre* (Fig. 35), *La Nuit, de toutes parts*, *Lamento*.



Fig. 35.  
Roland Poulin  
*La Part de l'ombre*, 1985-1986  
Cèdre et contreplaqué de pin peints,  
86,5 × 760 × 750 cm (ensemble)  
MNBAQ, achat (1987.08)



# Pression/Présence

1979, tirage 2006

Épreuve numérique (à partir d'une épreuve au colorant azoïque) imprimée au jet d'encre sur vinyle, 363 × 305 cm

Promesse de don de l'artiste (DPD.2012.448)

Figure de proue de l'art conceptuel et du Land Art au Canada, Bill Vazan parcourt le globe pour intervenir sur divers territoires, en extraire des fragments visuels ou physiques et y mener des actions longuement planifiées. Sa démarche artistique prend forme au début des années 1960 et s'accompagne d'une réflexion existentielle à travers l'examen des rapports que les humains entretiennent avec leur environnement, qu'il soit naturel, urbain, social ou culturel. D'une rigueur exemplaire, la pratique de Vazan aborde des sujets universels comme le temps et l'espace, tout en puisant dans l'histoire, la géographie, l'anthropologie, les religions et les théories scientifiques contemporaines.

Dans les années 1960, le travail de Vazan se distingue par des projets d'envergure, comme *Canada in Parentheses* (1969), réalisé en collaboration avec l'artiste vancouverois Ian Wallace, ou *Canada Line* (Fig. 36), auquel participent simultanément, en 1969-1970, huit galeries et musées reliés par le tracé virtuel d'une ligne pancanadienne. Marginales à l'époque, ces expériences relationnelles marqueront l'art conceptuel canadien, alors en émergence. Dans la seconde moitié des années 1970, l'artiste commence à produire des pièces monumentales, dont *Pression/Présence*, un dessin de près de 400 mètres de diamètre exécuté sur le sol des plaines d'Abraham, près du Musée national des beaux-arts du Québec. Conçue dès 1978, cette œuvre se concrétise à la fin de l'été 1979. Assisté par les membres du centre d'artistes La Chambre blanche et par une quinzaine de bénévoles, Vazan trace à la chaux une spirale géante représentant l'épicentre d'un séisme et ses ondes de choc concentriques. Cette composition à ciel ouvert évoque aussi bien les tremblements de terre qui, de Québec à Baie-Saint-Paul, ont secoué la vallée du Saint-Laurent au fil des siècles que, plus symboliquement, les bouleversements historiques qui ont suivi la bataille des Plaines d'Abraham et leurs répercussions encore sensibles aujourd'hui.

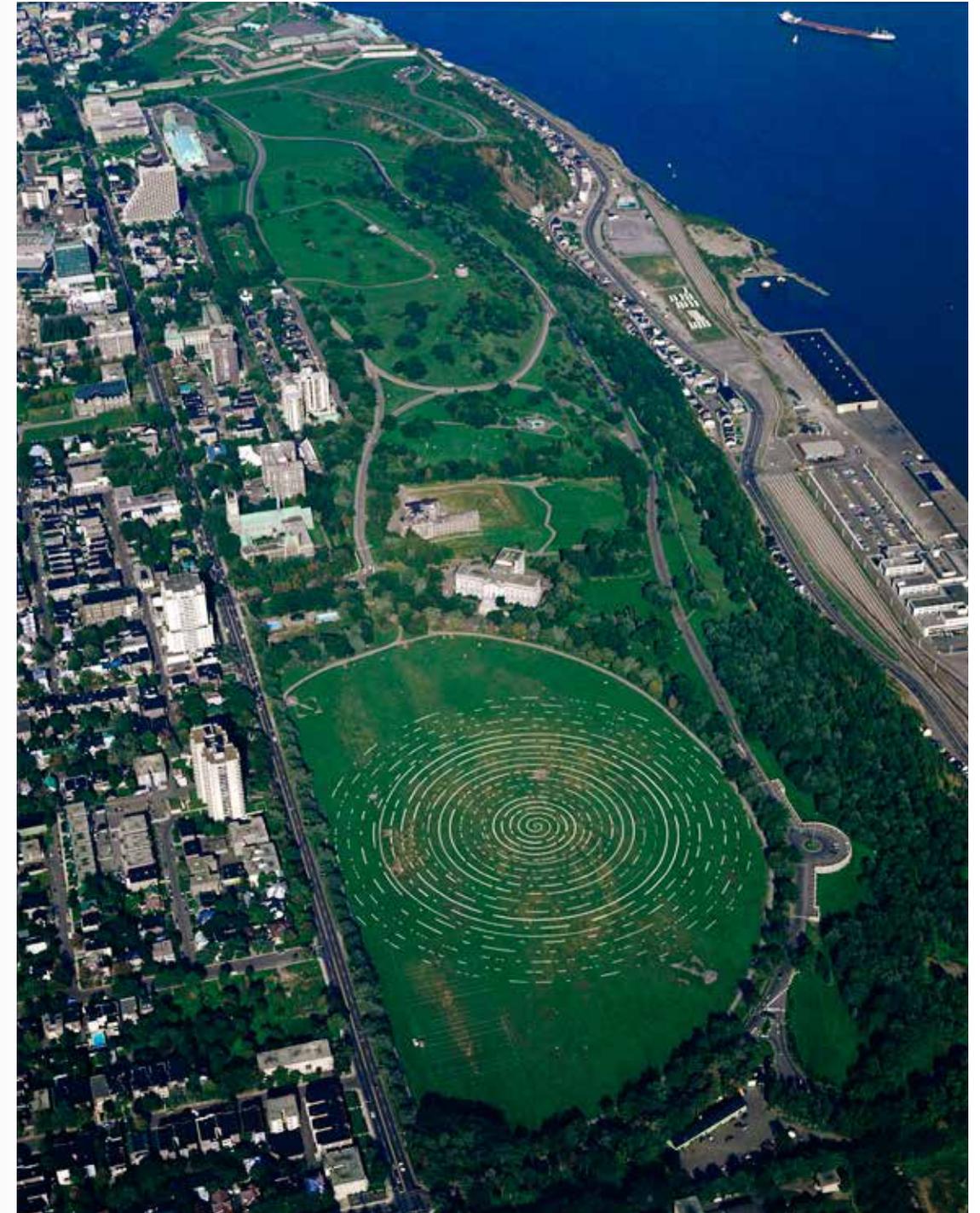
## Bill Vazan

Toronto, Ontario, 1933

Bill Vazan a réalisé près de 150 projets dans l'esprit du Land Art. Ses interventions s'inscrivent dans des lieux privilégiés, tantôt riches en résonances historiques, tantôt façonnés par la nature ou transformés par la présence humaine. Par l'évocation qu'elle fait de l'histoire géologique et du passé colonial du Québec, par la redéfinition qu'elle propose de l'œuvre d'art à travers son caractère éphémère et sa présentation hors des cadres habituels d'exposition, *Pression/Présence* demeure l'une des plus imposantes créations de ce type à avoir jamais vu le jour au Canada.



Fig. 36.  
Bill Vazan  
*Canada Line, Documentation Work 2*  
(détail), 1969-1970  
Cartes topographiques et carte du Canada avec encre et graphite, épreuves à la gélatine argentique, correspondance et documents, dimensions variées  
MNBAQ, don de l'artiste. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (2012.446)



# 1 600 Pages-Miroirs

(détail)

1980-1995

Encre, mine de plomb et dorure sur papier, sur miroir de polyester, 245 × 120,7 cm (chacun des 20 éléments)

MNBAQ, achat (2002.09 à 2002.23); don de l'artiste (2002.146 à 2002.150)

Musicien, écrivain, créateur en arts visuels et performeur, Rober Racine fait preuve d'une originalité remarquable tant dans sa démarche, à la fois rigoureuse et sensible, que dans sa production, où cohabitent poésie et discursivité. L'artiste prend ainsi part, dès les années 1970, à l'instauration de nouveaux paradigmes esthétiques au Québec, amorçant une rupture dans le langage des formes en même temps qu'une dématérialisation de l'objet d'art.

Reconnu pour la démesure de ses projets, dont la réalisation se révèle aussi exigeante pour le corps que pour l'esprit, Racine ancre d'emblée son travail dans la notion de performance. En 1978, il interprète *Vexations* d'Erik Satie (Fig. 37), une partition de 152 notes qui doit être répétée 840 fois et dont l'exécution le retient plus de quatorze heures au piano. Rober Racine manifeste par ailleurs à l'égard du dictionnaire une curiosité passionnée, lui consacrant l'essentiel de ses recherches durant une quinzaine d'années. Entreprise colossale, l'œuvre intitulée *1 600 Pages-Miroirs* (1980-1995) se compose de 20 éléments regroupant chacun 80 pages de dictionnaire découpées, annotées, historiées par l'artiste. Pour concevoir cet ensemble, Racine a utilisé l'exemplaire du *Petit Robert* dont il avait précédemment retiré les 55 000 mots pour la création de son *Terrain du dictionnaire A/Z* en 1980.

Impatient de plonger plus à fond dans l'ouvrage, l'artiste entreprend la même année un minutieux travail d'enluminure des pages momentanément délaissées. Il découpe un fin trait sous certains des mots restants, rehausse de dorure les italiques, perfore au moyen d'une aiguille les noms d'auteurs cités, marque en vert les mentions d'auteurs québécois. Les feuillets sont ensuite réunis sur

## Rober Racine

Montréal, 1956

de grandes feuilles de polyester, dont le fini s'apparente à celui d'un miroir. Au fil de ses interventions, Racine relève également les syllabes qui, dans certains mots, reproduisent les notes de la gamme (*région, façade, dilapider, soleil*). Il en tirera, en 1985, *La Musique des pages-miroirs*, une pièce sonore qui transpose la graphie du langage dans l'harmonie acoustique, entraînant l'expérience visuelle dans une arène étonnamment polyphonique.



Fig. 37. Rober Racine interprétant au piano *Vexations* d'Erik Satie à la Galerie Véhicule art à Montréal, le 4 novembre 1978



# Stars and Stripes

1985

Sérigraphie sur toile, 310 × 172 cm MNBAQ, achat (2003.05)

Diplômée en beaux-arts de l'Université Concordia en 1979 et forte d'une formation en études cinématographiques acquise ultérieurement à la New York Film Academy, Dominique Blain fait une large place au travail de l'image dans sa pratique, dominée par son intérêt pour les questions sociales et politiques. La guerre, la situation des réfugiés, les inégalités raciales, le colonialisme, la liberté d'expression sont autant de sujets, universels et intemporels, qu'elle aborde dans ses œuvres. À l'aide d'archives photographiques et vidéographiques tirées de livres, de revues, de journaux et d'Internet, elle vise à mettre en lumière, par des opérations de recadrage, de juxtaposition et de recontextualisation, des événements historiques ou contemporains empreints de tyrannie, de manipulation et de soumission.

Suite de 12 sérigraphies sur toile suspendues comme des bannières (dont quatre sont conservées au MNBAQ), *Stars and Stripes* (1985) est représentative de la manière dont Blain s'approprié des images pour constituer d'habiles dispositifs critiques. Sur un mode séquentiel, les enseignes révèlent un concours de Miss Univers et une série d'avions de guerre, rendus similaires dans leur agencement. L'alignement rigide des femmes et des bombardiers rappelle le rang militaire, symbole d'ordre et de pouvoir qui fait subtilement écho à la domination machiste de la société américaine. Incarnation de la puissance et de l'impérialisme, les États-Unis sont évoqués par le titre *Stars and Stripes*; les motifs que forment les femmes et les avions renforcent l'allusion. La répétition de l'image, une stratégie de propagande, martèle un commentaire critique à l'endroit de la civilisation capitaliste, qui, plutôt que d'exalter la diversité et la liberté d'expression, apparaît comme un modèle de standardisation.

Dix ans plus tard, le travail de Dominique Blain n'a rien perdu de son mordant, comme en témoigne *Locum Sanctum* (Fig. 38), un montage photographique composé de neuf clichés représentant chacun une personne masquée. Conformément à sa démarche habituelle, l'artiste

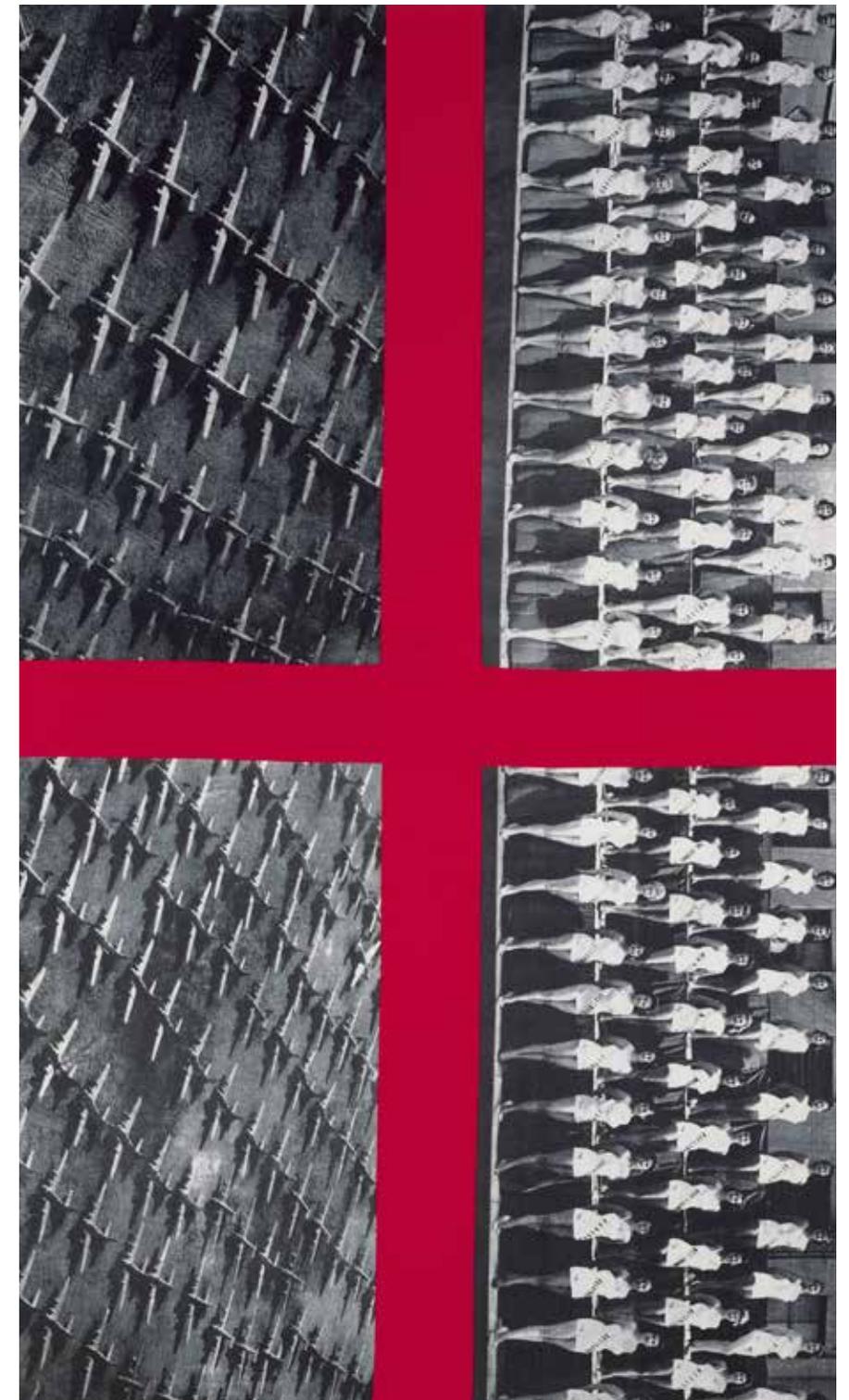
## Dominique Blain

Montréal, 1957

a d'abord fouillé la documentation (dans ce cas, une collection de magazines publiés à l'époque de la Première Guerre mondiale) pour en extraire des images qu'elle a agrandies, recadrées, puis regroupées en un ensemble percutant. Plusieurs types de personnages s'y côtoient : lutteur cagoulé, homme d'affaires se couvrant le visage d'une feuille de papier, ségrégationniste du Ku Klux Klan, chevalier coiffé d'un heaume, combattants portant divers masques à gaz. Les casques et les masques qu'ils arborent suggèrent tous menace et terreur, offrant un échantillonnage qui, par les différentes époques auxquelles il renvoie, souligne la permanente actualité de l'intimidation.



Fig. 38.  
Dominique Blain  
*Locum Sanctum*, 1995  
Émulsion sur film, bois et métal,  
219,7 × 235 cm (ensemble)  
MNBAQ, don anonyme (2015.906)



# Faction factice

1987

Fusils, livres, matériaux et objets divers, 122 × 450 × 51 cm

MNBAQ, don de Patrice et Andrée Drouin (2004.445)

Actif à une époque qui voit la réhabilitation de l'objet dans l'art conceptuel, Michel Goulet s'impose sur la scène artistique québécoise des années 1980 avec des propositions qui participent au renouvellement du langage de la sculpture. Laisant de côté les matériaux et les techniques traditionnels, il privilégie plutôt l'assemblage d'objets usinés et de pièces de mobilier trouvées, qu'il détourne de leur fonction utilitaire pour n'en conserver que l'essence. Sa méthode est singulière : il déconstruit une réalité et la reconstruit dans une œuvre en lui attribuant des niveaux de lecture multiples sans toutefois la priver de son apparence familière. Ainsi, dans *Fac-similé* (Fig. 39), Goulet s'approprie l'idée de table, analysant les attributs et les fonctions de ce meuble, central dans l'activité quotidienne, pour en multiplier les sens et les référents. Table à dessin ou de chevet, lieu de repas et de partage, surface de jeu ou de travail : un éventail d'usages possibles émerge de la structure générique qu'il conçoit et du corps même de laquelle il tire les tables miniatures qui se dressent à sa surface.

Michel Goulet joue avec les objets comme certains jouent avec les mots. Il s'amuse à modifier leur signification par le voisinage inusité d'autres objets, créant une syntaxe visuelle inédite et surprenante. Le caractère ludique de ses sculptures et de ses installations ne doit cependant pas occulter le sérieux des réflexions tantôt politiques, tantôt sociales qu'elles véhiculent. *Faction factice* est l'une des trois œuvres que l'artiste expose à la Biennale de Venise, où il représente le Canada en 1988. L'installation met en scène un alignement de dix fusils de chasse appuyés sur autant d'objets – jumelles, bougeoir, tasse, brosse, presse-citron, etc. – qui servent de butée. Au bout de chaque canon repose un volume de l'encyclopédie Quillet, tenant lieu de socle à un autre objet, qui le condamne à demeurer fermé. Signes allégoriques de deux formes de pouvoir s'appuyant l'une sur l'autre, les fusils, métaphores de l'autorité qui domine ou protège, semblent monter la

## Michel Goulet

Asbestos, 1944

garde, alors que les livres, symboles de la connaissance, colligent les multiples facettes de la culture. L'équilibre précaire de l'ensemble n'est pas sans évoquer les sociétés actuelles, où savoir et pouvoir entretiennent de constants rapports de force.



