



LES ENCHÈRES

BYDealers

AUCTION HOUSE

Vente aux enchères Auction

TORONTO

31 MAI 2018, 19 H
MAY 31, 2018, 7 PM

Vente d'art canadien
Canadian Art Sale





Exposition/Preview
Montréal

—
17-21 MAI / MAY 17-21

Palais des congrès de Montréal
1001, place Jean-Paul-Riopelle
(Salle 210D)

Jeudi 17 mai, 16 h à 21 h

Thursday, May 17, 4 pm to 9 pm

Vendredi 18 mai, 10 h à 19 h

Friday, May 18, 10 am to 7 pm

Samedi 19 mai et dimanche 20 mai, 10 h à 18 h

Saturday, May 19, and Sunday, May 20, 10 am to 6 pm

Lundi 21 mai, 10 h à 16 h

Monday, May 21, 10 am to 4 pm

Exposition/Preview
Toronto

—
26-31 MAI / MAY 26-31

Metro Toronto Convention Centre
North Building, room 201
255, Front Street West

Samedi 26 mai, 14 h à 19 h

Saturday, May 26, 2 pm to 7 pm

Dimanche 27 mai au mercredi 30 mai, 10 h à 18 h

Sunday, May 27, to Wednesday, May 30,
10 am to 6 pm

Jeudi 31 mai, 10 h à 14 h

Thursday, May 31, 10 am to 2 pm

LES ENCHÈRES

BYDealers

AUCTION HOUSE

Vente aux enchères / Auction
Toronto

—
**JEUDI 31 MAI 2018, 19 H /
THURSDAY, MAY 31, 2018, 7 PM**

Glenn Gould Studio (CBC Building)
250, Front Street West, Toronto

VENTE D'ART CANADIEN / CANADIAN ART SALE

Les enchères BYDealers / Auction House

610-5333, avenue Casgrain
Montréal (Québec) H2T 1X3
1 888 399-7856
514 274-2606
info@bydealers.com



Équipe/Team

Marc-Antoine Longpré

Président et directeur général /
CEO
malongpre@bydealers.com

Marc-Antoine Arrieta

Coordonnateur de production /
Production Manager
maarrieta@bydealers.com

Christine Griffiths

Représentante /
Representative, Toronto

Associés fondateurs / Founding partners

Marc-Antoine Longpré

Louis Lacerte
Yves Laroche

Catalogue

Éditrice et rédactrice /

Editor and writer

Annie Lafleur (A. L.)

Collaborateurs(trices) /

Contributors

Joanie Demers
Camille Desrochers
Wil Kucey
Louis Lacerte
Emma Richan (E. R.)

Réviseurs(es) / Copy editors

Camille Desrochers
Edwin Janzen
Isabelle Lamarre

Traductrices/Translators

Jo-Anne Balcaen
Joanie Demers
Camille Desrochers
Isabelle Lamarre

Graphisme / Graphic design

Marie-Claude Quenneville,
Lacerte Communications Inc.

Photographie

Alexis Paradis

Inscriptions au catalogue / Catalogue Subscriptions

Pour recevoir le catalogue des futures enchères, visitez
notre site Internet pour remplir le formulaire d'inscription
ou écrivez-nous à catalogue@bydealers.com.

To receive catalogues of future auctions, visit
our website to fill out the form or write to us at
catalogue@bydealers.com.

Tous droits réservés / All rights reserved

© BYDealers, 2018

L'ensemble des textes, photos, images numériques et
illustrations contenus dans ce catalogue sont la propriété
de BYDealers. Il est strictement interdit de reproduire ou
de permettre la reproduction du catalogue en partie ou
en entier sans l'autorisation écrite de BYDealers.

All text, images, digital images, and illustrations
in this catalogue are the exclusive property of BYDealers.
It is strictly prohibited to reproduce or to allow reproduc-
tions of this catalogue in whole or in part without prior
written approval from BYDealers.

Dépôt légal / Legal Deposit

ISBN : 978-2-9816969-2-2

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Couverture / Front cover

Lot 16, Paul-Émile Borduas

Couverture intérieure / Inside front cover

Lot 7, Jean Paul Lemieux

Couverture intérieure arrière / Inside back cover

Lot 34, Michael James Aleck Snow

Couverture arrière / Back cover

Lot 20, William Ronald

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

MARCHANDS ASSOCIÉS	6	ASSOCIATE DEALERS
À PROPOS	7	ABOUT US
GUIDE DE L'ACHETEUR	9	BUYER'S GUIDE
LOTS À L'ENCHÈRE	12	LOTS AT AUCTION
CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE	140	TERMS AND CONDITIONS OF SALE
INDEX DES ARTISTES	144	INDEX OF ARTISTS

Catalogue et informations supplémentaires disponibles en ligne à / Catalogue and additional information available online at

BYDealers.com

MARCHANDS ASSOCIÉS ASSOCIATED DEALERS

Alberta

Masters Gallery Ltd.

Calgary | 403 245-2064
mastersgalleryltd.com
mastersgallery@shawcable.com

Paul Kuhn Gallery

Calgary | 403 263-1162
paulkuhngallery.com
paul@paulkuhngallery.com

Ontario

Canadian Art Group

Toronto | 416 774-8575
canadianartgroup.com
canadianart@rogers.com

Corkin Gallery

Toronto | 416 979-1980
corkingallery.com
info@corkingallery.com

Nikola Rukaj Gallery

Toronto | 416 481-5995
rukajgallery.com
info@rukajgallery.com

Canadian Fine Arts

Toronto | 416 544-8806
canadianfinearts.com
info@canadianfinearts.com

Gallery Gevik

Toronto | 416 968-0901
gevik.com
info@gevik.com

Olga Korper Gallery inc.

Toronto | 416 538-8220
olgakorpergallery.com
info@olgakorpergallery.com

Caviar20

Toronto | 416 704-1720
caviar20.com
info@Caviar20.com

Miriam Shiell Fine Art

Toronto | 416 925-2461
miriamshiell.com
fineart@miriamshiell.com

Galerie d'art Vincent

Ottawa | 613 241-1144
inuitfinearts.com
info@galleryvincent.com

Christopher Cutts Gallery

Toronto | 416 532-5566
cuttsgallery.com
info@cuttsgallery.com

Oeno Gallery

Bloomfield | 613 393-2216
oenogallery.com
info@oenogallery.com

Skwirl Gallery

London | 1 888 975-9495
sandra@mactop.ca

Québec

Anaïs Girardot consultante

Sherbrooke | 819 345-1778
evaluationoeuvredart.com
girardot@evaluationoeuvredart.com

Galerie Jean-Pierre Valentin

Montréal | 514 939-0500
galerievalentin.com
info@galerievalentin.com

Galerie d'art Michel Bigué

Saint-Sauveur | 450 227-5409
galeriemichelbigue.com
info@galeriemichelbigue.com

Galerie Cazeault

Montréal | 514 379-3004
galeriecazeault.com
emmanuel.cazeault@videotron.ca

Josée Lyne Falcone Inc.