Fig. 39.  
Michel Goulet  
*Fac-similé*, 1982  
Acier, aluminium et pièces de meccano,  
120 × 274 × 91 cm (ensemble)  
MNBAQ, don de Patrice et Andrée Drouin.  
Restauration effectuée par le Centre  
de conservation du Québec  
(2002.111)



# Station III, Hommage aux plasticiens

du triptyque *Trilogie d'un triangle noir*, 1987

Acrylique sur toile et tapis synthétique, armature de métal, styromousse, corde de coton, corde de nylon et punaises, 277 × 487 × 32 cm

MNBAQ, don anonyme. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (2011.198)

Reconnu comme un acteur primordial de l'avant-garde artistique montréalaise, Serge Lemoyne a contribué à poser les bases du postmodernisme au Québec. Instigateur des premiers happenings, il a aussi été l'un des premiers créateurs d'ici à adopter le procédé duchampien du *ready-made* et le sarcasme dadaïste, à s'aventurer dans l'univers pop et à s'intéresser à l'art de participation. Dans les années 1960, cet artiste multidisciplinaire avant l'heure prend part aux profondes mutations qui s'opèrent dans l'art québécois, alors dominé par l'abstraction picturale.

Pendant plusieurs années, Lemoyne utilise sa demeure, à Acton Vale, comme lieu d'expression privilégié de sa créativité. Par des interventions artistiques sur sa maison, mais aussi par l'appropriation de certaines de ses composantes (escaliers, portes, balustrades, tapis), il poursuit son idéal en prônant l'abolition des frontières entre l'art et la vie. Il se porte avec conviction à la défense de l'accessibilité de l'art pour tous, projet auquel il n'a cessé d'adhérer tout au long de sa carrière. C'est notamment dans cet esprit qu'il entame, dans les années 1970, une série d'œuvres sur le thème du hockey, et en particulier sur les Canadiens de Montréal, équipe emblématique dont il reprend les couleurs de l'uniforme : bleu, blanc, rouge (FIG. 40).

Au cours des années 1980, Lemoyne introduit d'autres emprunts formels et iconographiques dans son langage pictural. Des citations relatives à la peinture moderniste et aux artistes dont il s'est inspiré surgissent désormais dans ses œuvres. Après avoir réalisé, en 1983, une série intitulée *À la manière de...*, il entreprend une longue suite d'*Hommages*. Formés de fragments irréguliers enveloppés de toile ou de tapis peints et rassemblés par des cordelettes, ces épais tableaux presque sculpturaux se présentent comme les jalons d'une histoire picturale contemporaine. Les premiers d'entre eux, regroupés sous le titre de *Trilogie d'un triangle noir*, rendent hommage à Christo,

## Serge Lemoyne

Acton Vale, 1941 – Saint-Hyacinthe, 1998

aux automatistes et aux plasticiens. En plus d'y honorer ses influences artistiques, Lemoyne y jette un regard sur les paramètres de son propre travail : le recyclage d'objets et de matériaux divers, l'application spontanée de bandes de peinture colorée sur les supports. Ces immenses pièces murales constituent en fait un vif condensé de ce qui a caractérisé sa démarche artistique depuis ses débuts.



Fig. 40.  
Serge Lemoyne  
*Bleu, Blanc, Rouge continu 1, 2, 3*, 1976  
Acrylique sur toile, 168 × 122,2 cm  
MNBAQ, don de Pierre et Véronique Riverin (1992.33)



# Autoportrait à la table lumineuse, Montréal, Québec

de la série *Les Tremblements du cœur*, 1988

Épreuve à la gélatine argentique, MNBAQ, don de Jacques Toupin  
40,3 × 50,5 cm (2013.95)

Figure majeure de l'histoire de la photographie québécoise, Michel Campeau se consacre à cette discipline dès sa sortie de l'Institut des arts graphiques du Québec en 1968. Sa carrière prend ainsi naissance au tournant des années 1970, une période artistique charnière fortement marquée, en photographie, par des pratiques mettant de l'avant la réalité quotidienne et les valeurs sociales du Québec. Aux côtés des Gabor Szilasi, des Pierre Gaudard, des Serge Laurin, des Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau contribue à cette nouvelle approche sociale de la photographie, qui privilégie un point de vue authentique, direct et intuitif sur les sujets photographiés dans leur réalité immédiate. Avec ses collègues du Groupe d'action photographique (GAP), qu'il cofonde en 1971, Campeau défend avec conviction la capacité de la photographie à témoigner, sans fard, d'une époque. Le contact avec les gens lui importe et sortir des circuits officiels et des modes de diffusion traditionnels constitue une stratégie d'ouverture qu'il adopte dès ses débuts. *Disraeli, une expérience humaine en photographie* (Fig. 41) incarne ce désir de rencontres et de proximité. Ce projet collectif, auquel il participe en 1972, est considéré aujourd'hui comme un événement incontournable dans l'histoire de la photographie contemporaine au Québec. Il a suscité des débats sur la place publique quant au rôle de l'artiste, provoqué des échanges sur l'acte photographique lui-même et largement déterminé le cadre à partir duquel la photographie s'est définie dans les années 1970 au Québec.

Le caractère objectif de la photographie, sa valeur sociale et son rôle dans la définition d'une identité céderont graduellement le pas dans l'œuvre de Campeau à une exploration plus subjective du langage photographique, qu'illustre avec éloquence sa série *Les Tremblements du cœur*. Tablant sur les potentiels expressif et narratif de l'image, l'artiste inaugure dès lors un chapitre introspectif de sa démarche, marqué par l'utilisation combinée de clichés pris sur le vif, d'archives personnelles et de citations visuelles. Les représentations de son quotidien et de ses proches cohabitent avec des images empruntées à des

## Michel Campeau

Montréal, 1948

albums de famille et à des œuvres photographiques ou cinématographiques l'ayant inspiré. La série se lit comme une chronique personnelle où se mêlent les différentes périodes de sa vie. Portée par une rhétorique bouleversante, issue d'un colossal travail d'échantillonnage, elle propose le vibrant témoignage d'un homme en quête de lui-même.



Fig. 41.  
Michel Campeau  
*Mario Pouliot dans le chemin du rang 5 de Garthby*, de la série *Disraeli, une expérience humaine en photographie*, 1972  
Épreuve à la gélatine argentique,  
10,8 × 16,3 cm  
MNBAQ, achat (1999.52)



# Tornado

1989

Acrylique sur panneau de contreplaqué travaillé à la toupie, 244 x 350,5 cm  
MNBAQ, don de Paul Mailhot (2004.430)

Après avoir servi dans les Forces armées canadiennes durant la Seconde Guerre mondiale, Paterson Ewen entreprend des études en géologie à l'Université McGill. Il se réoriente bientôt vers les beaux-arts, fréquentant d'abord la même université, où lui enseigne notamment John Lyman, puis l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal, où Goodridge Roberts compte parmi ses professeurs. Ce double intérêt pour la science et les arts transparait à divers degrés dans sa production, particulièrement à compter des années 1970, alors qu'il amorce un retour à la figuration qui se cristallise dans une approche inédite du paysage. Ewen est d'ailleurs reconnu aujourd'hui comme l'un des peintres contemporains ayant le plus contribué à repenser ce genre marqué par une longue tradition au Canada.

Les années montréalaises de Paterson Ewen, de 1947 à son départ du Québec pour l'Ontario en 1968, sont riches en expérimentations propices à l'élaboration de sa démarche picturale. Si la formation de l'artiste lui permet d'acquérir technique, sens de la composition et sensibilité chromatique, la liberté et la spontanéité du geste prônées par les automatistes l'attirent. Il se lie d'amitié avec le groupe, expose avec ses membres, gardant toutefois ses distances avec les fondements idéologiques du mouvement. Tirant parti de la position d'avant-garde et des activités exploratoires des adeptes de l'automatisme, il s'éloigne peu à peu, à leur contact, de la représentation figurative. Mais la véritable abstraction apparaît plus tard dans son travail, au milieu des années 1950, alors que ses œuvres, plutôt structurées, prennent une facture plus expressionniste. Bien qu'elle s'inspire du ciel étoilé, sa série des *Blackouts*, réalisée en 1960-1961, marque la transition vers une abstraction plus radicale. Dans *Sans titre* (Fig. 42), qui découle de cette suite, la matière est au cœur même de la genèse du tableau, dont la rythmique est suggérée par le glissement de formes géométriques au sein d'un champ pictural monochrome presque traité comme une gravure. Le réseau linéaire tracé dans la pâte se lit comme l'empreinte du faire de l'artiste, un

## Paterson Ewen

Montréal, 1925 – London, Ontario, 2002

traitement qui reviendra de manière plus prononcée dans ses grandes compositions sur bois buriné des années 1980.

Cherchant à se libérer de l'emprise de l'histoire de la peinture et d'une orientation formaliste qui le mène à l'impasse, Ewen se tourne vers les phénomènes naturels, renouant à la fois avec la figuration et avec son intérêt pour la géologie. Dès 1971, il change de support, abandonnant la toile pour le contreplaqué. Régis par une pensée cosmique, portés par la puissance et le sublime de la nature, ses immenses tableaux représentent diverses manifestations atmosphériques, comme cette forme noire et menaçante qui, dans *Tornado*, balaie tout sur son passage. Tempêtes, ciels orageux, tourbillons de vent investissent l'espace de ses œuvres dans un rendu moins naturaliste que schématique, où des signes graphiques, des pointillés, des traits vigoureux travaillés à la toupie pour en accentuer la charge expressive traduisent les forces énergétiques de l'univers.



Fig. 42.  
Paterson Ewen  
*Sans titre*, probablement 1961  
Huile sur toile, 91,4 x 116,8 cm  
MNBAQ, achat (1987.01)



# L'Homme générique

1989

Épreuve à la gélatine  
argentique sur plexiglas  
et bois, 245,7 × 188,8 cm

MNBAQ, achat (1991.12)

Née à Prague, Jana Sterbak immigre à Vancouver avec sa famille en 1968. C'est lors d'un cours d'immersion française en 1973 qu'elle effectue un premier séjour au Québec. Elle découvre Montréal et sa scène artistique, alors en pleine effervescence, en raison, notamment, de l'apparition des premiers centres d'artistes. Elle choisit d'y poursuivre ses études et obtient, en 1977, un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia. À une époque où les esthétiques conceptuelles et minimalistes sont en vogue, Sterbak se distingue par son usage libre, parfois irrévérencieux, de ces approches.

Empruntant à des formes d'expression aussi variées que la performance, l'installation, la sculpture, le dessin, la photographie et la vidéo, sa production propose des réflexions percutantes sur la condition humaine. L'effort, la contrainte physique et la difficulté de communication avec l'autre figurent parmi les thèmes majeurs abordés par l'artiste. L'évocation du corps, si prégnante dans son œuvre, renvoie à notre propre condition biologique, sociale et culturelle, et rappelle notre inéluctable destin. La portée humaniste de l'art de Jana Sterbak est d'autant plus saisissante que son langage plastique est d'un grand dépouillement.

Depuis ses premières réalisations, Sterbak ne cesse de repousser les limites de ce qui est admissible en tant qu'œuvre. Comme les cheveux humains, le feu, l'électricité ou la glace, la viande devient, dans *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (Fig. 43), le véhicule d'une interrogation réitérée sur la nature fragile et éphémère de la vie. Constituée d'un assemblage de pièces de viande cousues les unes aux autres et portée à l'occasion par une femme, cette robe a déconcerté un public qui n'y a vu qu'un mauvais usage de denrées périssables. Elle réaffirme pourtant une tension dans les rapports entre le corps et la chair, le vivant et le mort, l'essentiel et le superficiel. Comme tant d'autres œuvres de l'artiste, cette pièce emblématique de son travail suscite d'importantes questions sur le corps féminin et ses stéréotypes et, plus largement, sur le sort réservé à l'être humain dans la société de consommation.

## Jana Sterbak

Prague, République tchèque, 1955

*L'Homme générique* incarne également de manière exemplaire cette dernière thématique. L'œuvre photographique présente, vu de dos, le buste d'un homme anonyme sur la nuque duquel est tatoué un code à barres. D'une simplicité frappante, cette image cristallise l'idée d'un humain numéroté tel un produit de consommation, une marchandise normalisée. Contraint à la conformité et à l'uniformité, l'homme incline la tête, marquant sa soumission. Cette vision évoque non seulement l'univers orwellien, mais aussi le triste récit des conditions de vie des Juifs durant l'Holocauste. Par sa signification sociale et philosophique, cette œuvre de Sterbak, réalisée en 1989, conserve aujourd'hui toute sa pertinence.



Fig. 43.  
Jana Sterbak  
*Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, 1987  
Viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur, 113 cm, robe taille 38  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, achat (AM 1996-524)



# Sur la falaise à Québec : Maisons-Poteaux-Drapeaux 1989-1990

Pastel sec sur papier Arches, MNBAQ, achat (1990.20)  
137 x 249 cm

Architecte, artiste, théoricien et professeur, Melvin Charney pose dans son œuvre un regard critique sur les questions relatives au patrimoine bâti. Tant ses dessins que sa peinture, ses installations et ses photographies sont empreints de cette sensibilité urbanistique qui lie les individus à leur environnement. Ses réflexions sur la préservation de l'architecture historique prennent source dans le contexte montréalais de la fin des années 1960, alors que la métropole accélère son développement urbain à un rythme tel qu'elle donne l'impression de vouloir faire table rase du passé. Les craintes ressenties par Charney, comme par plusieurs autres artistes, architectes et intellectuels, devant ces édifices centenaires qu'on abat pour faire place à de nouvelles constructions le conduiront d'ailleurs à créer, en 1976, lors du controversé événement *Corridart*, une façade temporaire au coin des rues Saint-Urbain et Sherbrooke. Par cette installation éphémère, Charney dénonce la démolition aveugle de bâtiments historiques par l'administration municipale. À l'aube des Jeux olympiques, cette exposition collective à ciel ouvert est portée par un désir commun de sortir l'art dans la rue; érigée sur plus de huit kilomètres, elle sera démantelée par ordre du maire Drapeau, qui invoque le mauvais goût et la coloration trop politique de la manifestation.

La portée critique du travail de Melvin Charney à l'égard des dimensions historiques, sociales et esthétiques de l'architecture s'accroît encore, au début des années 1980, dans une série de projets inspirés de l'univers concentrationnaire. Les chemins de fer, les baraquements des camps de la mort, l'infrastructure de l'Holocauste, en somme, deviennent chez l'artiste une métaphore de l'aliénation dans laquelle la ville moderne enferme la société. Dans *Fragments de la cité oubliée n° 8*, les bâtiments de béton d'allure industrielle et vides de toute présence humaine offrent, par leur alignement serré et leurs hautes cheminées d'un rouge sanglant, la vision d'une mégapole totalitaire.

## Melvin Charney

Montréal, 1935 – Montréal, 2012

D'autres créations de Melvin Charney insistent plutôt sur la nécessité d'une saine cohabitation du patrimoine bâti et de l'environnement naturel et urbain. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre *Une construction à Québec : Maisons-Poteaux-Drapeaux* (FIG. 44) et le pastel *Sur la falaise à Québec*, qui en découle. Invité à produire une installation extérieure pour l'exposition *Territoires d'artistes : paysages verticaux*, organisée par le Musée en 1989, Charney érige des mâts au bout desquels sont placées des façades de maisons. La position précaire de ces formes symboliques et la chute de certaines d'entre elles évoquent la fragilité de l'architecture au sein du tissu social et culturel tout autant que l'équilibre qu'elle doit maintenir avec son hôte principal, la nature dans toute sa force.



Fig. 44.  
Melvin Charney  
*Une construction à Québec :  
Maisons-Poteaux-Drapeaux*, 1989



# Sans titre (abstraction)

1989-1999

Acrylique sur toile et rayonne  
et attaches de poutre, 745 cm  
(longueur) (dimensions variables)

MNBAQ, don de l'artiste (2009.37)

Autodidacte, John Heward s'engage dans une carrière en arts visuels à la fin des années 1960, après avoir notamment œuvré dans le domaine de l'édition. D'abord actif en peinture, il aborde bientôt la sculpture et la performance, en plus d'être percussionniste et adepte de jazz et de musique actuelle, disciplines qu'il pratique simultanément depuis près d'une cinquantaine d'années.

Heward est reconnu pour sa contribution à l'approfondissement critique des enjeux picturaux relatifs à l'abstraction, enjeux qu'il a su envisager à travers de nouveaux rapports dialectiques : recours à des formes abstraites et à des signes codifiés desquels semble parfois émerger une figure, prédilection pour une expressivité à la fois spontanée et savamment dosée. Les autoportraits, récurrents dans sa production depuis le début des années 1990, dévoilent la portée humaniste d'un travail qui pourrait paraître, au premier abord, impersonnel et purement formaliste. À la limite de l'abstraction, ces œuvres peintes sur des toiles usagées ou des morceaux de tissu recyclés incarnent le caractère éphémère de la matière et de l'être humain. Dans *Sans titre (autoportrait)* (Fig. 45), les traits exagérés, les grands yeux vides et l'aspect morbide du visage noir et blanc évoquent davantage l'introspection que la description physique, composant un portrait intérieur qui, avec ses repentirs, porte l'angoisse de sa précarité.

La pratique de John Heward se caractérise également par un intérêt pour le processus et l'improvisation qui marque une volonté de prendre en compte la dimension performative inhérente à l'activité de création comme à l'objet créé lui-même. En effet, chez Heward, l'œuvre n'est jamais complètement statique ni achevée. Elle a certes un point de départ, mais son évolution se poursuit au gré des nouvelles interventions de l'artiste ou de l'effet du temps sur les matériaux qui la constituent. Par ailleurs, le désir de Heward de susciter chez le spectateur une perception véritablement active, au point de l'encourager à manipuler ses œuvres, contribue aussi à leur transformation continue.