Montréal | 514 272-0909
jlf@falconegallery.com

Galerie Robert Poulin

Montréal | 514 910-8906
galerierobertpoulin.com
info@galerierobertpoulin.com

Galerie Eric Klinkhoff

Montréal | 514 288-7306
klinkhoffart.com
info@klinkhoffart.com

Galerie Lacerte art contemporain

Québec & Montréal | 418 580-6431
galerielacerte.com
info@galerielacerte.com

Robin Rosenberg Fine Art

Montréal | 514 885-2100
robinrosbergfineart.com

Han Art Gallery

Montréal | 514 876-9278
hanartgallery.com
info@hanartgallery.com

Galerie Laroche / Joncas

Montréal | 514 570-9130
larochejoncas.com
larochejoncas@videotron.ca

Yves Laroche Galerie D'Art

Montréal | 514 393-1999
yveslaroche.com
info@yveslaroche.com

À PROPOS / ABOUT US

BYDealers est une maison d'enchères née d'une association entre plusieurs marchands d'art canadien d'importance.

La force du modèle réside dans l'expertise des marchands associés ainsi que dans leur connaissance approfondie du marché de l'art et de ses acteurs.

Cette alliance nous permet d'offrir au public des ventes aux enchères constituées d'œuvres de qualité supérieure.

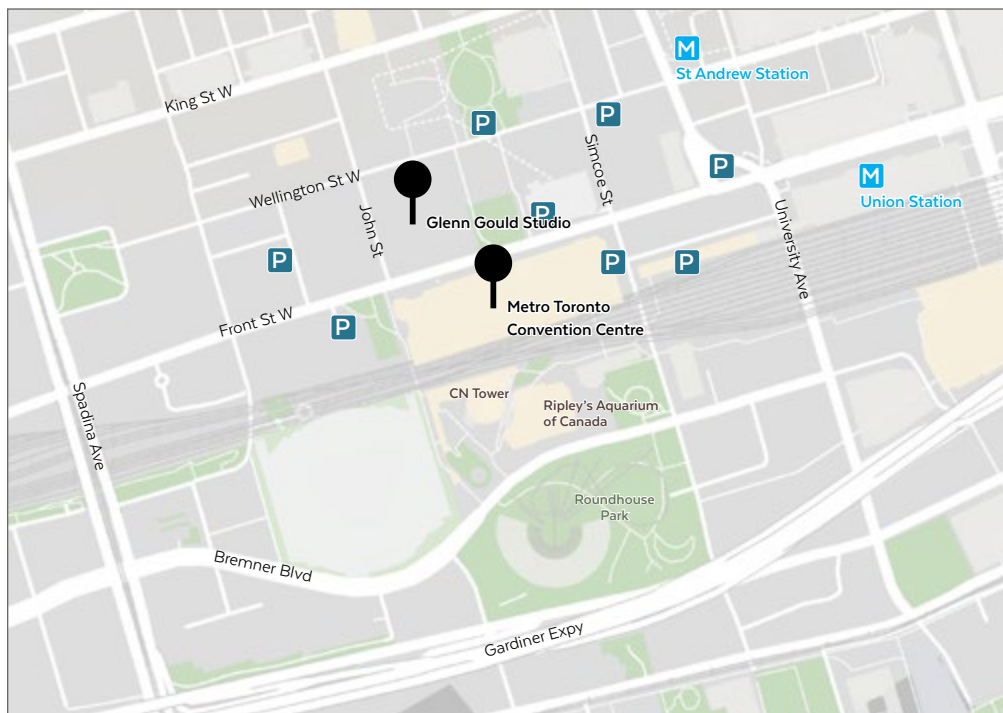
BYDealers is an auction house born of the idea of a partnership between many important art dealers across the country.

The strength of its model is the inherited expertise of the associated dealers, and their extensive knowledge of the art scene and its players.

This aggregate of experts allows us to set up auctions comprised of the most sought-after valuable artworks.

LIEUX DES EXPOSITIONS ET DE LA VENTE AUX ENCHÈRES

PREVIEW AND AUCTION LOCATIONS



EXPOSITION ET VENTE AUX ENCHÈRES

PREVIEW AND AUCTION

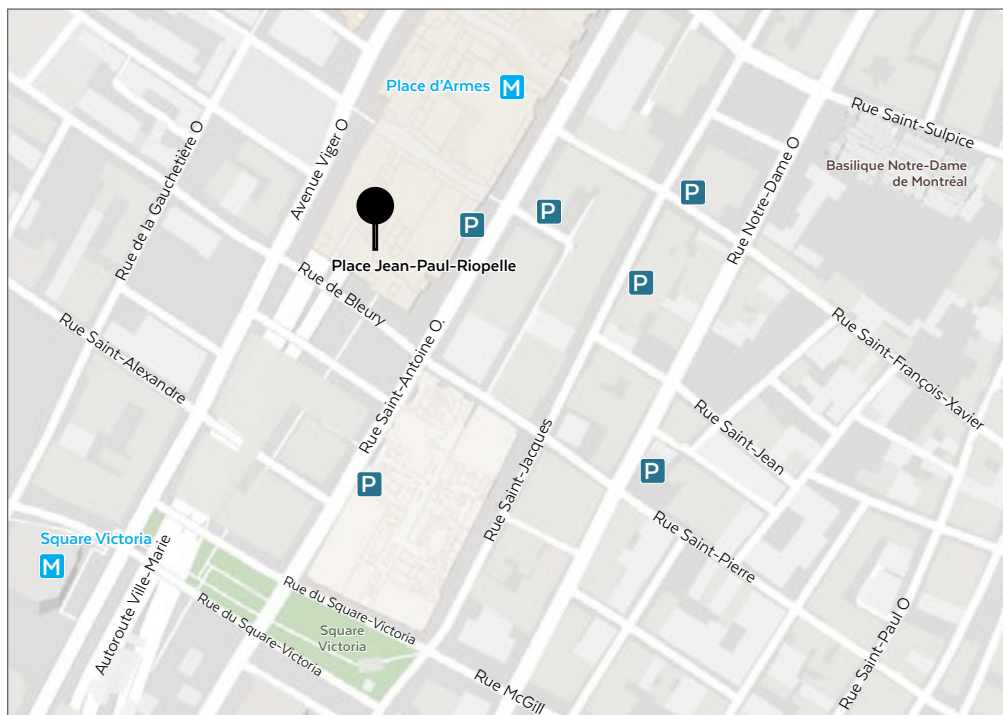
Toronto

Metro Toronto Convention Centre

North Building, room 201
255, Front Street West
Toronto (Ontario) M5V 3L9

Glenn Gould Studio (CBC)

CBC Building
250, Front Street West
Toronto (Ontario) M5V 3G5



EXPOSITION PREVIEW

Montréal

Palais des congrès de Montréal

1001, place Jean-Paul-Riopelle
(Salle 210D)
Montréal (Québec) H2Z 1H5

GUIDE DE L'ACHETEUR

BUYER'S GUIDE

Vous trouverez dans ce guide toutes les informations pertinentes pour acquérir une œuvre lors d'une enchère BYDealers. Si vous désirez de plus amples renseignements sur nos procédures, nous vous invitons à consulter la section Conditions générales de vente ou à communiquer avec nous au 1 888 399-7856.

Prime à l'achat

BYDealers charge, à la personne ayant remporté la mise, une prime à l'achat de 20 % sur le prix au marteau de chaque lot vendu. La prime à l'achat est payable par l'acheteur en plus des taxes de vente applicables.

In this guide you will find the information required to make a purchase at BYDealers auctions. Further details can be found in the Terms and Conditions of Sale section. If you would like additional assistance with this process, please contact us at 1 888 399-7856.

Buyer's premium

BYDealers charges a 20% buyer's premium on the hammer price of each lot sold. The buyer's premium is payable by the winning bidder, in addition to any applicable sales taxes.

1. Inspection des œuvres avant l'enchère / Inspection of works before auction

Exposition des œuvres

Avant chaque vente, BYDealers expose les œuvres à Toronto et à Montréal. Les expositions sont gratuites et ouvertes au public.

Exhibition of works

Before each auction, BYDealers will exhibit the featured artworks, both in Toronto and Montreal. These exhibitions are open to the public and are free of charge.

2. Miser à l'enchère / Bidding at auctions

Les mises peuvent être placées de quatre façons différentes lors de l'enchère, soit en salle, par téléphone ou en ligne le soir de l'événement, ou en faisant un ordre d'achat au moins 24 h avant la vente. Une preuve d'identité officielle avec photo est nécessaire. Nous pourrions aussi vous demander une référence bancaire ou une préautorisation sur carte de crédit.

There are four ways to place bids at BYDealers auctions: in person, by telephone, online, or by absentee bid (must be submitted at least 24 hours before the auction).

Official proof of identity with photo is required to register. A bank reference or credit card pre-authorization may also be requested.



Miser en salle

Afin de miser à l'enchère en personne, vous êtes invités à demander un numéro de participant avant la vente. Les nouveaux clients sont encouragés à s'enregistrer au moins 24 h avant la vente pour approbation.

Visitez www.bydealers.com pour vous enregistrer.



Miser au téléphone

S'il vous est impossible d'assister à l'événement en personne, vous pouvez miser par téléphone avec l'aide d'un membre de notre équipe bilingue. Pour ce faire, vous devez prendre rendez-vous au moins 24 h avant la vente. Ce service étant limité, il est préférable d'en faire la demande rapidement. Dans l'éventualité où nous ne pourrions vous rejoindre, nous vous conseillons de nous indiquer le montant maximal que vous désirez miser, excluant la prime à l'achat et les taxes, afin que nous puissions enchérir en votre nom.

Visitez www.bydealers.com pour remplir le formulaire et prendre un rendez-vous téléphonique.



Miser en ligne

Pour miser en ligne, vous devez créer un compte et vous enregistrer à la vente afin de recevoir un numéro de participant numérique. Lors de la vente, vous pourrez miser en temps réel tout en visionnant le vidéo de l'enchère en direct. Pour ce faire, vous devez vous enregistrer au moins 24 h avant la vente pour être approuvé. Si vous désirez simplement visionner l'enchère sans miser, l'enregistrement n'est pas requis.

Visitez www.bydealers.com pour vous enregistrer.

Miser par ordre d'achat

S'il vous est impossible d'assister à l'enchère en personne et que vous ne pouvez pas participer par téléphone ou par Internet, BYDealers pourra exécuter un ordre d'achat en votre nom. En faisant un ordre d'achat (en dollar canadien) au moins 24 h avant la vente, BYDealers misera en votre nom dans le but d'acheter le lot au prix le plus bas tout en considérant les autres mises et la réserve, jusqu'au montant maximal indiqué dans l'ordre d'achat excluant la prime à l'achat et les taxes.

Visitez www.bydealers.com pour remplir le formulaire.

Bidding in person

To bid in person, you must request a paddle number before the sale. New bidders are encouraged to register at least 24 hours before the auction to allow time for pre-approval.

Visit www.bydealers.com to register.

Bidding by telephone

If you are unable to attend the auction in person, you may bid by telephone with the assistance of a member of our bilingual team. To do so, you must make an appointment at least 24 hours before the auction. Since the availability of this service is limited, we recommend that you place your request as early as possible (first come, first served basis). In the event that we cannot reach you, we advise that you communicate your maximum bid amount to us (before buyer's premium and taxes), so that we may bid on your behalf.

Visit www.bydealers.com to complete the form and schedule a phone call.

Bidding online

To bid online, you must create an account and register for the auction to receive your digital participant number. During the auction, you may bid in real time while watching a live stream of the auction. To use this bidding option, you must register at least 24 hours before the auction to allow time for pre-approval. If you simply wish to watch the live stream of the auction without bidding, registration is not required.

Visit www.bydealers.com to register.

Absentee bid

If you are unable to attend the auction in person and cannot participate by telephone or online, BYDealers may execute a purchase order on your behalf. By placing a purchase order (in Canadian dollars) at least 24 hours prior to the auction, BYDealers will bid on your behalf to purchase the lot at the lowest possible price considering the other bidders and the reserve, and respecting the maximum amount you indicated in the purchase order (excluding the buyer's premium and applicable taxes).

Visit www.bydealers.com to complete the form.

Rythme des enchères

Généralement, l'enchère débute en deçà de l'estimé le plus bas. Elle augmente d'environ 10 % à chaque mise et peut varier à la discrétion du commissaire-priseur en suivant ce rythme :

500 - 2 000 \$	100 \$ de plus / more
2 000 - 5 000 \$	250 \$ +
5 000 - 10 000 \$	500 \$
10 000 - 20 000 \$	1 000 \$
20 000 - 50 000 \$	2 500 \$
50 000 - 100 000 \$	5 000 \$
100 000 - 200 000 \$	10 000 \$
200 000 - 300 000 \$	20 000 \$
300 000 - 1 000 000 \$	25 000 \$
1 000 000 - 2 000 000 \$	50 000 \$
2 000 000 - 3 000 000 \$	100 000 \$
3 000 000 \$ +	À la discrétion du commissaire-priseur. / At the auctioneer's discretion.

Bidding increments

The auction generally begins below the low estimate and increases by approximately 10% with each bid (amount may vary at the discretion of the auctioneer):

3. Après l'enchère / After the auction



Paiement

L'acheteur qui a remporté la mise doit effectuer le paiement dans les dix jours suivant la vente. Le paiement doit être fait en dollars canadiens de l'une des façons suivantes :



- Par transfert bancaire au compte de BYDealers;
- Par chèque certifié ou par traite bancaire émis par une institution financière canadienne;
- Par Visa, Mastercard ou Union Pay jusqu'à un maximum de 50 000 \$ par client et par enchère. L'acheteur qui désire payer par carte de crédit devra présenter en personne la carte de crédit ainsi qu'une pièce d'identité valide avec photo. Une surcharge de 2 % du prix d'achat est applicable sur toute transaction effectuée par carte de crédit.



Prise de possession

Une fois le paiement reçu et approuvé, l'acheteur pourra, sur rendez-vous, prendre possession de ses achats à notre entrepôt situé au 5333, avenue Casgrain, Montréal (Québec) H2T 1X3. L'acheteur, ou son représentant autorisé, devra présenter une preuve d'identité lors de la prise de possession, qui devra s'effectuer dans les dix jours suivant la vente. Chacun des lots vendus sera gracieusement emballé pour un transport manuel. Si vous désirez faire livrer une œuvre, il nous fera plaisir de vous assister dans les démarches d'emballage, de manutention et d'expédition.