## John Heward

Montréal, 1934

La série des *Abstractions* (1987-1999), dont fait partie *Sans titre (abstraction)*, l'illustre de manière éloquent. Les pièces de cet ensemble – réalisées avec des résidus d'œuvres anciennes, repeints et assemblés à des sections neuves – se distinguent par leur mode de présentation. Suspendus dans l'espace, ces objets picturaux voient leur forme se modifier d'un lieu d'exposition à un autre, selon le point d'attache des drapés et la tension gravitationnelle qui en résulte. Invités à les toucher et à déplacer leurs différents pans de tissu, les visiteurs participent également à leur reconfiguration. Cette mutation constante crée un dialogue entre l'œuvre, l'artiste qui l'a produite et installée, et les spectateurs qui l'articulent sans cesse aux nouvelles données spatiales du cadre de présentation.



Fig. 45.  
John Heward  
*Sans titre (autoportrait)*, 1992-2003  
Huile sur toile, 164,3 × 139,2 cm  
MNBAQ, don de l'artiste (2005.2608)



# La Fêlure, au chœur des corps

1990

Épreuves à développement  
chromogène sur bois,  
225 × 659 cm

MNBAQ, achat (1991.02)

Geneviève Cadieux bénéficie d'une importante reconnaissance, tant au Canada qu'à l'étranger. Sa contribution dans le domaine de la photographie est telle qu'elle est considérée comme une référence à l'échelle nationale. Dans les années 1990, période faste pour la photographie conceptuelle, Cadieux aborde son art en lui appliquant des procédés propres à l'image cinématographique et en lui prêtant de surcroît une dimension largement symbolique et référentielle. Par la singularité de son approche, elle prend ainsi part au renouvellement du langage photographique. Si ses œuvres font d'abord appel à la seule photographie, à ses effets de cadrage comme à ses potentialités narratives, l'artiste y incorpore peu à peu d'autres techniques, exploitant notamment le son, la vidéo et le mode installatif. Plus récemment, elle a intégré à son travail des éléments sculpturaux d'apparence minimaliste, mais qui, somme toute, relèvent de la même sensibilité que ses images photographiques. Peu importe leur diversité, toutes ces formes d'expression demeurent des moyens d'explorer les sentiments de désir, de souffrance et d'angoisse, les rapports conflictuels et les difficultés communicationnelles, l'évanescence du temps et de la vie – autant de thèmes qui, sur fond d'humanisme, traversent la production de Geneviève Cadieux depuis ses débuts.

Exposé pour la première fois à la Biennale de Venise, où l'artiste représente le Canada en 1990, l'imposant triptyque *La Fêlure, au chœur des corps* constitue une pièce maîtresse de l'œuvre de la photographe. Comme souvent dans son travail, une réflexion sur le corps prend forme dans cette composition où la peau, à l'instar de la pellicule photographique, apparaît telle une surface sensible révélant la mémoire des instants vécus. La fragmentation de l'image et la mise en opposition de ses éléments sont aussi des procédés visuels auxquels l'artiste a fréquemment recours. Des lèvres entremêlées dans un baiser, prises dans la diagonale tracée par deux morceaux de chair cicatrisée, jaillit une puissante dualité de sens : sommes-nous témoins de l'étreinte passionnée de deux êtres unifiés ou de la douleur associée à une séparation déchirante? La

## Geneviève Cadieux

Montréal, 1955

juxtaposition de vues pour multiplier les pistes de lecture est également une stratégie narrative habilement utilisée dans *Parfum* (FIG. 46). Cette œuvre réunit, en gros plan, deux paires d'yeux clos, l'une en noir et blanc, l'autre en couleurs. Le cadrage et le montage sont réalisés de manière à ce que l'œil gauche d'un des visages se glisse dans l'œil droit de l'autre. Cette fusion amalgame les deux sujets en un seul, comme si chacun pouvait adopter le point de vue de l'autre. Les paupières sont cependant closes, la vision commune empêchée. Les protagonistes sont-ils plongés dans un moment de silence, de recueillement, d'introspection? Ou sont-ils unis dans le refus de voir ce qui se passe autour d'eux, dans un déni partagé de l'inéluctable?



Fig. 46.  
Geneviève Cadieux  
*Parfum*, 1991  
Épreuves à développement chromogène  
(dont une à partir d'un négatif noir  
et blanc), 2/2, 178 × 562 cm  
MNBAQ, don de Germain Cadieux  
(2002.145)



# Cabinets de curiosités (Bruxa, Le Cerveau, Le Voyage)

1990-1994

Bois, métal, porcelaine et objets divers, 244 × 112 × 30 cm,  
238 × 99,5 × 30 cm,  
244 × 122,5 × 30 cm

Entre 1983 et 1997, Martha Fleming et Lyne Lapointe s'illustrèrent dans le champ de l'*in situ*, une pratique de l'espace, éphémère, dont la matière première est le lieu même en fonction duquel l'œuvre est créée et avec lequel elle entre en relation. Les propositions du duo se déploient dans des bâtiments publics désaffectés – bibliothèques, casernes, anciennes églises ou salles de théâtre –, de manière à réveiller leur mémoire et à actualiser leurs spécificités. Longuement étudié par les deux artistes, chaque lieu choisi possède une histoire singulière, liée à sa fonction et aux gens qui l'ont fréquenté. Les *Cabinets de curiosités* (*Bruxa*, *Le Cerveau*, *Le Voyage*) renferment ainsi l'histoire du Battery Maritime Building, ancienne gare maritime située à l'extrémité sud de Manhattan, à New York. Investi par Fleming et Lapointe en 1990, l'édifice, construit sur l'un des plus anciens points de débarquement en Amérique du Nord, rappelle les débuts de la colonisation, les échanges commerciaux et la traite de ressources naturelles, de marchandises et même d'humains dont le site a été le siège. Tirés d'une installation présentée dans ce bâtiment, les *Cabinets de curiosités* tissent des liens entre le colonialisme et le développement des musées. Réunissant des éléments disparates (pierres, objets exotiques, archives), l'œuvre nous reporte à la naissance des premières collections, étroitement associées aux grandes conquêtes de l'époque coloniale et constituées sans véritable visée scientifique.

Pour réaliser leur œuvre, Fleming et Lapointe ont récupéré les meubles d'un bureau abandonné et y ont disposé quelques éléments recueillis sur place. Le travail de collecte, d'identification et de classement inhérent à l'institution muséale s'y trouve mis en question. Les vitrines regorgent de spécimens exotiques de nature et de provenance multiples, dont certains créés de toutes pièces. Soigneusement sélectionnés et agencés, les objets des *Cabinets de curiosités* appartiennent en grande partie à l'univers naturel, notamment au monde marin, et semblent se répondre les uns aux autres par leurs formes semblables. Symbole des grandes collections du Siècle

## Martha Fleming et Lyne Lapointe

Toronto, Ontario, 1958; Montréal, 1957

des lumières, un crâne humain, taillé dans du cristal de roche, partage l'espace d'un vieux boîtier d'horloge vide avec une pierre sédimentaire semblable à une tête de mort (FIG. 47) : ces *vanitas* affirment tant l'inéluctable finitude humaine que la persistance, dans le temps, des artefacts et de leurs significations.



Fig. 47.  
Martha Fleming et Lyne Lapointe  
Cabinet de curiosités *Bruxa* (détail)



# Surface Tension

1992

Système de surveillance informatisé et logiciel conçu pour l'œuvre, E.A., dimensions variables

MNBAQ, don anonyme (2014.237)

Artiste d'origine mexicaine, Rafael Lozano-Hemmer vit et travaille à Montréal, où il a obtenu un diplôme en chimie physique de l'Université Concordia en 1989. Au début des années 1990, son double intérêt pour la science et l'art performatif commence à s'exprimer à travers le développement d'une pratique en art électronique. Son travail est associé au concept d'« architecture relationnelle », terme apparu dans les années 1960 et notamment employé par les artistes brésiliens Lygia Clark et Hélio Oiticica pour décrire leurs œuvres destinées à être activées ou manipulées par les spectateurs. Cherchant à créer des expériences sociales et interactives, Lozano-Hemmer conçoit des plateformes participatives au sein desquelles l'intervention combinée des technologies et du public contribue à la transformation virtuelle et spontanée de l'espace urbain. Réalisée en 2011 lors de la Triennale québécoise organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, l'immense installation lumineuse *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18* (FIG. 48) illustre parfaitement sa démarche : la manipulation de puissants faisceaux de lumière par les membres du public a pour effet de modifier en temps réel et de manière constante le paysage environnant, offrant une chorégraphie lumineuse visible à très grande distance.

La robotique, la surveillance par caméra et les réseaux télématiques sont au nombre des technologies que Rafael Lozano-Hemmer met à profit dans ses installations médiatiques. Si l'ensemble de sa production implique la participation active du spectateur, ce dernier en est littéralement le centre d'intérêt dans *Surface Tension*, œuvre phare créée en 1992 et aujourd'hui reconnue comme fondatrice du travail de l'artiste. Avec son œil démesuré qui poursuit les visiteurs ayant croisé sa trajectoire, cette pièce convoque des réflexions sur les enjeux liés au système de contrôle des individus dans la société et met en lumière notre quotidien constamment exposé à des dispositifs de surveillance, que ce soit sur les réseaux de transport ou dans les banques, les musées, les édifices publics en général. L'œil n'est pourtant pas le seul impliqué dans le processus de surveillance. Le spectateur

## Rafael Lozano-Hemmer

Mexico, Mexique, 1967

qui se trouve dans sa mire, et sans qui l'œil ne se serait pas activé, se joint également au jeu visuel, captivé par ce regard insistant dont il est la cible. Réalisée dans le contexte de la guerre du Golfe, qui voit naître un premier déploiement à grande échelle de bombes guidées par caméra, cette œuvre mimant une posture orwellienne demeure aujourd'hui criante d'actualité, avec l'avènement des drones et la perspective inquiétante de leur prolifération.



Fig. 48.  
Rafael Lozano-Hemmer  
*Intersection articulée. Architecture relationnelle 18*, 2011  
Lumière de surveillance et matériaux divers, dimensions variables  
Musée d'art contemporain de Montréal.  
Réalisation en collaboration avec le Partenariat du Quartier des spectacles de Montréal (A 11 68 I)



# Les Limbes

1994

Tiges de métal, oreiller et lit,  
40 × 377 × 74 cm

MNBAQ, achat pour la  
collection Prêt d'œuvres d'art  
en 1999, transfert à la collection  
permanente (2005.2758)

Artiste multiforme et professeur, François Morelli met d'emblée les limites disciplinaires à l'épreuve en adoptant une pratique ouverte et polyvalente, fondée sur l'exploration des notions de passage, d'interaction, de circulation et de transformation. Inclassable, son travail présente une cohérence manifeste, l'artiste menant une réflexion sur l'essence et le statut des objets tout en portant une attention particulière aux processus de création et aux conditions de réception de l'œuvre d'art. Si sa production est d'abord associée à la peinture postplasticienne, elle se diversifie de manière radicale dans les années 1980, s'ouvrant au conceptuel et au transdisciplinaire à travers des modes d'expression aussi variés que la performance, l'installation, la sculpture, le dessin et l'estampe. Morelli se tourne dès lors vers une approche relationnelle qui rend ses recherches indissociables de la participation d'autrui.

De 1981 à 1991, alors qu'il vit et enseigne à New York, il entreprend des actions artistiques migratoires, longues marches ponctuées de rencontres et d'échanges qui l'amèneront à parcourir l'Amérique du Nord, l'Europe et l'Afrique du Nord. Par sa manière d'abolir les frontières entre les disciplines et de réconcilier l'art et la vie, François Morelli sera reconnu, dès son retour au Québec, comme un ambassadeur de Fluxus, mouvement dont l'histoire est étroitement liée à l'Université Rutgers, au New Jersey, où l'artiste a étudié et enseigné. Une fois rentré à Montréal, il développe une pratique inusitée, se servant de tampons encreurs pour créer des espaces narratifs complexes composés de motifs dupliqués, dans lesquels il aborde des thèmes comme la sexualité, la fertilité, l'impact de la technologie sur le corps humain et la spiritualité.

Le motif de la grille est un de ceux qui reviennent fréquemment dans le travail de François Morelli. Dans *Les Limbes* (1994), une sculpture formée d'un treillis métallique, on voit se déployer une grande paire d'ailes reposant sur un lit de poupée. Si l'image suggère la légèreté et la liberté, le poids du métal rend l'envolée impossible. Empreinte d'onirisme, la composition évoque le monde

# François Morelli

Montréal, 1953

de l'enfance, ses rêves et sa naïveté qui, lors du passage à l'âge adulte, demeurent séquestrés dans l'univers du souvenir. L'oreiller, qui porte les réminiscences du sommeil de l'artiste, confère en outre une charge autobiographique à l'œuvre. La structure entrecroisée du matériau et le détournement de l'objet figurent également dans une série de sculptures réalisées par Morelli à partir de ceintures usagées, les *Beltheads* (Fig. 49). Ces œuvres, qui peuvent être portées comme des masques et que l'artiste a d'ailleurs expérimentées dans diverses interventions, agissent comme autant de prothèses, modifiant les relations du corps à l'environnement et aux autres.



Fig. 49.  
François Morelli  
*Belthead*, 2002  
Ceintures (cuir, vinyle et métal), tissu  
et papier, 283 × 228 × 37 cm (dimensions  
variables)  
MNBAQ, achat grâce à l'appui du Conseil  
des arts du Canada dans le cadre de son  
programme d'aide aux acquisitions  
(2007.04)



# Clavier. Notes

1995

Œufs d'autruche,  
13,5 × 1 050 × 16 cm

MNBAQ, don anonyme  
(1998.40.02)

Native de Vancouver, Irene F. Whittome s'installe à Montréal en 1968. Elle y mène depuis une pratique soutenue et d'une cohérence exemplaire, fondée sur des principes d'harmonie et de transgression. Largement autoréférentielles, ses œuvres interrogent les modes de communication et de transmission du sens à travers des canaux comme l'histoire, la mémoire, le corps et le spirituel. La collection, le temps et la trace sont des thèmes récurrents dans son travail, qui fait appel à des techniques aussi variées que l'estampe, la photographie, la peinture, le dessin, la sculpture et l'installation.

En 1972, la visite de la Documenta de Kassel (signée Harald Szeemann) – un moment charnière de la nouvelle muséologie par la manière dont l'événement prend en charge le contexte de présentation – a sur elle une répercussion telle que sa démarche, essentiellement centrée sur l'estampe jusqu'alors, prend un tournant décisif. Fascinée par les « musées d'artistes » proposés lors de la manifestation, Whittome adopte ce thème, y reconnaissant l'occasion de reproduire le langage muséal et de mimer l'institution consacrée. Dès lors, elle orchestre sa propre mise en exposition des œuvres qu'elle crée, s'appropriant le processus de muséification, une manœuvre qui place son travail parmi les premières entreprises installatives au pays. D'abord explorée dans la série des *Musées blancs* de 1974 à 1976 (Fig. 50), la question du mode de présentation des objets deviendra par la suite un leitmotiv dans la production de l'artiste.

Souvent issus de son entourage, hautement codifiés, toujours mystérieux, parfois emballés, mis en boîte ou sous vitrine, ordonnés d'une façon qui les valorise, les objets réunis dans les œuvres d'Irene F. Whittome représentent l'essence même du monde qu'elle met en forme : un univers postmoderne, symbolique et polysémique. Quelques objets « fétiches » reviennent d'une création à l'autre, dont l'œuf, associé à la fois à la formation de l'être et à sa protection. Ce symbole de vie et de fécondité, métaphore de la créativité chez Whittome, constitue le

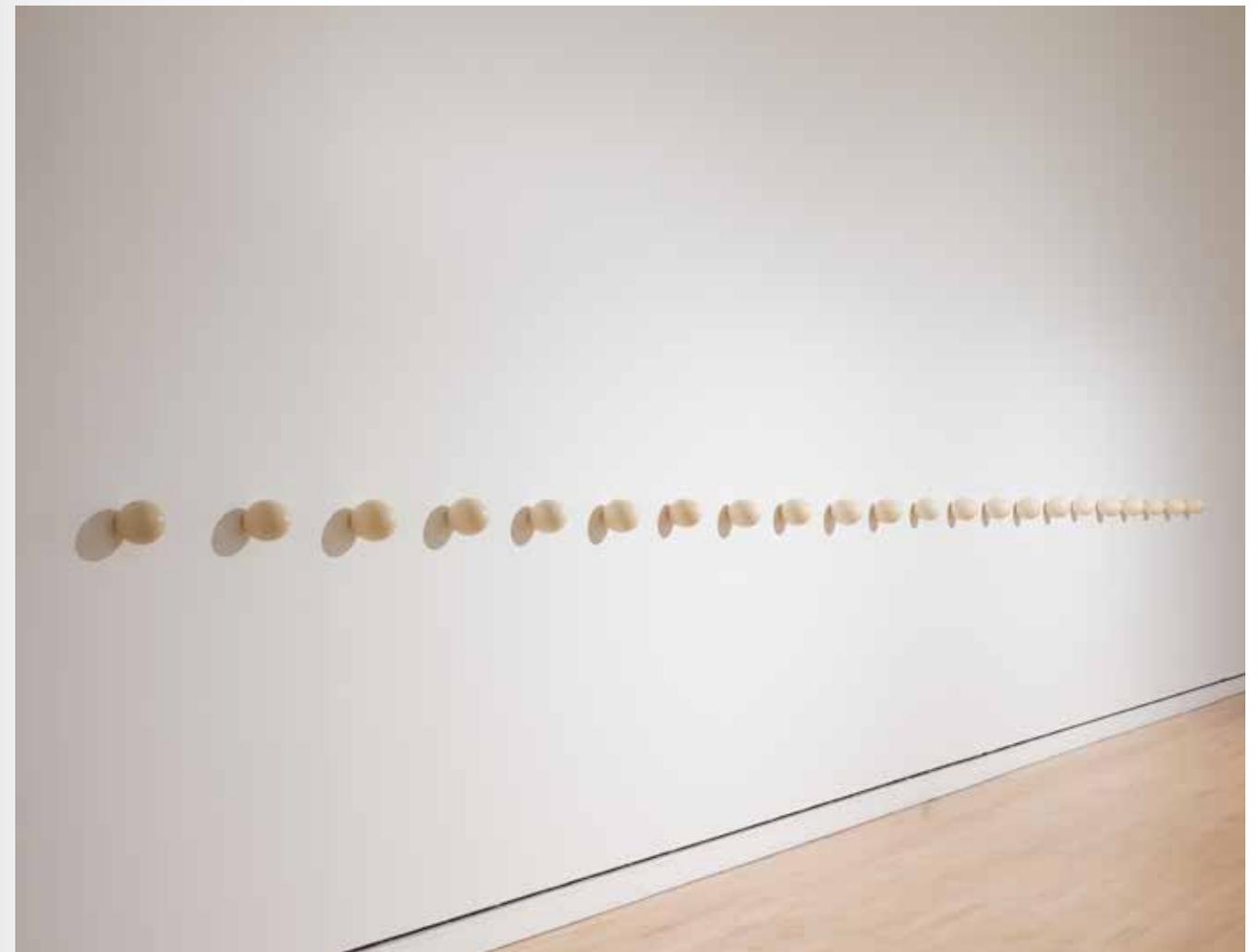
## Irene F. Whittome

Vancouver, Colombie-Britannique, 1942

fragile matériau de *Clavier. Notes* (1995), une installation composée de 22 œufs d'autruche fixés au mur. Conçus par les plus grands oiseaux de la terre, ces œufs sont porteurs de l'histoire personnelle de l'artiste, la production d'œufs étant à l'origine de l'union de ses grands-parents maternels. Ce motif incarne ainsi la genèse de sa propre existence et s'inscrit dans le récit autobiographique que donne à lire l'ensemble de son œuvre. Quant à l'ordonnance séquentielle de l'installation, elle rappelle visuellement, comme son titre l'indique, un clavier de piano et les notes égrenées d'une musique silencieuse dont le rythme constant n'est pas sans évoquer la cadence régulière des battements du cœur.



Fig. 50.  
Irene F. Whittome  
*Musée blanc n° 3*, 1975  
Papier moulé, corde, bois et verre,  
233 × 44,5 × 91 cm (ensemble  
des huit boîtes)  
MNBAQ, don de Simon Blais en hommage  
à John R. Porter, directeur général  
du Musée de 1993 à 2008 (2010.213)



# Modèle de la « Girafe nubienne » avec paysage. D'après Jacques-Laurent Agasse, 1827

1997-1998

Contreplaqué, styromousse, plâtre, composé à joints, pigments, argile, yeux de verre et sisal, 242 × 242 × 92 cm

MNBAQ, achat pour la collection Prêt d'œuvres d'art en 1999, transfert à la collection permanente (2005.2666)

Principalement composée de dessins, de sculptures et d'installations, la production de Trevor Gould abonde en questionnements d'ordre culturel, historique et social qui nous incitent à réévaluer notre rapport au monde. Truffées de références, ses œuvres se penchent sur l'histoire des représentations que véhiculent les musées de beaux-arts et d'histoire naturelle, les parcs zoologiques et les jardins botaniques. Par ses réflexions teintées d'érudition, Gould nous amène à nous interroger sur l'image que nous nous faisons de l'autre et sur les relations que nous entretenons avec les œuvres d'art et les artefacts muséifiés, tout comme avec les endroits où ils sont conservés.

Sud-Africain d'origine, Trevor Gould a fui l'apartheid en 1980 pour s'établir à Montréal. Dans son travail, les thèmes de la faune et de la flore sont souvent l'occasion d'une critique de l'impérialisme. Un commentaire cinquant sur l'Empire britannique et sa politique coloniale au XIX<sup>e</sup> siècle prend ainsi forme à travers son *Modèle de la « Girafe nubienne » avec paysage*. Réalisée en 1997-1998, cette installation reproduit, en grandeur réelle, le motif de la girafe représenté par le peintre Jacques-Laurent Agasse dans sa toile de 1827 illustrant l'histoire de ce présent offert par le pacha d'Égypte, Méhémet-Ali, au roi d'Angleterre. Reprenant la pose exacte de la girafe d'Agasse, l'animal repose sur un socle, devant un paysage anglais semblable à celui de l'arrière-plan du tableau. Dans cette mise en scène de l'objet, l'artiste emprunte au dispositif muséographique, évoquant au passage la taxidermie et le diorama, des procédés qui nous ramènent au XIX<sup>e</sup> siècle et à l'essor des missions d'exploration, dont les trophées de chasse ont garni maints cabinets et musées. Ainsi décontextualisée dans la salle d'exposition, la girafe apparaît tout aussi éloignée de son habitat naturel que du paysage peint duquel elle est tirée, telle une bête égarée ayant perdu tous ses repères. Si elle rappelle l'Afrique idyllique et sauvage, elle incarne surtout l'emprise du colonisateur sur une nation tout entière.

## Trevor Gould

Johannesburg, Afrique du Sud, 1951

### George Vicat Cole

Portsmouth, Angleterre, 1833 – Londres, Angleterre, 1893  
*La Moisson*, 1876  
Huile sur toile, 87,5 × 131,8 cm  
MNBAQ, achat (1937.22)

Imprégnées de sa propre expérience de migrant, les œuvres de Trevor Gould se présentent comme des métaphores du déplacement et abordent des questions liées à l'identité et au territoire. L'installation extérieure *Untitled (Inventing a Homeland)* (FIG. 51) consiste en une enseigne lumineuse dont l'un des côtés porte l'inscription « Pacific Ocean » et l'autre, « Atlantic Ocean ». Gould y propose une représentation singulière de l'Amérique, réduite aux océans qui la bordent. Si l'œuvre fait écho au passé personnel de l'artiste, elle s'ouvre également sur des considérations inhérentes au « Nouveau Monde » plein de promesses et à son histoire coloniale, une réalité qui constitue, à plusieurs égards, celle du pays natal de Gould.



Fig. 51.  
Trevor Gould  
*Untitled (Inventing a Homeland)*, 1993  
Polyéthylène, aluminium et dispositif électrique, 350 × 152 × 30 cm  
MNBAQ, don de l'artiste (2014.292)



# Perdu dans la nature (La Voiture)

1998

Bois récupéré et bois peint, dimensions variables MNBAQ, achat (2000.356)

Formé par Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière en 1996, le collectif BGL puise son inspiration première dans l'espace environnant. Son travail se distingue par l'utilisation de matériaux trouvés, qu'il transforme en objets, en images ou en lieux évocateurs de la vie actuelle. Si elles font d'abord sourire, les œuvres du trio interrogent, sous le couvert de l'humour ou de l'ironie, le monde des objets, la production matérielle dans son ensemble et la culture de l'excès qu'elle engendre.

Déstabilisantes et provocantes, les créations de BGL s'inscrivent dans le sillage de l'esthétique pop et constituent une critique de notre société. Doublé d'une étrange familiarité, l'aspect ludique qu'elles revêtent surprend le spectateur, captivant son regard pour mieux lui faire prendre conscience de ses habitudes de consommation et de sa relation souvent paradoxale avec l'environnement. L'ensemble *Perdu dans la nature* (1998) illustre éloquemment cette stratégie. Sur une profusion de bâtonnets verts faisant office de pelouse trônent une Mercedes décapotable et une piscine hors terre flanquée de sa terrasse. L'image typique d'une propriété de banlieue que suggère cette installation, entièrement construite de bois de grange récupéré, assemblée suivant le principe des briques Lego, projette une conception idéale du matérialisme et de la réussite sociale. Le mirage s'estompe lorsque s'opère le déplacement mis en œuvre par BGL : à la fabrication industrielle et au cachet luxueux des biens de consommation réels s'opposent la facture artisanale et l'apparence rustique de leurs simulacres. Privés de leur essence, ces emblèmes du « rêve américain » sont relégués au statut de brocantes inutiles.

Le recours au factice, récurrent dans la production de BGL, donne forme à un questionnement sur l'univers artistique. Création plus récente, *Au service de l'impact* (*Hommage à Paul-Émile*) (FIG. 52) propose une réflexion

**BGL**  
Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère  
et Nicolas Laverdière

Lac-Mégantic, 1973; Victoriaville, 1972;  
Montréal, 1972

sur l'art – lui-même assujéti à la logique des marchés –, sur ses canons et sur les enjeux entourant la postérité des œuvres. Le réseau de craquelures que mime cette grande composition faite de vinyle autocollant évoque le vieillissement de tableaux anciens, soulignant ainsi les impératifs de conservation à long terme de ces objets. Les incisions pratiquées dans le vinyle et les « écaillures » qui se détachent du fond noir reproduisent également une zone de choc, configuration qui rappelle formellement certaines toiles de Paul-Émile Borduas, dont l'impact retentit toujours dans l'histoire de l'art contemporain québécois.



Fig. 52.  
BGL  
*Au service de l'impact*  
(*Hommage à Paul-Émile*), 2012  
Vinyle autocollant et latex sur  
polychlorure de vinyle expansé,  
322,6 x 425,7 cm  
MNBAQ, achat grâce au Prix de la  
dotation York-Wilson du Conseil des arts  
du Canada (2012.70)



# Fontaine n° 3

1998

Épreuve à la gélatine argentique et bois, 70 × 106,7 cm  
MNBAQ, don de l'artiste (1999.340)

Diplômée en design graphique, puis en photographie, forte d'une formation en littérature et en linguistique, Angela Grauerholz mène une carrière soutenue depuis le milieu des années 1980. Son travail s'accompagne d'une réflexion sur les archives et la valeur documentaire des images. Ses installations, ses photographies et ses livres présentent un univers à la fois fictif et familier, qui joue sur l'ambiguïté perceptive et le brouillage narratif. L'artiste situe ses scènes dans une sorte de latence, imprégnée de l'évanescence associée à la mémoire individuelle et historique. Convoquant la psyché et la subjectivité, ses images, campées à la frontière du réel et de l'imaginaire, cultivent le doute visuel et sémantique.

Angela Grauerholz s'applique à déjouer les conventions artistiques, orchestrant les modes de fabrication de l'image pour mieux interpeller l'œil du spectateur. Ses clichés mettent à l'épreuve le portrait, le nu, la scène de genre ou le paysage, dont l'artiste renverse les règles. Dans *Fontaine n° 3* (1998), la représentation paysagiste n'évoque pas le sublime des vastes espaces. Bien qu'elle bénéficie d'un point de vue rapproché, la fontaine est loin d'y être mise en valeur et apparaît plutôt effacée, ensevelie sous un tapis de feuilles mortes qui n'en laisse entrevoir que les contours. Il règne dans cette composition une atmosphère nostalgique, une impression de fugacité que les propriétés stylistiques de l'œuvre contribuent à créer en évacuant tout repère spatiotemporel. Le sujet hors foyer, le cadrage resserré, l'angle inhabituel de prise de vue et la distorsion qui en résulte, le grain de l'image, la coloration sépia confèrent à l'œuvre une dimension lyrique, composant un paysage intime qui, par son silence, invite au recueillement.

## Angela Grauerholz

Hambourg, Allemagne, 1952

L'intensité des images photographiques de Grauerholz, leurs tons chauds et vaporeux, leurs jeux de transparence et d'opacité ainsi que leur format, qui rivalise avec celui du tableau, les rapprochent de l'esthétique pictorialiste, fondée, au début du XX<sup>e</sup> siècle, sur l'expression plastique de la photographie. L'œuvre *Émanation* (Fig. 53), comme toute la série *Paysage idéal*, en représente la quintessence. Dans les derniers retranchements du paysage, tout juste à la limite de la figuration et de l'abstraction, l'image – un plan d'eau, peut-être – suscite le doute par le flou de son rendu. Causée moins par le tremblement de l'objectif que par la réflexion embrouillée du réel sur l'eau trouble, cette imprécision incarne la subjectivité photographique comme les replis nébuleux de la mémoire.



Fig. 53.  
Angela Grauerholz  
*Émanation*, de la série *Paysage idéal*, 1994  
Épreuve à la gélatine argentique, 1/3,  
122 × 183 cm  
MNBAQ, achat (1998.48)



# Lustre

1998, version 2008

Verre, métal, nylon et éclairage halogène,  
170 cm (hauteur) x 115 cm (diamètre)  
MNBAQ, achat (2009.88)

Bricolé, burlesque, presque déjanté, l'univers artistique de Claudie Gagnon se distingue par l'emploi inusité d'objets anodins, d'images connotées ou de denrées alimentaires, l'artiste cherchant à faire vivre au spectateur une expérience surprenante à partir de ce qui, habituellement, relève de l'ordinaire. Explorant des thèmes comme la consommation, la vie domestique, l'amour, l'enfance et le quotidien, ses œuvres se déclinent en d'étonnants assemblages sculpturaux, d'ambitieuses installations et de loufoques performances théâtrales. Si l'affect associé à son travail oscille entre le grotesque et le fabuleux, un sentiment d'inquiétude se mêle néanmoins au ravissement apparent qu'il procure. Animée par un désir de démocratiser l'art et de réconcilier cultures d'élite et populaire, Claudie Gagnon propose, dès les années 1980, une production empreinte d'humour, de légèreté et d'irrévérence, adoptant une pratique transdisciplinaire (arts visuels, théâtre, cinéma) et ouverte à la collaboration.

Glanés dans l'espace de la vie courante, les objets qui composent les œuvres de l'artiste constituent son répertoire matériel. Recueillis et conservés jusqu'à ce qu'ils trouvent place dans l'une de ses créations, ils jouent, selon leur agencement et leur contexte d'intégration, divers rôles les détournant de leur usage premier. Certaines réalisations de Gagnon traduisent d'ailleurs un goût presque compulsif pour la collecte et l'accumulation d'objets, comme les immenses lustres formés de pièces de vaisselle et de verroteries dans lesquels l'artiste transforme le kitsch en faste majestueux. Le *Lustre* (1998), reconstitué en 2008, se déploie ainsi dans une surcharge décorative, affichant un dégradé de couleurs. Évocateur de richesse et de mondanité, ce luminaire d'inspiration baroque demeure pourtant constitué de matériaux de peu de valeur, ce qui n'est pas sans brouiller son statut dans la classification et la hiérarchisation des objets.

Forme d'expression née à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans les milieux bourgeois, le tableau vivant représente sur scène des peintures célèbres dans le but d'édifier le spectateur

## Claudie Gagnon

Montréal, 1964

et de promouvoir la vertu. Gagnon s'approprie le genre pour créer des saynètes célébrant les vices et les travers humains, comme dans le cabaret *Dindons et limaces*, tenu au Musée national des beaux-arts du Québec en 2008. À la fois metteuse en scène et conceptrice des décors, des costumes et des maquillages, l'artiste y fait revivre une galerie de personnages tirés d'œuvres classiques, dont *Les Époux Arnolfini* (FIG. 54) de Jan Van Eyck. Dans un décor où figurent le lustre et le fameux miroir du portrait peint se tiennent le mari, habillé d'une lourde cape et d'un immense chapeau fait d'un abat-jour, et sa femme sur le point d'enfanter. Faisant fi de la dignité compassée dans laquelle l'œuvre picturale fige le couple, le tableau vivant de Gagnon imagine la scène qui suit celle immortalisée par le peintre, alors que la dame ressent ses premières contractions et que l'homme, nerveux, perd son calme.



Fig. 54.  
Claudie Gagnon  
*Les Époux Arnolfini*, tiré du cabaret de tableaux vivants *Dindons et limaces*, 2008  
Tableau vivant mettant en scène deux interprètes (échafaudages, rideaux de scène, fond de scène, costumes, lustre et miroir), 366 x 366 x 183 cm  
MNBAQ, achat (2009.89)



# Laboratoire (Lego Block)

1999

Épreuve à développement  
chromogène, 127,4 × 147,3 cm

MNBAQ, don d'Andrew Lugg  
(2015.369)

D'origine américaine, Lynne Cohen s'établit au Canada en 1973, dans la capitale fédérale d'abord, où elle enseigne à l'Université d'Ottawa, puis à Montréal, où elle habite jusqu'à son décès. Tout au long de sa prolifique carrière, l'artiste se consacre presque exclusivement à la photographie d'espaces intérieurs, qu'elle capte tels qu'ils se présentent, sans intervention ni mise en scène, à l'aide d'un appareil photo argentique à chambre. La singularité de son travail réside dans le choix de ces espaces généralement dépourvus de présence humaine, bien que celle-ci soit constamment évoquée.

Au cours des années 1970, Cohen saisit l'image de lieux domestiques, témoins d'un certain conformisme avec les modèles diffusés dans les magazines de décoration. Son attention se porte ensuite vers des endroits publics ou semi-publics – patinoires, salles de danse, halls d'hôtel, clubs pour hommes –, l'artiste s'intéressant à leurs codes respectifs. Dès le milieu des années 1980, elle aborde des environnements plus complexes et difficiles d'accès, réservés à des fonctions très précises qui déterminent, voire conditionnent, certains de nos comportements : salles de classe, laboratoires scientifiques, établissements thermaux, installations militaires. Elle rend alors visibles, en noir et blanc d'abord, puis en couleurs à partir de la fin des années 1990, des espaces par nature soustraits aux regards et permet, du même coup, de prendre la mesure de leur étrangeté.

Dans *Laboratoire* (1999), l'une des premières investigations photographiques en couleurs de l'artiste, l'évocation du cobaye humain et des potentialités de séquelles tant physiques que psychologiques associées à cet état traverse de front l'image. L'idée de dormir, ne serait-ce qu'une nuit, dans ce cubicule exigu muni d'un lit en bois – et pour y étudier quoi? – est angoissante. Le jaune des cloisons autoportantes, presque pur à certains endroits, et leur coup-de-pied recouvert de céramique apportent curieusement un aspect ludique à cette pièce inhospitalière. Pas étonnant que le sous-titre de l'œuvre soit *Lego Block*, la

## Lynne Cohen

Racine, Wisconsin, États-Unis, 1944 –  
Montréal, 2014

photographe mettant l'accent sur l'architecture du lieu, une dimension exploitée dans plusieurs de ses clichés. C'est aussi le cas dans *Salle de cours* (Fig. 55), où l'espace plutôt rébarbatif ne s'offre certainement pas comme un environnement propice à l'enseignement, avec son immense conduit tubulaire que jouxte un pilier de béton et devant lequel sont alignés trois pupitres. Outre leur ambiguïté spatiale, ces œuvres ont en commun un traitement formel qui renvoie à des courants ou à des artistes majeurs de l'histoire de l'art (Sol Lewitt, Carl André, Richard Serra, Donald Judd), références esthétiques auxquelles Lynne Cohen fait d'ailleurs fréquemment allusion dans sa pratique.



Fig. 55.  
Lynne Cohen  
*Salle de cours*, entre 1990 et 1996,  
tirage 1996  
Épreuve à la gélatine argentique, 1/2,  
114 × 138,2 cm  
MNBAQ, don d'Andrew Lugg  
(2015.363)



Claire, le 30 juin 1999,  
19 h 55 – 20 h 45

de la série *Les Écorchés*, 1999

Épreuves à la gélatine argentique  
montées sur polychlorure  
de vinyle expansé, bois, carton  
et épingles à spécimen,  
322 × 250,3 cm

MNBAQ, achat grâce à l'appui  
du Conseil des arts du Canada  
dans le cadre de son programme  
d'aide aux acquisitions (2012.82)

Depuis le milieu des années 1980, la pratique de Roberto Pellegrinuzzi s'articule autour de réflexions qui englobent tant l'histoire de la photographie que les mécanismes et les propriétés de cette technique artistique. À travers les genres du paysage et du portrait, l'artiste se penche sur les phénomènes de la perception et les procédés de fabrication de l'image photographique en relation avec le réel et la mémoire. Au début des années 1990, il se concentre sur la description visuelle détaillée de feuilles mortes auxquelles l'image photographique redonne vie. Regroupées sous le titre du *Chasseur d'images* (Fig. 56), les pièces de cette série, réalisée entre 1990 et 1994, se distinguent par une démarche méticuleuse qui rappelle celle du botaniste : fragmentation des motifs, recours au boîtier, épinglage des épreuves et présentation en herbier. La posture scientifique adoptée par le photographe dans le processus de création de cet ensemble caractérisera par la suite l'essentiel de sa production.