Payment

The buyer must make payment within ten days after the sale. Payment must be made in Canadian dollars in one of the following ways:

- Bank wire transfer to the BYDealers account;
- Certified check or bank draft issued by a Canadian financial institution;
- Visa, Mastercard, or Union Pay up to a maximum of \$50,000 per customer per auction. To pay by credit card, the buyer must appear in person with the credit card and a valid photo ID. A 2% surcharge will be added to all credit card transactions.

Possession

Once the payment has been received and approved, buyer can, by appointment, take possession of his or her purchases at the BYDealers warehouse located at 5333 Casgrain Avenue, Montreal, Quebec, H2T 1X3. This must be done within ten days of the auction. The buyer (or authorized representative) must present proof of identity when collecting their lot.

Each of the purchased lots will be graciously packaged for manual transport. If you would like to have your lot delivered, BYDealers will be happy to arrange the packaging, handling, and delivery.





LOTS À L'ENCHÈRE
LOTS AT AUCTION

LES ENCHÈRES

BYDealers

AUCTION HOUSE

VENTE D'ART CANADIEN

CANADIAN ART SALE

JEUDI 31 MAI 2018

THURSDAY, MAY 31, 2018

TORONTO

Léon Bellefleur

1910 - 2007

01 Sans titre / Untitled

1946

Huile sur carton, signée et datée en bas à gauche /

Oil on cardboard, signed and dated lower left

31,5 × 37 cm / 12 ½ × 14 ½ in

C'est en mars 1946, à la Maison des Compagnons, sise à Outremont, qu'a lieu la première exposition de Léon Bellefleur, dont les œuvres sont accompagnées par celles de ses enfants. Bellefleur est fasciné par l'univers surréaliste de Miró, Klee, Breton, les abstractions de Kandinsky et l'onirisme d'Alfred Pellan, artiste qu'il fréquente assidûment. En 1947, il rédige son *Plaidoyer pour l'Enfant*, « qui constitue sa profession de foi pédagogique et esthétique aussi bien que morale et spirituelle », écrit Guy Robert. L'année suivante, il adhère au manifeste *Prisme d'yeux*, rédigé par Jacques de Tonnancour et signé par quatorze artistes partisans d'un « art vivant » qui s'oppose à l'académisme et aux idéologies radicales des Automatistes. Évoluant auprès de la jeunesse, l'instituteur, autant que le peintre, place au centre de son œuvre la fraîcheur qui l'entoure : « La maturité véritable, écrit-t-il dans son *Plaidoyer*, est celle de l'homme qui a conservé intacts ses dons d'enfance, qui les a développés, et qui a laissé tomber tout ce qui était sans rapport avec sa nature. »

Sans titre est peint durant ces années stimulantes, faites de rencontres déterminantes, d'explorations et de jeux plastiques, dont le fameux cadavre exquis qu'il pratique avec ses amis Mimi Parent, Jean Benoit, Albert Dumouchel, et, plus tard, Roland Giguère. Cette huile s'inscrit dans la lignée esthétique du *Poisson dans la ville* (1946), appartenant au Musée des beaux-arts du Canada, et d'*Hallucination* (1946), aussi intitulé *Tentation*, tableau important qui trouve en la personne de François Hertel¹ son premier acquéreur. *Sans titre* est une œuvre résolument plus personnelle dans la carrière de Bellefleur, et a fort probablement été incluse dans le lot exposé avec ses enfants. On y retrouve le même style naïf et coloré que dans les deux pièces précédentes, lesquelles sont également dominées par des tracés linéaires, des grattages et une peinture que l'on croirait en partie appliquée aux doigts. Dans cette huile, l'amalgame de formes primaires rappelle les plateaux de jeu, animés par la roulette et les atouts du poker, le roulement des billes et le sept chanceux. Le prisme gravé d'un « R » sur une des faces semble un clin d'œil affectueux à son épouse, Rita Jolicœur, avec laquelle il aura cinq enfants. Aube, le dernier bébé à naître, en 1946, est représenté par la figure aux menues lèvres rouges.

(A. L.)

Provenance

Galerie Valentin, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

ROBERT, Guy. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Éditions Iconia, 1988, 239 p. Œuvre reproduite à la page 108 / Work reproduced on page 108.

In March 1946, at the Maison des Compagnons in Outremont, Léon Bellefleur held his first exhibition, which also included artwork by his children. Bellefleur was fascinated by the surrealist worlds of Miró, Klee, and Breton, the abstractions of Kandinsky, and the onirism of Alfred Pellan, an artist whose company he keenly sought. In 1947, he wrote *Plaidoyer pour l'Enfant* (Plea for the Child), “which constituted his pedagogical and aesthetic manifesto as well as his moral and spiritual one,” as explains Guy Robert (translation ours). The following year, he added his name to the *Prisme d'yeux* manifesto, written by Jacques de Tonnancour and signed by fourteen artists, in favour of a “living art” that stood against both academia and the radical ideology of the Automatistes. Working among young people, Bellefleur the instructor drew heavily, as Bellefleur the artist had, on the fresh energy that surrounded him: “True maturity, he wrote in *Plaidoyer pour l'Enfant*, is found in those who have preserved the gifts of childhood, developed them, and left behind all that is not in tune with his nature” (translation ours).

Sans titre was painted during this inspiring period, full of decisive encounters, discoveries, and material play, such as the famous *exquisite corpse* that he carried out together with his friends Mimi Parent, Jean Benoit, Albert Dumouchel, and, later, Roland Giguère. This oil painting forms part of the same aesthetic lineage as *Poisson dans la ville* (1946), which is part of the National Gallery of Canada collection, and *Hallucination* (1946), also called *Tentation*, an important painting first purchased by François Hertel.¹ *Sans titre* is decidedly among Bellefleur's more personal works, and was most likely presented in his first exhibition (the one that included his children's works). It features the same colourful, naïve style that characterizes the two works mentioned above, which are also dominated by outlines, scratchings, and paint that seems to have been applied with the fingers. Here, the amalgamation of primary forms resembles a game board animated by a roulette wheel, poker game suits, rolling roulette balls, and a lucky number seven. The prism, engraved with the letter R on one side, could be an affectionate nod to his wife, Rita Jolicœur, with whom he had five children. Their youngest, Aube, born in 1946, is represented by the face with the small red lips.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$

¹ François Hertel, de son vrai nom Rodolphe Dubé, était prêtre, poète, philosophe, essayiste, professeur et mémorialiste canadien. Il fut un « pittoresque personnage du monde culture québécois ». / François Hertel, whose real name was Rodolphe Dubé, was a Canadian priest, poet, philosopher, essayist, professor, and memorialist, “a colourful character in Quebec's cultural scene.”