Datant de 1999, la série intitulée *Les Écorchés* marque un point tournant dans la carrière de Pellegrinuzzi. Bien que l'artiste continue d'emprunter au modèle scientifique ses procédés d'observation, de dissection, de classification et de collection, le sujet exploré change de nature ; cette fois, c'est le corps humain qui est en observation. Les moindres détails du visage sont saisis, puis agrandis à une échelle monumentale : les pores de la peau, la pilosité, la pigmentation, les ridules, tout y est scruté à la loupe. La suite comprend six immenses portraits formés chacun d'un assemblage de 63 prises de vue. Les modèles – Claire, Pierre et Lucie – se sont prêtés à deux longues séances de pose, au cours desquelles deux portraits à la fois semblables et différents ont été produits, tels de véritables relevés topographiques dont le potentiel de précision photographique est poussé à l'extrême.

Pour obtenir ces grands portraits-mosaïques, Pellegrinuzzi a mis au point un châssis motorisé qui déplaçait l'appareil photo centimètre par centimètre sur des axes horizontaux et verticaux afin de cartographier chaque parcelle du visage.

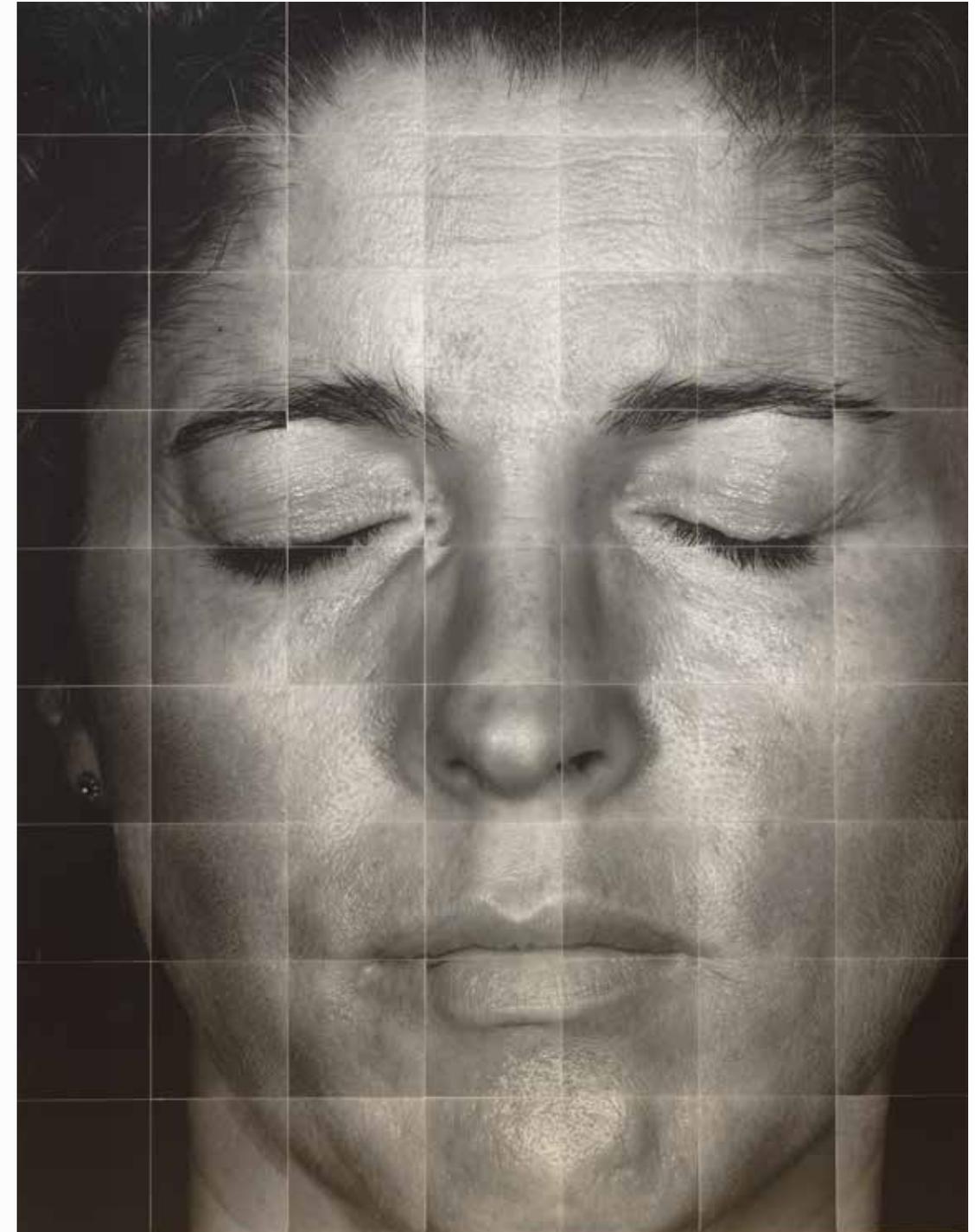
**Roberto Pellegrinuzzi**

Montréal, 1958

L'opération de quadrillage produit un effet visuel fascinant, qui donne tout son sens au titre de la série : la peau des visages semble avoir été retirée, étirée, fragmentée, pour ensuite être épinglée sur une surface plane qui se déploie dans l'espace. Ce dispositif crée une dualité entre l'aspect sculptural de l'objet photographique et la planéité du sujet représenté. L'épinglage, purement conceptuel, ajoute à la dimension scientifique de la démarche. Les modèles aux yeux clos peuvent évoquer le portrait mortuaire, qui a accompagné l'histoire de la photographie. Mais l'enjeu premier des *Écorchés* demeure celui de la photographie elle-même et des possibilités qu'elle recèle.



Fig. 56.  
Roberto Pellegrinuzzi  
*Le Chasseur d'images (feuilles)*, 1990  
Épreuves à la gélatine argentique, bois  
et verre, 312,3 × 210 × 104,5 cm (ensemble)  
MNBAQ, achat (1990.278)



# Tout embrasser

2000

Film noir et blanc 16 mm,  
57 min 44, sonore (1/2), tables  
et moniteurs, 155 x 248 x 50 cm  
(tables et moniteurs)

MNBAQ, achat grâce à l'appui  
du Conseil des arts du Canada  
dans le cadre de son programme  
d'aide aux acquisitions  
(2003.236)

Née au Nouveau-Brunswick, Raymonde April vit et travaille depuis plusieurs années au Québec, où elle est considérée comme une figure majeure de la photographie. Depuis la fin des années 1970, elle est reconnue pour sa pratique minimaliste et ses représentations de la vie courante à la frontière du documentaire, de l'autobiographie et de la fiction. Son approche intimiste aura une influence sur plusieurs artistes de sa génération et de celles qui suivront.

Les images d'April se démarquent par son intérêt pour les individus qu'elle immortalise, une attention perceptible dès le début de sa carrière dans sa production de clichés en noir et blanc et qui subsiste au tournant des années 2000, alors qu'elle adopte la photographie couleur. La série *Dix Images seules* (2004) marque justement ce passage ; dans l'œuvre *Miroir* (Fig. 57), qui en fait partie, l'artiste joue avec les plans en se représentant à l'avant-scène, dissimulée derrière son appareil photo, et en attirant notre regard vers le réel sujet de la composition : une femme assise près de la fenêtre qui scrute le miroir, en direction du spectateur.

Au fil de ses expérimentations, April s'interroge sur le potentiel narratif de l'image photographique. Ainsi, pour le film *Tout embrasser* (2000), elle rassemble en piles une sélection de clichés pris entre 1972 et 1999, puisés dans ses archives personnelles. Le film montre sa main qui retire, une à une, les photographies de chaque pile, de manière à les laisser voir successivement, avant de passer à la pile suivante. Cette longue suite d'images est présentée simultanément sur quatre écrans, de façon désynchronisée, afin de rompre l'effet de linéarité. Car bien que l'ordre dans lequel apparaissent les photographies soit discontinu et décousu, leur défilement conduit intuitivement l'observateur à les interpréter comme une histoire.

## Raymonde April

Moncton, Nouveau-Brunswick, 1953

Une nostalgie émane de *Tout embrasser*, puisque les moments évoqués dans ces clichés sont révolus. Le retrait de chaque image après quelques secondes peut également susciter un sentiment de perte chez celui qui la voit disparaître, comme si l'artiste offrait un souvenir pour presque aussitôt l'arracher. Enfin, les photographies retenues par April dans son film font penser à toutes celles qu'elle a laissées de côté, mais surtout à cette multitude d'instantanés envolés dont aucun appareil photo n'a jamais figé la mémoire.



Fig. 57.  
Raymonde April  
*Miroir*, de la série *Dix Images seules*, 2004  
Épreuve numérique sur papier montée  
sur aluminium, 1/3, 111,5 x 156 cm  
MNBAQ, don de l'artiste (2009.79)



# Wavelength (pour Claude et Michael) 2000

Huile sur toile, 183 × 122 cm

MNBAQ, achat (2003.43)

Au moment où la peinture figurative fait un retour sur la scène artistique québécoise au début des années 1980, Pierre Dorion manifeste son intérêt pour la dimension historique de l'art à travers une exploration des styles, des thèmes, des motifs et des courants picturaux anciens ou contemporains, une orientation qu'il maintiendra au fil du temps. Les références à certaines techniques traditionnelles de même qu'à l'histoire de l'art constituent un leitmotiv dans ses œuvres. La photographie fait également partie de son processus de création, puisque plusieurs de ses tableaux sont réalisés à partir de ses propres clichés.

Au cours des années 1990, Pierre Dorion expérimente le genre de l'autoportrait, créant une série de dessins et de peintures où il se représente, souvent de pied en cap, dans des poses diverses. Dans ces œuvres, le sujet semble ignorer la présence des spectateurs, desquels il évite le regard, portant plutôt son attention sur les objets qui l'entourent. Dans le diptyque *Porteur de relique* (Fig. 58), l'artiste apparaît sur un fond uni qui rappelle l'art monochrome. Le rectangle que le personnage tient entre ses mains dans l'un des volets de l'ensemble se trouve dédoublé dans l'autre. Cette fois-ci, le cadre est littéralement collé sur la surface de la toile, dans un geste qui évoque le *ready-made*. En plus de jouer avec les conventions de l'autoportrait en se montrant de dos, le peintre remet en question les codes du formalisme et parodie l'autoréférentialité. Il s'attaque ainsi aux données spatiales de planéité et de profondeur, enjeux qui ont animé maints débats dans l'histoire de la peinture moderne.

De tels renvois à l'histoire de l'art se retrouvent également dans l'une des séries plus tardives de Dorion, où il rend hommage à d'autres artistes. D'une composition ambiguë, *Wavelength (pour Claude et Michael)* présente un tableau accroché entre deux hautes fenêtres, dans une pièce où figure aussi un radiateur. Le titre de l'œuvre, réalisée en l'honneur de Claude Tousignant et de Michael Snow, permet de comprendre la cohabitation insolite de ces éléments. Le tableau situé au centre de la toile reproduit en

**Pierre Dorion**  
Ottawa, Ontario, 1959

effet *Verticale courbe* (1957) de Tousignant, reconnu pour ses recherches sur la couleur et son apport à la peinture québécoise. Quant au lieu dépeint, il rappelle l'atelier dans lequel se déroule le film expérimental *Wavelength* (1966-1967) de l'artiste torontois Michael Snow. Fréquente dans le travail de Dorion, la représentation d'intérieurs domestiques, d'espaces intimes et quotidiens propose, en quelque sorte, une désacralisation de l'art pictural.

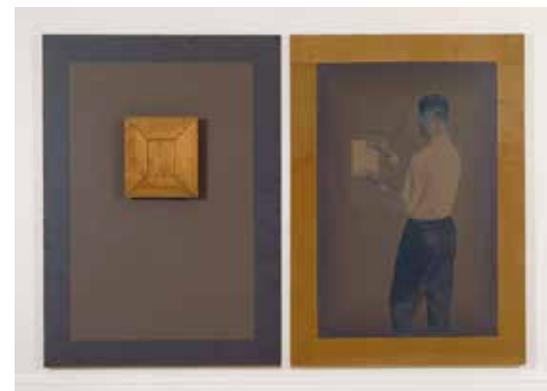


Fig. 58.  
Pierre Dorion  
*Porteur de relique*, 1992  
Huile et bois sur toile, 213 × 153 cm  
(chacun des deux éléments)  
MNBAQ, don de René et Janine Dorion  
(1997.162)



# D'après nature 1, 2 et 3

2000-2001

Acrylique sur toile montée sur  
boîtier, 303,5 × 79 cm (chacun)

MNBAQ, achat (2002.04.01  
à 2002.04.03)

Élève de Guido Molinari, Stéphane La Rue retient de l'enseignement de son maître une préoccupation à l'égard des spécificités de l'art pictural, un intérêt pour le matériau à l'état brut qui se traduit par un travail sur la couleur et un attrait pour la monochromie. Si ses œuvres explorent les propriétés constitutives de la peinture sans faire référence à quelque objet ou lieu précis, on pressent toutefois chez l'artiste un refus de l'abstraction pure. Ainsi, La Rue ne cherche pas à saturer la surface de la toile, mais tente d'y rendre son geste visible, désireux d'y construire des mondes picturaux riches en rapports spatiaux.

Les pièces monochromes abondent dans la production de Stéphane La Rue, pour qui la couleur représente à la fois une matière et une forme. Exécutée en 2000-2001, la série *D'après nature* se compose de trois grands tableaux rectangulaires complètement blancs, obtenus par l'application de plusieurs couches d'acrylique. Loin de nier la couleur par l'usage du blanc, le peintre choisit plutôt de mettre à profit toutes les longueurs d'onde lumineuses qui le constituent. En misant sur la propriété du blanc d'absorber ou de réfléchir la lumière et de revêtir ainsi des teintes variées, il crée des œuvres aux surfaces nuancées, jamais unies. Alors que d'autres artistes dissimulent le geste pictural en réalisant des monochromes, La Rue le laisse percevoir dans la superposition de couches d'apprêt ou de peinture plus ou moins opaques, qui ont pour effet, selon leur consistance, de révéler les couches sous-jacentes ou de sceller la surface. L'impression de brouillage s'ajoute ainsi à la monumentalité des toiles blanches pour produire une illusion d'espace où l'œil se perd entre les différents plans. Du lin brut du support jusqu'à la surface du tableau, ces plans présentent en outre les uns par rapport aux autres un léger décalage angulaire qui semble faire vaciller l'ensemble, ce qui n'est pas sans provoquer un certain vertige chez le spectateur.

## Stéphane La Rue

Montréal, 1968

La question de l'espace et des jeux de perception revient également dans les tableaux, plus tardifs, de la série *Sens dessus dessous*. Dans le premier du groupe (Fig. 59), la toile est entièrement recouverte de graphite, à l'exception d'une lisière en bordure de l'œuvre, qui laisse à nu le support écru. D'une largeur égale à l'épaisseur du châssis, cette bande crée, par la découpe particulière de ses extrémités, l'illusion d'une troisième dimension. Les recherches picturales de La Rue invitent, cette fois encore, l'observateur à une étonnante expérience visuelle.



Fig. 59.  
Stéphane La Rue  
*Sens dessus dessous n° 1*, 2007  
Poudre de graphite sur toile,  
182 × 181,5 cm  
MNBAQ, don anonyme (2012.289)



# L'Invention des animaux

2001

Ordinateur, logiciel, vidéogramme couleur et séquence d'images autogénérée en temps réel, sonore, 1/3

MNBAQ, achat grâce à l'appui du Conseil des arts du Canada dans le cadre de son programme d'aide aux acquisitions (2008.63)

Jocelyn Robert est une figure marquante des arts médiatiques au Québec et l'un des premiers à avoir intégré la technologie informatique à sa pratique artistique. Son travail sur la manipulation des images et du son emprunte des formes variées, qui vont de l'art informatique à la performance en passant par la vidéo et la création sonore. Par ces différentes techniques, l'artiste renouvelle les relations entre arts visuels et technologie à travers des thèmes comme le déplacement, la mémoire, l'espace-temps.

Dans plusieurs de ses œuvres, Jocelyn Robert soumet le déroulement du temps à des ruptures, à des changements de rythme ou de direction, à des tourbillonnements. Le rapport du spectateur à la temporalité s'en trouve modifié. Réalisée en 2002, l'installation vidéographique *Politique d'intérieur* (Fig. 60) présente un bref instant de ravissement : la lumière du soleil et l'ombre du feuillage d'un arbre dansent doucement sur le plancher et le mur d'une pièce. Presque immobiles, les images de la vidéo montrent le temps qui passe, un fragment éphémère de la vie quotidienne. Elles sont projetées sur le fond d'une boîte en carton, comme si ce moment de quiétude pouvait être transporté d'un lieu à un autre et s'insérer dans un second espace-temps.

Dans *L'Invention des animaux*, œuvre antérieure d'une année, l'artiste bouleverse numériquement le trajet rectiligne d'un avion dans le ciel, témoin de l'écoulement linéaire du temps. Une très courte séquence se trouve réassemblée en temps réel par un attracteur de Lorenz, algorithme qui génère une structure fractale, à la fois fluide et décousue. Le mouvement de l'objet n'apparaît

## Jocelyn Robert

Québec, 1959

donc plus dans son imperturbable linéarité, mais devient un événement imprévisible, à l'image des phénomènes naturels. L'avion, dont le fuselage se cambre et s'élance, se déplace désormais dans les airs d'une manière saccadée, qui évoque davantage le vol souple et nerveux d'un oiseau, comme le suggère la bande sonore, que celui d'une rigide construction de métal. Créée par Jocelyn Robert et Laetitia Sonami, cette bande audio propose des sonorités flûtées à mi-chemin entre le cri d'animal et le bruit d'une machine. Ce caractère hybride, à la frontière du naturel et du culturel, s'incarne aussi visuellement dans l'œuvre à travers le frétillement de la structure métallique.



Fig. 60.  
Jocelyn Robert  
*Politique d'intérieur*, 2002  
Boîte, projecteur, lecteur DVD et  
vidéogramme couleur, 40 min en boucle,  
muet, 1/4, 30 × 40 × 160 cm  
MNBAQ, achat pour la collection Prêt  
d'œuvres d'art en 2003, transfert  
à la collection permanente (2005.2780)



# Filles du roi / Filles de joie

2002

Acrylique sur toile, 217 x 184,5 cm

MNBAQ, achat pour la collection Prêt d'œuvres d'art en 2003, transfert à la collection permanente (2005.2678)

Artiste et poète, Cynthia Girard articule son travail autour de l'identité nationale et de la fabrication des récits qui la définissent et la perpétuent. Sa production remet en question avec humour les lieux communs sur nos origines, notre passé collectif, notre culture. Dans un effort de désacralisation de l'histoire, Girard propose des œuvres subversives et critiques.

De 2001 à 2003, Cynthia Girard réalise *Le Pavillon du Québec*, une trilogie mettant en scène diverses représentations de l'identité québécoise, de la Nouvelle-France à aujourd'hui. Créée en 2002, l'œuvre *Filles du roi / Filles de joie* provient du second volet de cet ensemble, dans lequel l'artiste s'interroge sur les constructions historiques liées aux débuts de la colonisation française en Amérique du Nord. Sur cette toile de grandes dimensions et aux couleurs vives, Girard peint schématiquement une carte géographique du Québec où, dans les forêts au nord d'une rivière Saguenay phalloïde, s'ébattent un coureur des bois et une Amérindienne. Très légèrement vêtues, les Filles du roi arrivent par le fleuve Saint-Laurent, nageant voluptueusement en direction des officiers du régiment de Carignan-Salières, qui les attendent, prêts à l'assaut, rangés le long de la frontière. Le titre du tableau et la lecture érotique qu'il donne des événements illustrés font écho à la croyance populaire voulant que les Filles du roi, envoyées de France pour fonder des familles et accélérer le peuplement de la colonie au XVII<sup>e</sup> siècle, aient été en réalité des filles de mauvaises mœurs : mythe déboulonné depuis longtemps, mais dont les relents subsistent encore.

Bien que les sujets qu'elle aborde soient d'inspiration historique, Cynthia Girard se plaît à adopter une manière aux antipodes du genre noble qu'est la peinture d'histoire. Elle mélange en effet divers styles artistiques, comme la peinture naïve, l'art dada ou même l'Op Art, en plus d'intégrer à ses œuvres de nombreuses références à la culture de masse contemporaine. D'apparence simple et spontanée, les tableaux aux coloris acidulés de l'artiste cachent également maintes allusions à l'histoire de l'art. Dans la toile

## Cynthia Girard

Montréal, 1969

*La Scierie* (FIG. 61), exécutée en 2004 pour sa série *Fictions sylvestres*, Girard joint ainsi la peinture formaliste à l'imagerie populaire en représentant les anneaux de croissance des troncs d'arbre par des cibles rappelant les œuvres de Claude Tousignant. Quant à l'amoncellement de sciure de bois, il n'est pas sans évoquer le pointillisme. De cette façon, l'artiste rend hommage, avec une touche d'ironie, aux figures marquantes de l'art d'hier et d'aujourd'hui.

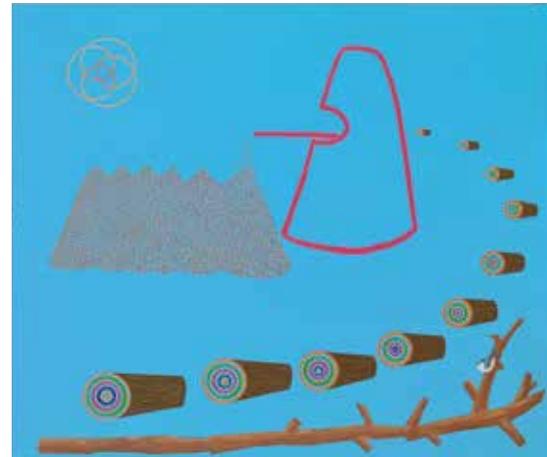


Fig. 61.  
Cynthia Girard  
*La Scierie*, 2004  
Acrylique sur toile, 187,3 x 222,3 cm  
MNBAQ, don de l'artiste (2012.432)



# Le Cœur arborescent / La Retenue

2002

Acrylique et encre sur toile,  
228,5 × 178 cm

MNBAQ, achat grâce à l'appui  
du Conseil des arts du Canada  
dans le cadre de son programme  
d'aide aux acquisitions (2004.414)

Artiste important de sa génération, François Lacasse se distingue par une démarche rigoureuse et une remarquable capacité de renouvellement. Dans les années 1990, il produit d'abord des tableaux où il superpose des fragments d'images empruntés à des œuvres d'art occidentales, qu'il brouille volontairement par l'ajout de traits et de touches. Puis, au tournant des années 2000, il délaisse la figuration et la citation d'éléments iconographiques pour se concentrer sur des aspects plus formels de la peinture, s'engageant notamment dans un travail sur la couleur, sa matérialité et ses procédés d'application.

Lacasse démontre un intérêt marqué pour la matière picturale elle-même et l'exploration technique de ses propriétés. Il mettra ainsi au point une manière personnelle de peindre, qui consiste à déverser, à l'aide d'instruments de mesure, une certaine quantité de peinture sur la toile déposée à l'horizontale, puis à l'incliner de façon à ce que la matière coule en suivant une trajectoire déterminée par sa propre consistance, l'angle d'inclinaison du support et les obstacles rencontrés à sa surface. Dosant la peinture, tentant de maîtriser au mieux ses gestes, l'artiste veille à ce qu'un certain équilibre entre expérimentation et hasard soit maintenu durant le processus. Il répète ensuite l'opération jusqu'à ce que le résultat le satisfasse. Épaisses de plusieurs couches de peinture, les œuvres ainsi produites entrelacent les plans colorés dans un ballet complexe.

En jouant avec les qualités physiques de la matière picturale, François Lacasse crée des tableaux abstraits qui, par leurs effets de transparence et de texture, rappellent tantôt la fluidité des liquides organiques, tantôt, plus sensuellement, le moelleux translucide du miel ou la masse vitreuse de bonbons clairs. Dans *Le Cœur arborescent / La Retenue*, toile réalisée en 2002, le peintre superpose aux taches irrégulières du fond des coulées de matière sinueuses et marbrées qui évoquent de douces volutes de fumée.

## François Lacasse

Rawdon, 1958

Si le processus de création de Lacasse a toujours reposé sur le respect d'une méthodologie, cet aspect de sa pratique devient plus manifeste au fil des années, comme en témoigne, par exemple, la composition *Grande Compilation IV* (Fig. 62). L'exécution de ce tableau répond en effet à un protocole strict : l'œuvre comporte un choix de couleurs préalablement fixé à huit et les motifs peints sont reproduits par transfert chacun trois fois sur la toile. Bien que l'artiste change ici sa technique d'application du pigment, son attachement à la matière picturale et à la couleur reste sensible dans les rencontres chromatiques et les jeux de contrastes entre les formes juxtaposées.



Fig. 62.  
François Lacasse  
*Grande Compilation IV*, 2011  
Huile sur toile, 191 × 152,5 cm  
MNBAQ, don de l'artiste (2012.126)



# Prologue Épilogue

2005

Papier photographique et imprimé, cire, rehauts de peinture et dorure sur panneaux de bois, 251 × 434,5 cm (chacun)

Photographe reconnu, Donigan Cumming pratique également d'autres formes d'expression, telles que la vidéo, la peinture, le dessin, l'installation multimédia et l'écriture. Il réalise en outre des films documentaires, y adoptant la même approche sociale que dans son travail photographique, où il expose le spectateur à une réalité crue et dure, sans artifice. Les images de Cumming immortalisent les maux de la vie quotidienne, mettant en scène des personnages marginaux aux prises avec l'alcoolisme, la maladie, la pauvreté, la vieillesse.

D'une grande cohérence, l'œuvre de Cumming bascule fréquemment dans le grotesque et le fantaisiste. *Sans titre* (Fig. 63), de 1982, appartient à la série *La Réalité et le dessin dans la photographie documentaire*, qui comprend trois parties. Dans la première, l'artiste montre les conditions de vie ardues et la souffrance intérieure de personnages dans le besoin; dans la seconde, il présente des individus bien nantis qui arborent quant à eux des blessures physiques; dans la troisième, des amateurs d'Elvis Presley tiennent la vedette dans une ambiance un peu glauque. Certains des modèles qui apparaissent dans cette série sont présents dans les œuvres *Prologue* et *Épilogue*, qui, en 2005, viennent clore la longue collaboration entre le photographe et cette faune qui l'a accompagné durant une vingtaine d'années. Toutefois, c'est dans une perspective totalement différente et plus distante que l'artiste les donne à voir, puisque, cette fois, aucun d'entre eux n'a posé pour figurer dans ces deux tableaux. Cumming a plutôt collé des reproductions de ses œuvres antérieures, de photographies tirées de ses archives ou de captures vidéo sur d'immenses panneaux de bois, avant de retravailler l'ensemble avec de la cire et de la peinture, puis de rehausser le tout avec de l'or.

*Prologue* marque un tournant dans la carrière de Donigan Cumming, qui y remet en question les fondements du documentaire, puisque les sujets photographiés n'y sont pas représentés fidèlement. L'artiste découpe en effet les corps de manière à créer une mer de près de

## Donigan Cumming

Danville, Virginie, États-Unis, 1947

10 000 fragments humains. En manipulant ainsi les images, il opère un déplacement du portrait vers le genre narratif. L'objectivité relative de l'approche documentaire est également bafouée par le recyclage et la transposition de clichés intimistes en une scène onirique à grand déploiement. *Prologue* et *Épilogue* empruntent leur composition à deux tableaux : *Le Suicide de Saül* (1562) de Bruegel l'Ancien et *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888) de James Ensor. En faisant ainsi référence à l'imagerie religieuse et en évoquant, dans leur constitution, la forme du retable, Cumming effectue une sacralisation de son diptyque et des personnages qui y figurent.



Fig. 63.  
Donigan Cumming  
*Sans titre*, de la série *La Réalité et le dessin dans la photographie documentaire*, partie I, 1982  
Épreuve à la gélatine argentique,  
27,8 × 35,5 cm  
MNBAQ, don de l'artiste  
(1995.502)



# The Scar Project

2005-2013

Corde, laine, fil, clous  
et perforations sur toile,  
25,5 x 25,5 cm (chacun  
des 350 éléments)

MNBAQ, achat grâce à l'appui  
du Conseil des arts du Canada  
dans le cadre de son programme  
d'aide aux acquisitions (2014.140)

Née à Montréal en 1974, Nadia Myre est une artiste multidisciplinaire d'ascendance algonquienne et appartient à la communauté de Kitigan Zibi. Sa pratique artistique est fortement marquée par ses origines amérindiennes. Ainsi Myre aborde-t-elle fréquemment dans son travail le traitement réservé aux peuples autochtones et les thèmes de l'identité, de la langue, de la perte. La culture de ses ancêtres s'exprime aussi dans les matériaux et les procédés qu'elle privilégie. Dans l'imposant *Indian Act* (Fig. 64), dont la version intégrale, créée entre 1999 et 2002, comporte 56 éléments, l'artiste reprend le texte de la Loi sur les Indiens, qu'elle fait reproduire en tissage de perles de verre, une technique traditionnelle, par des volontaires. Dans un geste de réécriture et d'affirmation identitaire, les mots de chaque page du document se trouvent remplacés, tantôt entièrement, tantôt partiellement, par des perles blanches, couleur de la peau du législateur, et l'espace vide autour est rempli de perles rouges, représentant les Amérindiens. Cette combinaison chromatique n'est pas non plus sans évoquer le drapeau canadien.

Nadia Myre réalise souvent ses projets dans un esprit communautaire, en organisant des ateliers interactifs et en encourageant le public à participer à la confection des œuvres. Ainsi, les pages d'*Indian Act* ont été tissées par quelque 200 intervenants. Dans *The Scar Project*, dont l'exécution s'est échelonnée de 2005 à 2013, l'artiste a demandé à plusieurs centaines de personnes de tous âges et de tous horizons d'immortaliser leurs cicatrices sur une petite toile carrée, à l'aide de matériaux et d'outils comme du fil et des aiguilles. Chaque participant devait ensuite rédiger un commentaire sur la blessure physique ou psychologique qu'il avait représentée. Le but de l'exercice consistait à rendre visible ce qui est habituellement caché et, avec le fil, à suturer métaphoriquement les plaies. L'acte de création prend ainsi la forme d'un processus de guérison et permet de sublimer la douleur.

## Nadia Myre

Montréal, 1974

La dimension politique du *Scar Project* s'est trouvée décuplée du fait de la réalisation de l'œuvre en parallèle avec la Commission de vérité et de réconciliation du Canada, mise sur pied en 2008 pour rétablir les relations entre les peuples autochtones et les Canadiens, à la suite de la reconnaissance des torts causés aux Premières Nations dans les pensionnats. Enfant, la mère de l'artiste a elle-même été arrachée à sa famille, ce qui a constitué une inspiration première pour Myre et un vecteur de réflexion sur les politiques d'assimilation et leur impact sur ceux qui les subissent, mais aussi sur les générations suivantes, dont elle fait partie. Ces questions, toujours d'actualité, forment la toile de fond d'une large part de la production de l'artiste.



Fig. 64.  
Nadia Myre  
*Indian Act*, 2002  
Tissu, papier imprimé, perles, fil, ruban  
adhésif et aiguille, 46 x 38,7 x 5,5 cm  
(chacun des dix éléments)  
MNBAQ, achat pour la collection Prêt  
d'œuvres d'art en 2005, transfert  
à la collection permanente (2008.201)



# Comment être là Comment se tenir Hirsute

2006

Latex, paille et styromousse,  
37 × 126 × 28 cm

Styromousse, plâtre, peluche,  
pâte à modeler et métal,  
89 × 65 × 59 cm

Peluche et acrylique sur  
contreplaqué, 117 × 117 cm

MNBAQ, achat grâce à une  
contribution de Loto-Québec  
(2009.260 à 2009.262)

Usant de techniques diverses, Valérie Blass crée des œuvres constituées d'assemblages étranges et d'objets hybrides. Son travail emprunte aussi bien à l'art mineur du bricolage qu'à la tradition de la sculpture classique, à laquelle renvoient ses figures autoportantes. Blass prend ainsi plaisir à jouer sur le flou entre les catégories artistiques, cultivant une tension entre figuratif et non-figuratif et réalisant des sculptures composites qui soulèvent maints questionnements esthétiques. Elle s'interroge notamment sur ce qui distingue l'art du design. Tout en conservant leur signification première, les objets qu'elle réunit en revêtent de nouvelles, que le spectateur est invité à déchiffrer. En cela, Blass nous rappelle que regarder une œuvre d'art, c'est se poser la question de ce que l'on regarde.

Par ses lignes épurées et son apparence sobre, la sculpture *Comment être là* évoque le minimalisme et l'esthétique industrielle, alors que le tableau *Hirsute* s'apparente plutôt au formalisme et à l'abstraction géométrique, dont il heurte pourtant les préceptes relatifs à la pureté de la matière en arborant une surface pelucheuse. *Comment se tenir* présente pour sa part, confortablement assis sur un socle qu'il partage avec *Comment être là*, un bonobo grandeur nature, le regard tourné vers une vidéo intitulée *Comment se faire plaisir* (Fig. 65). Une petite sculpture s'y dandine sur le coin d'une chaise en émettant des sons qui laissent deviner l'extase, ce qui retient l'attention du primate. À travers des œuvres qui s'éloignent du naturalisme ou ne suscitent aucune émotion, Blass cherche à construire des objets visuellement et plastiquement autonomes, des formes hétéroclites qui se situent à la frontière de l'abstraction et de la figuration. Comme son recours au bricolage, cette approche vise à briser les classifications et les hiérarchies de genres, de courants et de matériaux établies par l'histoire de l'art.

L'interaction entre plusieurs œuvres distinctes, reliées par le regard et par le socle commun sur lequel certaines d'entre elles reposent, permet à l'artiste de jeter un œil

**Valérie Blass**

Montréal, 1967

amusé sur notre rapport à l'art. Bien qu'elles semblent appartenir à une même installation, les quatre pièces réunies ici sont en effet des entités individuelles, toutes dotées de leur propre titre. C'est justement en exploitant les liens entre les œuvres, en plus de ceux entre les éléments de chacune, que Blass interpelle le spectateur et lui attribue un rôle actif. Se déplaçant au sein de l'ensemble sculptural, posant lui-même un regard sur chaque objet, celui-ci prend part au jeu de relations entre les pièces et à la dynamique qu'il est appelé à découvrir.



Fig. 65.  
Valérie Blass  
*Comment se faire plaisir*, 2006  
Vidéogramme couleur, 1 min 59  
en boucle, sonore  
MNBAQ, achat grâce à une contribution  
de Loto-Québec (2009.263)



# I Feel Cold Today

2006-2007

Film couleur 16 mm transféré  
sur support numérique, 14 min,  
sonore, 1/3

MNBAQ, achat grâce à l'appui  
du Conseil des arts du Canada  
dans le cadre de son programme  
d'aide aux acquisitions (2009.04)

Artiste autodidacte, Patrick Bernatchez pratique aussi bien le dessin et la peinture que la vidéo, l'installation et la photographie. Son travail prend habituellement la forme de grands cycles à l'intérieur desquels s'inscrivent plusieurs œuvres. L'étrange et le fantastique, le merveilleux et le monstrueux s'y côtoient et la nature toute-puissante y reprend ses droits sur la civilisation. Bernatchez explore également des thèmes érotiques ou apocalyptiques à travers lesquels il exprime ses réflexions sur la vie, la mort, le temps qui fuit.

Le passage du temps constitue le sujet principal du film *I Feel Cold Today*, où le spectateur assiste au déroulement d'une tempête de neige dans un bureau désaffecté. La perturbation atmosphérique commence à se manifester progressivement, avec l'apparition de quelques flocons, puis se déchaîne en blizzard, jusqu'au moment où l'accumulation de neige finit par condamner portes et fenêtres. Aussi enveloppante qu'inquiétante, la trame sonore, réalisée par l'artiste lui-même, ajoute à l'angoisse suscitée par ce lieu abandonné où ne subsistent que les traces d'activités humaines passées.

Inspiré à Bernatchez par le Fashion Plaza, un ancien immeuble industriel montréalais dont la vocation a changé à la suite de l'embourgeoisement du quartier où il est situé, ce film appartient au cycle *Chrysalides*, entamé à l'automne 2006. Manufactures et ateliers d'artistes ont fait place à des entreprises plus en vogue et plus rentables. L'édifice s'est ainsi transformé physiquement, devenant pour Bernatchez, qui y a eu son studio durant plusieurs années, le point de départ d'une recherche sur les thèmes du déplacement et de la mutation.