Fritz Brandtner

1896-1969

02 Masquerade No. 1

c. 1939

Linoléum gravé, huile, signée et titrée au dos /
Carved linoleum, oil, signed and titled on verso
45,5 × 45,5 cm / 18 × 18 in

Peintre, dessinateur, muraliste et enseignant né à Dantzig (aujourd'hui Gdańsk, en Pologne), Fritz Brandtner s'établit à Winnipeg, au Manitoba, en 1928. Il est surtout connu pour avoir introduit l'expressionnisme allemand au Canada et ainsi contribué au développement de l'art moderne, ayant en quelque sorte servi de passeur d'idées entre le milieu artistique canadien et l'avant-garde européenne. Cependant, le public de l'ouest n'est pas très réceptif à ce courant audacieux, aussi l'artiste décide-t-il, suivant le conseil de Lionel LeMoine FitzGerald, directeur de la Winnipeg School of Art, de tenter sa chance à Montréal. Une fois établi dans la métropole québécoise en 1934, il est présenté à d'autres modernistes tels que John Lyman, futur fondateur de la Société d'art contemporain. Brandtner fait aussi la connaissance du docteur Norman Bethune, avec qui il partage une expérience de la Première Guerre mondiale et des valeurs humanistes qui imprègnent son travail. C'est ainsi qu'en 1936, il expose, au profit de la Ligue canadienne contre la guerre et le fascisme, des œuvres résolument abstraites – une première à Montréal – et participe à la mise sur pied d'un centre artistique pour les enfants de milieux défavorisés. Cet artiste polyvalent s'adonne à la peinture à l'huile, à l'aquarelle, au dessin à la mine ou au fusain, à la linogravure et à l'encaustique, ainsi qu'à l'enseignement de l'art. Qu'il s'agisse de paysages inspirés de ses voyages, de natures mortes, de portraits ou d'images liées à la guerre, ses œuvres se caractérisent généralement par des couleurs exubérantes et des traits noirs agressifs et l'on y perçoit tour à tour une influence cubiste, expressionniste, Bauhaus, voire surréaliste. Brandtner a notamment remporté, en 1946, le prix Jessie-Dow pour l'aquarelle. Ses travaux ont fait l'objet d'une quinzaine d'expositions individuelles au Canada de 1934 à 2012.

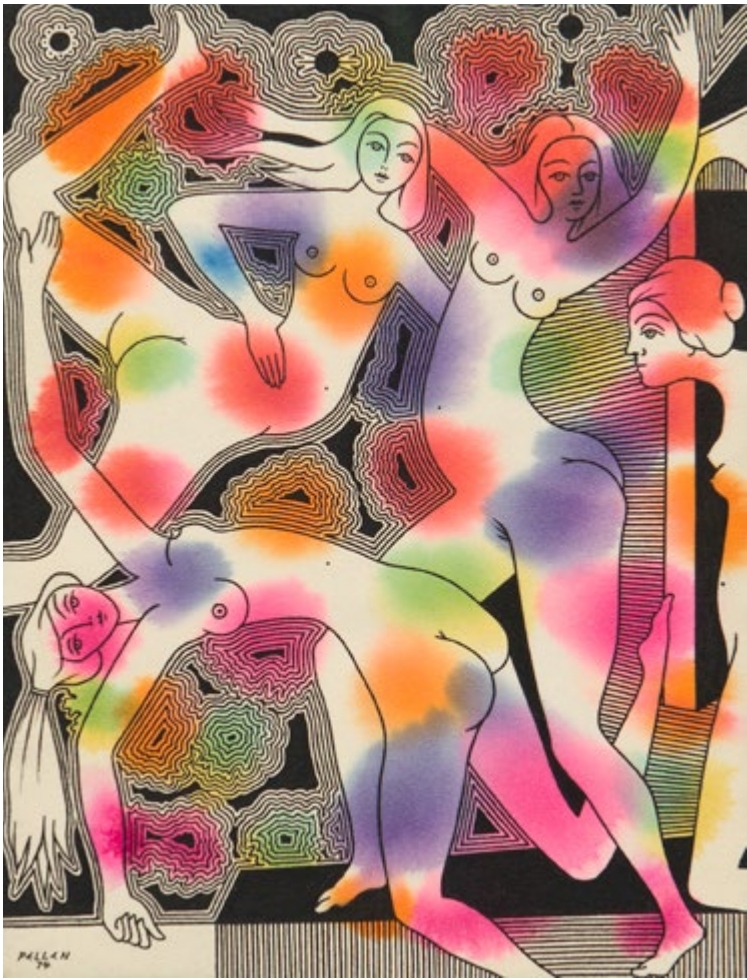
Provenance

Ritchies & Sotheby's Toronto, Important Canadian Art,
lot 64, November 18, 2003
Kastel Gallery, Montréal
Masters Gallery Ltd, Calgary
Collection privée / Private collection, Toronto

Fritz Brandtner was a painter, draftsman, muralist, and teacher born in Danzig (now Gdańsk, Poland), who settled in Winnipeg, Manitoba, in 1928. Best known for having introduced German Expressionism to Canada, Brandtner contributed to the development of modern art in this country by acting as a conduit of ideas between the Canadian milieu and Europe's avant-garde. However, western audiences were less than receptive to this bold new current; on the advice of Lionel LeMoine FitzGerald, then director of the Winnipeg School of Art, in 1934 Brandtner decided to try his luck in Montreal. Once established, he was introduced to other modernists such as John Lyman, the future founder of the Contemporary Arts Society. Brandtner also met Dr. Norman Bethune, who, like Brandtner, had served in World War I, and whose humanitarian values he shared. In 1936, the artist presented his resolutely abstract paintings—a Montreal first—at an exhibition fundraiser for the Canadian League Against War and Fascism, and later helped establish an art centre for underprivileged children. Brandtner worked in several media, including oil paint, watercolour, graphite, charcoal, linocut, and encaustic, and also taught art. Whether working in landscapes inspired by his travels, in still life, portraiture, or war imagery, Brandtner's works are generally marked by exuberant colour and aggressive black outlining; one perceives, variously, the influences of Cubism, Expressionism, the Bauhaus, and even Surrealism. In 1946, he was awarded the Jessie Dow Prize for his watercolours. Brandtner's work has been the subject of some fifteen solo exhibitions in Canada between 1934 and 2012.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$





Alfred Pellan

1906-1988

03 Les Grâces

1974

Encre de Chine sur papier,
signée et datée en bas à gauche /
Indian ink on paper,
signed and dated lower left
33,3 × 25,4 cm / 13 × 10 in

Provenance

Ritchies & Sotheby's Toronto,
Important Canadian Art, May 31, 2004
Collection privée / Private collection, Montréal

Inspirée par *La Danse* (1909), œuvre illustre de Matisse, et par les spectacles du célèbre théâtre français dont l'œuvre tire son nom, *Folies-Bergères* (1973) met à l'honneur toute la virtuosité technique et la parfaite maîtrise picturale d'Alfred Pellan, arrivé au sommet de son art. De même pour *Les Grâces* (1974), qui emprunte à un sujet féminin classique réinterprété depuis la Renaissance et aux motifs des baigneuses, dont Pellan s'inspire superbement. Les figures, habituellement réunies en trio, sont ici au nombre de quatre. Réalisées pendant la période où l'artiste signe *Bestiaire*, *Folies-Bergères* et *Les Grâces* donneront lieu à des sérigraphies tirées par la Guilde graphique, dont deux exemplaires se retrouvent dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