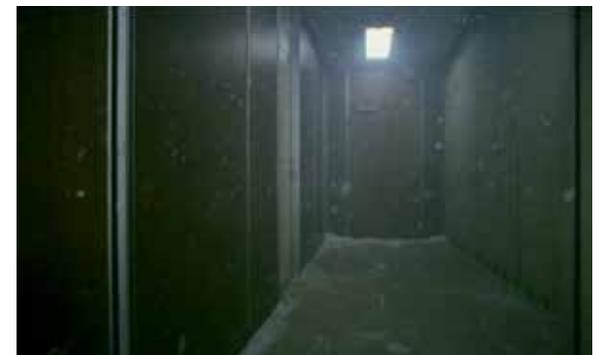
## Patrick Bernatchez

Montréal, 1972

Reffet de la polyvalence créatrice de l'artiste, l'ensemble *Chrysalides* comprend des œuvres relevant de disciplines variées : une trilogie de films, une installation sonore, des dessins exécutés au rythme d'un par jour pendant une saison, de grandes peintures réalisées sur des surfaces réfléchissantes comme l'aluminium ou le plexiglas. Dans d'autres parties de sa production, Bernatchez utilise également des miroirs comme support. Un exemple en est offert par le diptyque *Fascination n° 6 et n° 7 (dissolution)* (FIG. 66), de la série *Prophylaxie*, dans lequel une épaisse couche de vernis translucide et des taches de résine mimant des sécrétions voilent deux têtes qui s'embrassent. Mettant en scène la fatalité de la condition humaine dans des schématisations lubriques ou morbides, les œuvres de cette série illustrent la solitude et le sentiment de vide de l'être moderne et sa quête de satisfaction immédiate dans la sexualité ou la consommation.



Fig. 66.  
Patrick Bernatchez  
*Fascination n° 6 et n° 7 (dissolution)*, 2002  
Encre, acrylique et résine sur miroir  
et bois, 182,5 x 365 cm (ensemble)  
MNBAQ, achat pour la collection Prêt  
d'œuvres d'art en 2003, transfert  
à la collection permanente (2012.15)



# Double Brouillard

2007

Film couleur super 16 mm  
transféré sur support numérique,  
14 min 31 en boucle, sonore, 1/3

MNBAQ, achat grâce à l'appui  
du Conseil des arts du Canada  
dans le cadre de son programme  
d'aide aux acquisitions (2008.01)

Présent sur la scène de l'art contemporain depuis la seconde moitié des années 1990, Pascal Grandmaison a développé une pratique interdisciplinaire qui allie l'installation, la vidéo et la photographie. Il traite l'image avec une précision qui insuffle à ses œuvres une dimension contemplative. Dans son travail, l'artiste aborde notamment les thèmes de la culture visuelle, de la métamorphose, de la condition humaine et de la solitude. Comme d'autres créateurs de sa génération, Grandmaison maintient le récit dans un état de latence, suggérant des atmosphères fictionnelles où la tension narrative est mise en suspens pour mieux mobiliser l'intensité dramatique.

*Double Brouillard* (2007) offre un exemple éloquent de ce rejet des structures usuelles, le film se présentant plutôt comme une suite d'événements qui, s'ils obéissent à un ordre, se refusent à tout dénouement. Adoptant la forme d'un palindrome, l'œuvre, projetée en boucle, voit son début se métamorphoser en fin et vice versa. Filmé dans le décor austère d'une banque abandonnée, un homme déambule jusqu'à une pièce centrale, envahie par le brouillard, puis, dans un renversement de la séquence, revient sur ses pas. Ce personnage anonyme se déplace sans répit, comme égaré dans un lieu qui lui serait étrangement familier. Cet espace lui-même devient ambigu, Grandmaison exploitant des jeux de miroir où le protagoniste semble se dédoubler. La trame sonore, composée par l'artiste à partir de bruits ambiants enregistrés sur les lieux du tournage, ne manque pas d'accentuer, par son caractère inquiétant, l'ambiance anxiogène du film.

D'autres œuvres plus récentes de Grandmaison bousculent les apparences et mettent à l'épreuve les spécificités formelles des disciplines artistiques. C'est à partir de papier utilisé comme arrière-plan dans les studios de photographie commerciaux que l'artiste réalise en 2010 la série *Desperate Island* (Fig. 67). Plié et froissé, le papier devient un moule qui donne forme à ses sculptures de plâtre et leur laisse une teinte bleutée qui les fait ressembler à des icebergs miniatures. Première incursion

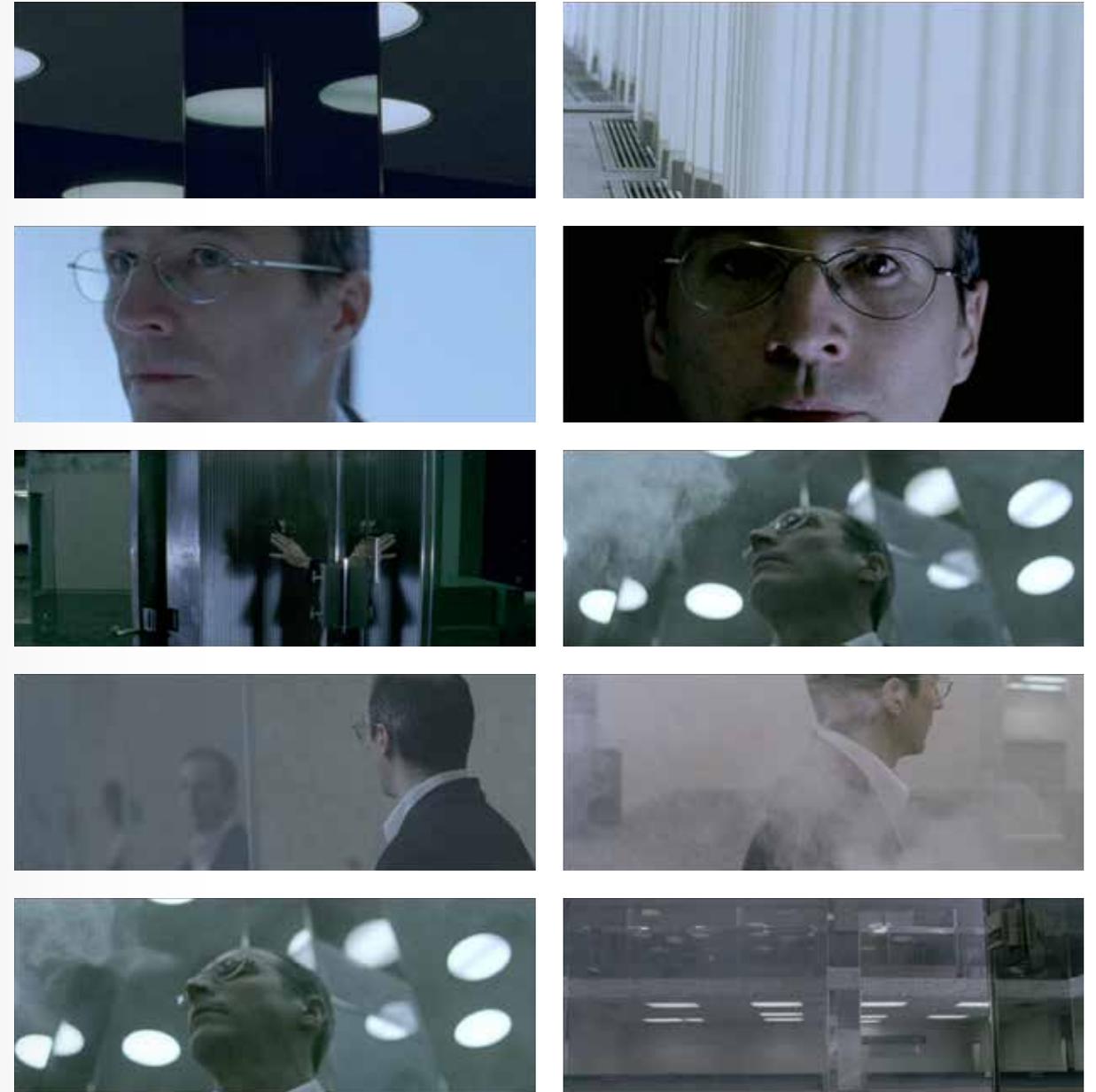
## Pascal Grandmaison

Montréal, 1975

de Grandmaison dans le domaine de la sculpture, ces œuvres ne sont donc pas sans lien avec la photographie, puisqu'elles constituent l'empreinte de la matière qui les a révélées. L'artiste orchestre ainsi un déplacement d'un mode d'expression à l'autre. D'aspect à la fois solide et fragile, ces monolithes, qui correspondent davantage à des enveloppes vides qu'à des corps massifs, émergent du sol comme un archipel qui attendrait d'être découvert et exploré. Une certaine mélancolie se dégage de ces îles solitaires et désertes qui, à l'image du papier de fond dont elles sont nées, semblent éperdument en quête d'un sujet dont s'imprégner.



Fig. 67.  
Pascal Grandmaison  
*Desperate Island 10*, 2010  
Plâtre dur et fibre de verre,  
122,5 × 126 × 87 cm  
MNBAQ, don de l'artiste (2014.278.06)



# The Quail

2008

Bois, miroir, colle et œufs  
de caille, 353,7 × 104 × 63,5 cm

MNBAQ, achat (2013.136)

Né à Montréal, David Altmejd pratique la sculpture depuis les années 1990. Son travail fait référence aux légendes, au cinéma populaire, à la science-fiction, à la biologie. Avec d'autres artistes, comme Ed Pien ou Patrick Bernatchez, Altmejd participe à une mouvance importante de l'art actuel, marquée par un goût pour le surnaturel, le fantastique et le monstrueux. Dans ses grandes installations, il s'amuse ainsi à jouer avec l'attirant et le repoussant, créant des œuvres sublimes, à la fois hideuses et magnifiques. Pour y arriver, il se sert de motifs habituellement associés au dégoût ou à l'horreur, qu'il embellit à l'aide de bijoux, de cristaux, de fleurs, d'oiseaux. Cette abondance de matériaux hétéroclites rend ses compositions d'une extrême complexité et d'un foisonnement inépuisable. Dans *The Flux and the Puddle* (Fig. 68), créé en 2014, l'artiste va jusqu'à proposer une sorte de répertoire de sa production en enchâssant dans une immense cage de plexiglas des personnages issus de toutes les périodes de sa carrière.

L'attrance de David Altmejd pour les figures monstrueuses et pour la métamorphose des corps l'a amené à réaliser une série de géants humanoïdes aux confins des règnes animal, végétal et minéral. Datant de 2008, *The Quail* fait partie de cet ensemble. La taille imposante et le corps massif des géants instaurent une distance avec le réel et permettent à l'artiste de se détacher des représentations anatomiques. Il travaille ainsi les membres de ses colosses avec une grande liberté et exploite les matériaux, les textures et les couleurs de manière à donner à chacun d'eux l'apparence d'une architecture ou d'un écosystème naturel. Ces corps gigantesques apparaissent comme des habitats pour la faune et la flore, comme « la nature avant l'arrivée de l'homme et de la femme », pour reprendre les mots du sculpteur. L'introduction de poils, de plumes, de fruits et de petits animaux naturalisés rend manifeste l'intérêt d'Altmejd pour les formes vivantes. Quant aux œufs de caille intégrés à *The Quail*, ils ajoutent à l'œuvre, autrement froide et hostile, une promesse de vie.

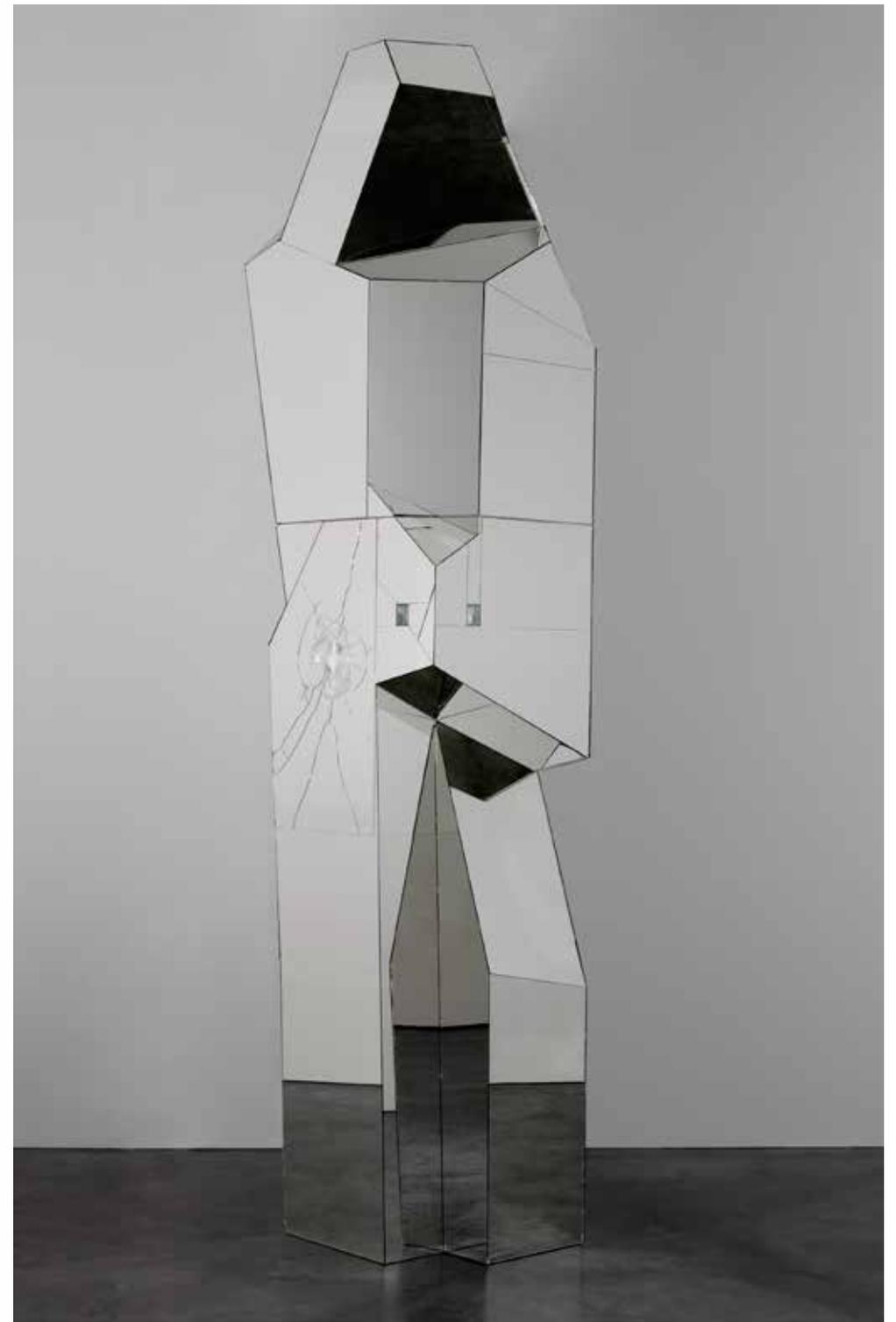
## David Altmejd

Montréal, 1974

L'aspect métallique de *The Quail* tient à sa surface recouverte de miroirs, ce qui permet à la figure, malgré sa haute stature, de se fondre en partie dans l'espace qu'elle domine. L'artiste redonne toutefois une touche concrète à ce revêtement presque immatériel en le martelant par endroits pour y laisser des traces et des craquelures. Par leurs jeux de reflets, les miroirs ouvrent une porte vers un monde imaginaire, créant une atmosphère à la fois merveilleuse et inquiétante, tandis qu'ils enveloppent le géant énigmatique de la lumière qu'ils réfléchissent.



Fig. 68.  
David Altmejd  
*The Flux and the Puddle*, 2014  
Plexiglas, quartz, polystyrène, mousse expansive, gel et résine époxy, résine synthétique, cheveux synthétiques, vêtements, chaussures en cuir, fil, miroir, plâtre, peinture acrylique, peinture latex, fil de fer, yeux de verre, sequins, céramique, fleurs synthétiques, branchages synthétiques, colle, or, plumes d'oie domestique (*Anser anser domesticus*), acier, noix de coco, toile de jute, encre, bois, grains de café et système d'éclairage (incluant lumière fluorescente), 327,7 × 640,1 × 713,7 cm  
Collection Giverny Capital, prêt à long terme au MNBAQ





# Un silence radio

2008

Vidéogramme couleur, 7 min 47 MNBAQ, don de l'artiste (2010.88)  
en boucle, muet, 1/3

Depuis le début des années 1990, Diane Landry élabore un vocabulaire artistique singulier, qu'elle construit en s'appropriant des objets préexistants. L'expérience esthétique à laquelle nous convient ses sculptures, ses installations cinétiques, ses vidéos et ses performances fait basculer le quotidien dans un univers parallèle où ces objets, automatisés, semblent animés d'une pulsion de vie. L'utilisation de la lumière pour projeter et moduler leur ombre dans l'espace participe au processus de leur transformation. *Mandala Naya* (Fig. 70), de la série *Le Déclin bleu*, l'illustre parfaitement. Avec de simples bouteilles d'eau fixées à un panier à linge, une source lumineuse et un petit attirail mécanique, Landry réussit à créer sur le mur une zone d'ombre qui se métamorphose en une rosace de cathédrale, dont les motifs se déploient et se contractent au gré des mouvements du dispositif.