Inspired by *La Danse* (1909), the celebrated work by Matisse, and by the famous French theatre of the same name, *Folies-Bergères* (1973) is a testament to Alfred Pellan's technical virtuosity and perfect pictorial mastery at the height of his career. The same can be said of *Les Grâces* (1974), which draws upon the classic feminine subject, reinterpreted since the Renaissance, as well as from the motif of the bathers, which inspired the artist profoundly. Normally a trio, here the figures form a quartet. Created around the time Pellan completed *Bestiaire*, *Folies-Bergères* and *Les Grâces* would be reproduced as silk-screened prints by the Guilde graphique, two of which are in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$



Alfred Pellán

1906-1988

04 Folies-Bergères

1973

Encre de Chine sur papier,
signée et datée en bas à gauche /

Indian ink on paper,
signed and dated lower left

33,3 × 25,4 cm / 13 × 10 in

Provenance

Ritchies & Sotheby's Toronto, Important

Canadian Art, May 31, 2004

Collection privée / Private collection, Montréal

Alfred Pellán est né à Québec en 1906. En 1920, il étudie à l'École des beaux-arts de Québec. Premier boursier en peinture de la province, il quitte pour Paris six ans plus tard. Pellán poursuit ses études à l'École supérieure nationale des beaux-arts de Paris, où il reçoit le premier prix de peinture en 1928. Il réside à Paris jusqu'en 1940, travaillant aux académies de la Grande-Chaumière, Colarossi et Ranson. Fuyant la guerre, l'artiste revient au Canada, où il enseigne la peinture à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1943 à 1952. Parmi les nombreux prix et distinctions que Pellán reçoit au cours de sa prolifique carrière, mentionnons le premier prix de la première grande exposition d'Art mural de Paris (1935), le premier prix de peinture de la 65^e Exposition annuelle du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal (1948), la bourse de la Société royale du Canada (1952-1953), le premier prix au concours de murales pour le City Centre Building de Montréal (1957) et un doctorat honoris causa de philosophie de l'Université d'Ottawa (1969). Il s'éteint à Montréal le 30 octobre 1988.

Alfred Pellán was born in Quebec City in 1906. In 1920, he studied at the École des beaux-arts de Québec. The province's first recipient of a painting grant, he left for Paris six years later. Pellán continued his studies at the École supérieure nationale des beaux-arts de Paris, where he received the first prize for painting in 1928. He lived in Paris until 1940, working at the academies in Grande-Chaumière, Colarossi, and Ranson. Pellán left France to escape the war and returned to Canada, where he taught painting at the École des beaux-arts de Montréal from 1943 to 1952. Amongst the numerous prizes and distinctions he received over the course of his prolific career, the most notable are a first place in Paris's first major mural exhibition (1935), the first prize in painting at the 65th annual spring exhibition at the Musée des beaux-arts de Montréal (1948), the Royal Society of Canada Prize (1952-53), the prize for Best Mural for Montreal's City Centre Building (1957), and an honorary doctorate from the University of Ottawa (1969). Pellán died in Montreal on October 30, 1988.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$

Jean-Philippe Dallaire

1916 - 1965

05 Trouvère

1951

Gouache sur papier, signée et datée en bas à droite,
titrée en haut à gauche /

Gouache on paper, signed and dated lower right,
titled upper left

35 × 21 cm / 13 ¾ × 8 ½ in

Trouvère, fine gouache peinte en 1951, réunit à elle seule la virtuosité plastique, les sujets fétiches et les influences iconoclastes de Jean Dallaire, peintre en marge des courants et des manifestes d'après-guerre. Le trouvère est un jongleur et un poète qui s'exécute en langue d'oïl, à élever au rang des musiciens, des paysans et autres marginaux mis en scène chez Dallaire dans des décors champêtres ou flottant dans l'espace tacheté, typiques des œuvres à la détrempe réalisées dès 1946. Le ménestrel semble ici poser pour le peintre, en *contrapposto*, le port de tête bien haut, inspiré par la pièce musicale qu'il chante la bouche grande ouverte, dévoilant des dents pointues à la manière de *La Folle* (1952). L'arrière-plan crépusculaire et le croissant de lune, qui jette sa lumière argentée au pied du poète, ajoutent à l'ambiance lyrique de cette pièce évocatrice.

Tel que le note Michèle Grandbois dans son essai, « Dallaire est très sensible au vocabulaire plastique que Jean Lurçat¹ applique à la tapisserie. Il s'en inspire pour l'organisation générale des surfaces qu'il surcharge de motifs décoratifs, empruntés sans pudeur. » Expression d'un langage métissé, *Trouvère* dispose d'un espace postcubiste aux plans rabattus (caisson de violon, tabouret, sol, etc.) pour installer son personnage tout droit sorti de la commedia dell'arte, costumé de la tête au pied comme un saltimbanque. Œuvre empreinte de sensibilité et de justesse, *Trouvère* occupe une place enviable dans le corpus du peintre.

De 1946 à 1952, Dallaire enseigne la peinture à l'École des beaux-arts, à Québec, et expose au Cercle universitaire de Montréal et au Musée de la province de Québec. L'année 1951 est marquée par la réalisation de sa plus grande murale, intitulée *Québec sous le Régime français*, une commande de la compagnie d'assurances L'Industrielle. Toujours en 1951, il présente quatre œuvres aux Concours artistiques de la province de Québec, dont *Françoise lisant* et *Nature morte aux poissons*, qui remportent le quatrième prix ex æquo.

(A. L.)

Provenance

Galerie Valentin, Montréal
Collection privée / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Rétrospective Jean Dallaire, Galerie Valentin, Montréal
October 18–November 8, 2008.

Bibliographie/Literature

GRANDBOIS, Michèle. « Les inventions d'un indépendant : Québec, Ottawa, Montréal », dans *Dallaire*, Québec, Musée du Québec, 1999, 253 p.

Trouvère, a fine gouache painting from 1951, unites in a single piece the formal virtuosity, favoured subject matter, and iconoclastic influences of Jean Dallaire, a painter on the margins of the postwar period's movements and manifestos. The *Trouvère*, or minstrel, is a juggler and a poet who speaks in the *langue d'oïl*, a dialect of northern France, and who moves in the same circles as musicians, peasants, and other marginal figures, which Dallaire depicted in rural settings or against mottled backgrounds, typical of his tempera work after 1946. Here, the minstrel appears to pose for the artist in *contrapposto*, head held high, carried away by his song, mouth wide open revealing a set of jagged teeth like in *La Folle* (1952). The twilight background, its crescent moon casting a silvery light at the poet's feet, adds to the lyrical atmosphere of this evocative work.

"Dallaire is very sensitive to the formal vocabulary that Jean Lurçat¹ applied to tapestry," notes Michèle Grandbois in her essay. "It informs the general organization of his surfaces, which he loads up with unabashedly borrowed decorative motifs" (translation ours). The consequence of a hybrid visual language, *Trouvère* stakes out a post-Cubist space of flattened planes (violin case, stool, ground, etc.) to present this character, straight out of the *commedia dell'arte*, costumed head-to-toe like a street performer. Imbued with veracity and feeling, *Trouvère* occupies an enviable spot within the artist's body of work.