Diane Landry aspire à réunir dans son travail les propriétés spatiales de l'installation et la durée inhérente à la performance, un concept qui implique une temporalité dans un espace donné et que l'artiste désigne sous le nom d'« œuvre mouvante ». L'apparition de la figure humaine, propre au mode d'expression performatif, est venue ajouter une nouvelle dimension à sa recherche, comme le démontre *Un silence radio*, une vidéo-performance réalisée en 2008 lors d'une résidence à New York. Landry s'est photographiée toutes les minutes pendant deux périodes de vingt-quatre heures, en tentant de reprendre chaque fois la même position. Deux montages vidéo ont été produits à partir des clichés qui, mis les uns à la suite des autres, condensent deux journées entières

## Diane Landry

Trois-Rivières, 1958

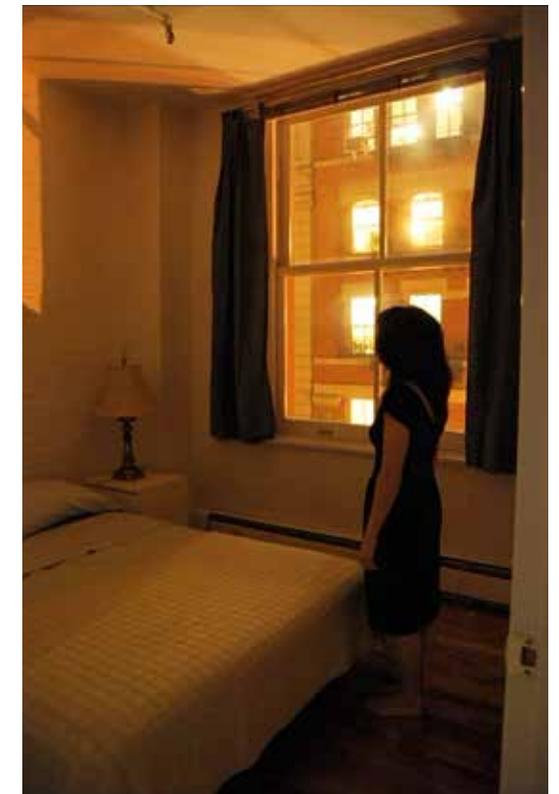
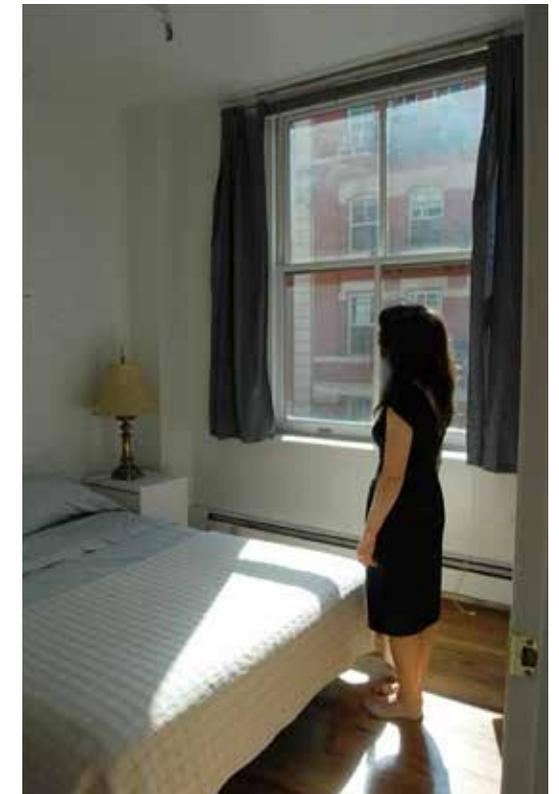
en quelque sept minutes. Cette compression spatiotemporelle est perceptible dans la fluctuation accélérée de l'intensité de la lumière du soleil, jusqu'à sa disparition, et dans l'« immobilité saccadée » de l'artiste, qui trahit ses légers et involontaires déplacements d'une prise de vue à l'autre. Cette œuvre propose une réflexion sur les limites imposées au corps – thème souvent abordé dans la pratique de la performance –, sur l'appropriation de l'espace, sur le mouvement et l'immobilité, mais aussi sur la réalité et les témoignages visuels qui en gardent trace. Landry bouleverse en effet le statut documentaire que revêtent habituellement les photographies de performances. Rendant compte d'actions exécutées en privé, le document devient littéralement le matériau constitutif de l'œuvre.



Fig. 70.  
Diane Landry  
*Mandala Naya*, de la série *Le Déclin bleu*,  
2002

Bouteilles et panier à lessive en plastique,  
trépied, moteur, aluminium, bois et éclairage  
halogène, 1/2, 100 × 100 × 50 cm (dispositif),  
dimensions variables (projection)

MNBAQ, achat grâce à l'appui du Conseil  
des arts du Canada dans le cadre de son  
programme d'aide aux acquisitions (2008.62)



# Dérive

2010-2012

Projection vidéo monobande, MNBAQ, achat (2015.27)  
15 min en boucle, muet, 1/2

Figure majeure des arts visuels au Québec depuis les années 1980, Alain Paiement est reconnu pour ses recherches sur la spatialisation de la photographie et la construction du regard. C'est en passant par la peinture que l'artiste en est venu à la photographie, ne s'éloignant jamais de son intérêt pour la dimension plastique de l'image. Dans ses installations, Paiement s'interroge sur la vision photographique du réel, notamment par la mise en espace d'instantanés. Sa pratique s'inspire de l'architecture, de la géographie, de l'histoire, de l'anthropologie et de la phénoménologie.

Au cours des années 1980, Alain Paiement développe une méthode qui lui permet de créer des « photosculptures », réalisées dans des amphithéâtres universitaires où il enregistre sur pellicule tout ce qui l'entoure, balayant l'espace avec son appareil photo omnidirectionnel placé à un endroit fixe au centre de la pièce. Par la suite, il découpe les clichés avant de les assembler sur une structure en acier de forme sphérique. Le panorama d'origine s'en trouve donc inversé, comme si, du point de vue du spectateur, le sujet photographié s'était retourné sur lui-même. L'une des premières expérimentations de ce genre menées par l'artiste, *Amphithéâtre Bachelard* (Fig. 71), se compose de photographies prises dans une salle de cours de la Sorbonne, à Paris.

Dans les décennies qui suivent, Paiement perfectionne sa technique cartographique (*mapping*) des intérieurs architecturaux et décide de l'appliquer à la vidéo. De 2010 à 2012, il travaille ainsi à *Dérive*, une installation vidéographique qui présente le déplacement des glaces sur le fleuve Saint-Laurent. Alors que l'œuvre donne d'abord l'impression d'être une simple vidéo, une observation attentive révèle que les eaux ne bougent pas et que les glaces ne s'entrechoquent jamais. Cette immobilité résulte du traitement auquel l'artiste soumet l'image. Comme dans la cartographie architecturale, où Paiement assemble des photographies, il construit ici son œuvre à partir des plans figés d'une captation vidéo. Ayant d'abord

## Alain Paiement

Montréal, 1960

filmé la progression des glaces du haut du pont de Québec, il saisit le contenu de son enregistrement en procédant à des arrêts sur image afin d'obtenir une multitude de clichés, qu'il soude ensuite numériquement pour arriver à cet effet saisissant. Prises en plongée, les images des glaces se trouvent ramenées sur le plan vertical lors de la projection, ce qui ne manque pas de dérouter le spectateur en brouillant ses repères spatiaux.



Fig. 71.  
Alain Paiement  
*Amphithéâtre Bachelard*, 1988-1989  
Épreuves à la gélatine argentique sur bois  
et structure en acier, 268 cm (diamètre)  
MNBAQ, don de l'artiste (2003.42)



# Le Manteau

2012

Épreuve numérique montée sur aluminium, 1/5, 66 × 100 cm MNBAQ, don de l'artiste (2013.52)

Pluridisciplinaire, la pratique artistique de Raphaëlle de Groot comprend deux larges volets : l'un, individuel, dans lequel l'artiste utilise des modes d'expression variés; l'autre, axé sur la collaboration, qui prend forme au gré de rencontres avec diverses communautés en périphérie du monde de l'art. Les échanges avec autrui font ainsi partie intégrante du processus de création du *Poids des objets* (2009-2014), expérience participative à laquelle se rattache la photographie *Le Manteau* (2012). Pour réaliser ce projet, de Groot a demandé à des individus croisés durant ses voyages de se départir d'un objet personnel délaissé au fil du temps et de le lui offrir en lui indiquant pourquoi ils étaient prêts à s'en séparer. Elle a ainsi réuni quelque 1 800 articles devenus tantôt insignifiants ou encombrants pour leurs propriétaires, tantôt trop lourds d'un passé dont ils souhaitaient se délester. L'artiste a également consigné les caractéristiques de chaque objet : poids, provenance, motif du don. En recueillant ces biens longtemps négligés ou relégués loin du regard, en les extrayant de l'ombre pour les constituer en archives, elle les a en quelque sorte ramenés à l'existence, nous forçant à les voir autrement. Mais elle a aussi hérité de la charge affective dont les donateurs les avaient investis. Sur la photographie *Le Manteau*, de Groot apparaît ainsi habillée d'un vêtement spécialement conçu pour accueillir les objets amassés et, ultimement, pour porter le fardeau symbolique des souvenirs qui leur sont associés.

Dans ses expérimentations, Raphaëlle de Groot s'impose volontiers des contraintes pour se placer en état de déséquilibre. Lors de sa collecte d'articles pour *Le Poids des objets*, elle a, par exemple, limité à une caisse en bois l'espace destiné à recevoir et à transporter les biens accumulés, se soumettant parfois à un véritable exercice d'ingéniosité pour y faire tout entrer. Dans d'autres œuvres, l'artiste parvient à un sentiment de déficit ou de perte en se privant délibérément de la vue. C'est le cas dans *Étude 2* (FIG. 72), vidéo réalisée en 2005 où on peut la voir s'emballer la tête de papier avant de s'adonner à son travail « hors de la vision ». En se rendant ainsi vulnérable,

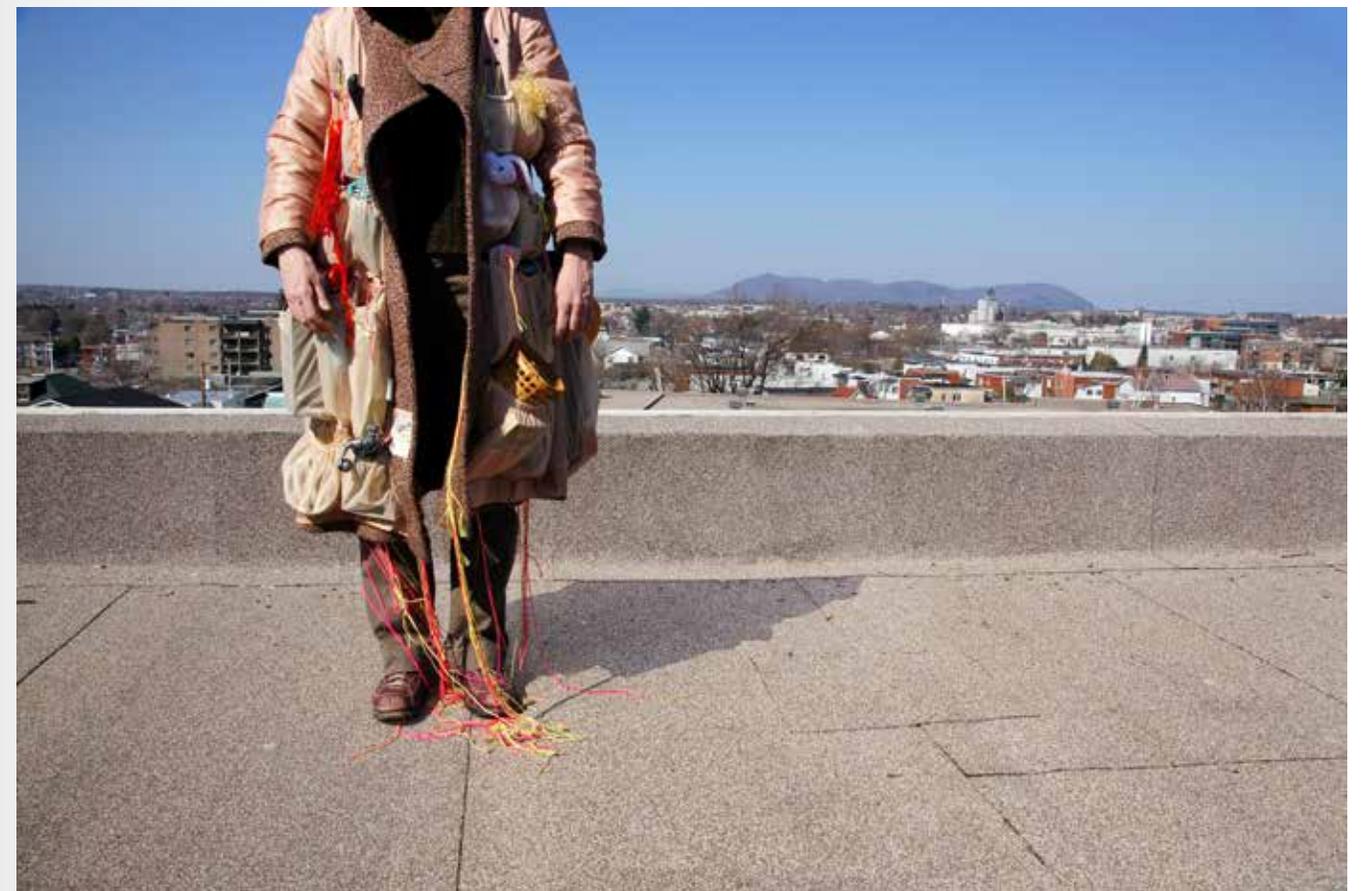
## Raphaëlle de Groot

Montréal, 1974

elle remet en cause le cliché romantique de l'artiste visionnaire et inspiré, en parfaite maîtrise de son art. Moteur de création important chez de Groot, l'aveuglement volontaire se retrouve également dans d'autres éléments de sa production, notamment dans une série de dessins exécutés avec les Religieuses hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal au tournant des années 2000 et dans un parcours à l'aveugle effectué en 2013 sur les lieux de la Biennale de Venise et dans les canaux de la ville.



Fig. 72.  
Raphaëlle de Groot  
*Étude 2*, 2005  
Vidéogramme couleur, 17 min 30  
en boucle, muet, 1/1  
MNBAQ, achat (2009.07)



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

Commissariat : Eve-Lyne Beaudry, conservatrice en art contemporain, MNBAQ  
Introduction : Marie Fraser, professeure, département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, assistée de Marilie Labonté  
Recherche : Alexandrine Théorêt  
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 : p. 81, 108, 112, 115, 117, 121, 123, 125;  
MNBAQ/ Patrick Altman : fig. 6, fig. 8, fig. 11,  
fig. 13-14, p. 20, 21, 31, 35, 37, 42, 43, 50, 51, 52, 60,  
61, 66, 69, 70, 72, 74, 75, 80, 85, 89, 91, 94, 97, 98,  
99, 107, 120, 124,126; MNBAQ/Luc Chartier : p. 24;  
MNBAQ/Jean-Guy Kérouac : p. 19, 23, 26, 29, 30,  
38, 39, 40, 45, 47, 48, 62, 71, 96, 101, 105, 109, 122;  
Bibliothèques de l'Université Concordia, Collections  
spéciales : fig. 7; CCQ/ Jacques Beardsell : p. 27;  
Michel Dubreuil : p. 36; Maxime Dufour : p.79;  
James Ewing : p. 78; James Ewing / avec l'aimable  
autorisation de la Galerie Andrea Rosen : p.118;  
Denis Farley : fig. 9; Raphaëlle de Groot : p.126-127;  
Bernard Lamy : p. 56; Julien Perron-Gagné/avec  
l'aimable autorisation de la STM : p. 18; Daniel  
Roussel : p. 34; Jocelyn Robert : p. 103; Bill Vazan :  
p. 55; Tim Wikens : p. 84

En couverture : BGL, *Perdu dans la nature*  
(*La Voiture*), 1998

#### 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'auteur

© Succession Edmund Alleyn; © David Altmejd;  
© Raymonde April; © Succession P. Ayot /  
SODRAC (2016); © Nicolas Baier; © Succession  
Marcel Barbeau; © Mathieu Beauséjour; © Patrick  
Bernatchez; © BGL; © Dominique Blain; © Valérie  
Blass; © Michel de Broin; © Geneviève Cadieux;  
© Michel Campeau / SODRAC (2016); © Succession  
Melvin Charney / SODRAC (2016); © Succession  
Lynne Cohen; © Cozic / SODRAC (2016); © Donigan  
Cumming; © René Derouin / SODRAC (2016);  
© Pierre Dorion; © David Elliot; © Succession  
Paterson Ewen; © Succession Marcelle Ferron /  
SODRAC (2016); © Martha Flemming et Lyne  
Lapointe; © Succession Charles Gagnon; © Claudie  
Gagnon; © Succession Yves Gaucher / SODRAC  
(2016); © Cynthia Girard; © Michel Goulet;  
© Succession Betty Goodwin; © Trevor Gould;  
© Angela Grauerholz; © Pascal Grandmaison;  
© Raphaëlle de Groot; © Massimo Guerrera;  
© Succession Pierre Heyvaert; © John Heward;  
© Succession Jacques Hurtubise / SODRAC (2016);  
© Succession Denis Juneau; © François Lacasse;  
© Suzy Lake / CARCC (2016); © Diane Landry;  
© Stéphane La Rue; © Succession Serge Lemoyne /  
SODRAC (2016); © Rita Letendre; © Rafael Lozano-  
Hemmer / SODRAC (2016); © Succession Jean  
McEwen / SODRAC (2016); © Succession Guido  
Molinari / SODRAC (2016); © François Morelli;  
© Nadia Myre / CARCC (2016); © Alain Paiement;  
© Roberto Pellegrinuzzi; © Roland Poulin / SODRAC  
(2016); © Rober Racine; © Jocelyn Robert; © Henry  
Saxe / SODRAC (2016); © Jana Sterbak; © Françoise  
Sullivan / SODRAC (2016); © Claude Tousignant;  
© Serge Tousignant; © Bill Vazan; © Irene F.  
Whittome / SODRAC (2016)

#### Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
ISBN : 978-2-551-25859-8

#### Diffusion et distribution

Diffusion Dimédia  
www.dimedia.com



Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

**Culture  
et Communications**  
**Québec**



David Altmejd, Raymonde April, Pierre Ayot,  
Edmund Alleyn, Marcel Barbeau, Patrick  
Bernatchez, BGL, Dominique Blain, Valérie  
Blass, Geneviève Cadieux, Michel Campeau,  
Melvin Charney, Lynne Cohen, Cozic,  
Raphaëlle de Groot, Donigan Cumming, René  
Derouin, Pierre Dorion, David Elliot, Paterson  
Ewen, Marcelle Ferron, Martha Flemming  
et Lyne Lapointe, Charles Gagnon, Claudie  
Gagnon, Yves Gaucher, Cynthia Girard,  
Betty Goodwin, Trevor Gould, Michel Goulet,  
Pascal Grandmaison, Angela Grauerholz,  
Pierre Heyvaert, John Heward, Jacques  
Hurtubise, Denis Juneau, François Lacasse,  
Diane Landry, Stéphane La Rue, Serge  
Lemoyne, Rita Letendre, Rafael Lozano-  
Hemmer, Jean McEwen, Nadia Myre, Guido  
Molinari, François Morelli, Alain Paiement,  
Roberto Pellegrinuzzi, Roland Poulin, Rober  
Racine, Jocelyn Robert, Jana Sterbak,  
Françoise Sullivan, Claude Tousignant, Serge  
Tousignant, Bill Vazan, Irene F. Whittome



Musée national  
des beaux-arts  
du Québec

Québec 