From 1946 to 1952, Dallaire taught painting at the École des beaux-arts in Quebec City, and exhibited at the Cercle universitaire de Montréal and at the Musée de la province du Québec. In 1951, he realized his largest mural, *Québec sous le Régime français*, commissioned by the Industrial Alliance insurance company. That same year, he presented four works in the Concours artistiques de la province de Québec, including *Françoise lisant* and *Nature morte aux poissons*, which both tied for fourth place.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$

¹ Peintre, céramiste et créateur de tapisserie français, né à Bruyères le 1^{er} juillet 1892 et mort à Saint-Paul-de-Vence le 6 janvier 1966. / French painter, ceramicist, and tapestry weaver, born in Bruyères on July 1, 1892, died at Saint-Paul-de-Vence on January 6, 1966.



David Milne

1882-1953

06 Morning on the River

1945

Huile sur toile, titrée et datée sur le châssis /
Oil on canvas, titled and dated on the stretcher
31 × 41 cm / 12 ¼ × 16 ¼ in

Une sensibilité à la fois tendre et sans prétention se dégage aussi bien des natures mortes que des paysages de David Milne. On constate dans *Morning on the River* l'utilisation accrue de la couleur qui a marqué le travail du peintre dans les années 1940, mais on y retrouve aussi la modestie intemporelle caractéristique de ses premiers tableaux. Une qualité propre à ses paysages, en particulier, peints avec une délicatesse, une patience et une loyauté rares, qui récusent les notions modernes du temps. Car malgré son admiration pour l'ingéniosité esthétique de A. Y. Jackson et de Lawren Harris, Milne n'adhérait pas au nationalisme exalté du Groupe des Sept.

En 1903, suivant les traces de nombreux artistes canadiens et américains, Milne quitte une vie tranquille en campagne pour aller s'installer à New York, où il fréquentera pendant trois ans l'Art Students League. Il demeurera dans l'État de New York pendant plus de 20 ans, y vivant de son talent comme artiste professionnel. Il est d'ailleurs l'un des deux Canadiens qui ont participé au célèbre Armory Show en 1913 aux côtés de certains des artistes les plus avant-gardistes des États-Unis et de l'Europe.

Quinze ans après son arrivée à New York, Milne retourne à Toronto pour s'engager dans l'armée canadienne à l'occasion de la Première Guerre mondiale; on ignore encore les raisons exactes qui ont motivé sa décision. En 1919, il est officiellement artiste de guerre, avec à son actif plus d'une centaine de tableaux peints en France, en Belgique et en Angleterre. Après son retour au Canada, il va et vient entre l'Ontario et l'État de New York. Son mode de vie est représentatif de la fugacité et des échanges culturels et intellectuels entre artistes professionnels qui ont cours dans les années 1920 et 1930. Après avoir découvert son travail au Musée des beaux-arts du Canada au début des années 1930, l'éminente famille Massey devient l'un de ses mécènes les plus dévoués.

Milne a représenté le Canada à la Biennale de Venise en 1952. Il s'est éteint un an plus tard. Le Musée des beaux-arts du Canada lui a consacré une rétrospective majeure en 1955-1956 et la Hart House en a organisé une autre en son honneur à Toronto en 1962. Ses œuvres ont été exposées au Musée des beaux-arts de l'Ontario, au British Museum, à la Dulwich Picture Gallery et au Metropolitan Museum of Art.

Provenance

Galerie Agnès Lefort, Montréal
Collection privée / Private collection, Toronto

Bibliographie/Literature

REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 171 p.
SILCOX, David P. *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne*, Toronto, University of Toronto Press, 12 p.

In his still life and landscape paintings, David Milne revealed a tender and unpretentious sensibility. *Morning on the River* reflects his heightened use of colour during the 1940s, yet retains the timeless modesty evident in his earlier work. Milne's landscapes, in particular, were painted with a rare sensitivity, patience, and loyalty, which eschewed Modern notions of time. Despite his admiration for the aesthetic ingenuity of A. Y. Jackson and Lawren Harris, Milne was unimpressed by the Group of Seven's aggressive nationalism.

In the tradition of many Canadian and American artists before him, in 1903 Milne left behind his stable life in the country for New York City, where he spent three years studying at the Art Students League. He remained in New York State for more than twenty years, gaining recognition and establishing himself as a professional artist. Milne was one of two Canadians to exhibit at the notorious 1913 Armory Show, alongside some of the most cutting-edge American and European artists.

Fifteen years after moving to New York, Milne returned to Toronto to enlist in the Canadian army for the First World War; his reasoning for enlisting remains unclear. By 1919, he was an official war artist, and painted more than a hundred scenes in France, Belgium, and England. After returning to Canada, Milne drifted between Ontario and New York State. His lifestyle is exemplary of the transience and cultural and intellectual exchange among professional artists in the 1920s and '30s. In the early 1930s, the prominent Massey family became one of his most dedicated patrons, after his work was brought to their attention by the National Gallery of Canada.

In 1952, Milne represented Canada at the Venice Biennale. He passed away a year later. The National Gallery of Canada exhibited a major retrospective of his work in 1955-56, followed by a 1962 retrospective at Hart House in Toronto. His paintings have been exhibited at the Art Gallery of Ontario, the British Museum, the Dulwich Picture Gallery, and the Metropolitan Museum of Art.

(E. R)

Estimation/Estimate 50 000 – 70 000 \$



Jean Paul Lemieux

1904 - 1990

07 Printemps à Québec-Ouest

1968

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite /

Oil on canvas, signed and dated lower right

56 × 135,5 cm / 22 × 53 ½ in

Dans *Printemps à Québec-Ouest* (1968), Jean Paul Lemieux dépeint trois personnages qui errent dans un quartier aux bâtiments rouge brique, semblables à ceux aperçus quatre ans plus tôt dans deux œuvres majeures, *La nuit à Québec-Ouest* (1964, collection Pierre Lassonde) et *Nuit sans étoiles* (1964, collection London Regional Art Gallery, aujourd'hui Museum London). Ici, le décor est campé de jour, sous un voile nuageux qui laisse filtrer une lumière bleutée, capable de faire fondre la neige au sol jusqu'à l'arrivée imminente du printemps. Les promeneurs se sont déjà délestés de leur écharpe et de leurs mitaines, découvrant des zones de peau nue. Le cadrage se resserre sur une ville fantomatique, et pourtant bien réelle, une ville barricadée dont les toits et les façades – éléments structurants de la composition – sont tronqués sur les côtés et sur le haut de la toile pour converger vers la figure féminine centrale.

L'horizon est inaccessible derrière l'enclavement des habitations. L'œil est donc perpétuellement redirigé vers le centre du tableau ; ricochant sur les deux personnages latéraux, il ne parvient jamais à s'échapper de l'espace pictural. À ce sujet, Maria Carani note que « la figure détachée, fragmentée sur les côtés de l'image, énigmatique, qui se détache du "fond" enregistre des chocs perceptifs, tandis que le sens et les affects s'ensuivent. Aussi découpées et présentées parfois en silhouette, ces figures occupent les périphéries droite ou gauche de l'image, ce qui renforce encore le sens du dramatique. » De fait, le regard se pose là où l'artiste fonde tous ses espoirs, c'est-à-dire sur la jeune fille aux pupilles minuscules dans leur orbite voilée. En nous fixant de la sorte, la figure toise aussi l'horizon derrière nous. La contemplation est par conséquent inversée : nous devenons le paysage qui libère les personnages de leur enclave. Une interprétation qui, à l'issue d'une œuvre mature et parfaitement composée, augure un dénouement nuancé.

Provenance

Mira Godard Gallery, Toronto

Collection privée / Private collection, Toronto

Galerie Lacerte art contemporain, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

GRANDBOIS, Michèle. *Jean Paul Lemieux. De silence et d'espace*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007, 153 p.

PORTER R., John et Pierre THÉBERGE [dir.]. *Hommage à Jean Paul Lemieux*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, 2004, 119 p.

ROBERT, Guy. *Jean Paul Lemieux : la poétique de la souvenance*, Québec, Éditions Garneau, 1968, 135 p.

CARANI, Marie. *Jean Paul Lemieux*, Québec, Musée du Québec / Publications du Québec, 1992, 285 p.

In *Printemps à Québec-Ouest* (1968), Jean Paul Lemieux depicts three figures wandering through a neighbourhood of red brick buildings, quite like those found in two other key works four years earlier: *La nuit à Québec-Ouest* (1964, collection of Pierre Lassonde) and *Nuit sans étoiles* (1964, collection of the London Regional Art Gallery, now Museum London). Here, the scene is set in daylight, under a veil of clouds filtering a bluish light sufficient to melt the fallen snow before spring's imminent arrival. The strolling figures have removed scarves and mittens, tentatively exposing areas of bare skin. The painting draws in tightly on a ghostly but real town, its roofs and barricaded facades—the composition's structural elements—truncated on either side of the canvas and on top, converging toward the central female figure.

Cut off behind the cluster of closed buildings, the horizon cannot be seen. The eye is thus perpetually redirected toward the centre of the painting, ricocheting between the two lateral figures yet unable to escape the pictorial space. Of this element, Maria Carani notes: "the detached, fragmented figure on the left of the painting, enigmatic and set off from the background, evinces a kind of perceptive shock, with meaning and affect following after. Portrayed as cut-outs or silhouettes, the figures occupy the painting's right and left margins, further reinforcing a sense of the dramatic" (translation ours). Indeed, the viewer's gaze alights upon the object of the artist's hopes: the young girl, her tiny pupils nestled in veiled orbits. Regarding us in like manner, she scrutinizes the horizon behind us. The contemplation is thus reversed: we become the landscape that frees these characters from their enclave—an interpretation which, drawn from a mature work, perfectly composed, portends a dénouement of a certain nuance.



À cette époque, Lemieux s'intéresse de plus en plus aux formats atypiques des supports, jugeant « les formats classiques ennuyeux », ainsi qu'aux cadrages cinématographiques, tous au service d'une rigueur formelle traduisant une conception très personnelle du monde, une *Weltanschauung*. Quelques œuvres de Lemieux explorent plus frontalement ses visions dystopiques du monde – sans toutefois perdre de vue la stylisation plastique –, notamment *Québec brûle* (1967) et *The Aftermath* (1968). *Printemps à Québec-Ouest* se dérobe à toute tentative de catégorisation fixe, chargée à la fois du passé, du présent et du futur de l'art de Lemieux. Qui plus est, ce tableau charnière rassemble tous les motifs ayant fait la marque du peintre au cours de sa carrière : paysage désolé, décor urbain en porte-à-faux, figures fragmentées et énigmatiques, horizon qui tangué, cycle des saisons et condition humaine. Une œuvre qui fait montre d'espoir et d'élévation au moment où le travail de l'artiste est consacré et récompensé, ici et ailleurs.

Dès la fin des années 1950 et durant toute la décennie suivante, la réputation de Jean Paul Lemieux ne cesse de croître de façon spectaculaire aussi bien au pays qu'à l'étranger. Des expositions exclusives lui sont consacrées à Vancouver, à Toronto, à Montréal et à Québec, et ses œuvres sont incluses dans quatre expositions biennales du Musée des beaux-arts du Canada. Ses tableaux sont intégrés à des expositions d'art canadien à la Biennale de São Paulo, à l'Exposition internationale de Bruxelles, au Museum of Modern Art de New York, à la Tate Gallery de Londres et au Musée Galliera à Paris, et il représente le Canada lors de la Biennale de Venise en 1960¹. En 1966, Jean Paul Lemieux devient membre de l'Académie royale des arts du Canada. En 1967, l'artiste est décoré de la médaille du Conseil des Arts du Canada et en 1968, fait Compagnon de l'Ordre du Canada.

(A. L.)

At that time, Lemieux found himself increasingly drawn to atypical formats and supports—he considered traditional formats uninspiring—and to a more cinematic framing, which supported a formal rigour bespeaking an intimate worldview, a *Weltanschauung*. In a few works, such as *Québec brûle* (1967) and *The Aftermath* (1968), Lemieux explored his dystopian vision of the world directly, yet kept his stylistic sensibility within reach. For its part, *Printemps à Québec-Ouest* eludes fixed categories, manifesting at once the whole of Lemieux's work—past, present, and future. What's more, this pivotal painting brings together every element that marked the artist's œuvre: desolate landscapes, cantilevered urban settings, fragmented and enigmatic figures, sloped horizons, seasonal cycles, and the human condition. It is a piece that evokes hope and uplift at a moment when the artist's work became fully acclaimed and rewarded, here and elsewhere.

At the end of the 1950s and throughout the decade that followed, Lemieux's reputation experienced spectacular growth, both at home and abroad. He was honoured with solo exhibitions in Vancouver, Toronto, Montreal, and Quebec City, and his works were included in four biennial exhibitions at the National Gallery of Canada. His paintings were also shown in the context of exhibitions on Canadian art at the São Paulo Biennale, the Brussels World Fair, the Museum of Modern Art in New York, the Tate Gallery in London, and the Musée Galliera in Paris. He also represented Canada at the Venice Biennale in 1960.¹ In 1966, Lemieux became a member of the Royal Canadian Academy of Arts. In 1967, he won the Canada Council Medal, and, in 1968, was appointed a Companion of the Order of Canada.

Estimation/Estimate 550 000 – 750 000 \$

¹ Extrait d'un article sur Jean Paul Lemieux, rédigé par Laurier Lacroix : thecanadianencyclopedia.com/fr/article/jean-paul-lemieux/ (Page consultée le 28 mars 2018) / Excerpt from article by Laurier Lacroix on Jean Paul Lemieux: thecanadianencyclopedia.com/en/article/jean-paul-lemieux/ (accessed March 28, 2018).





Marc-Aurèle Fortin

1888-1970

08 Sans titre / Untitled

1923

Aquarelle sur papier, signée en bas à droite /

Watercolor on paper, signed lower right

49,5 × 66 cm / 19 ½ × 26 in

Provenance

Collection privée / Private collection, Montréal

Véritable virtuose et coloriste inimitable, Fortin s'est taillé une place unique et enviable parmi les plus grands peintres paysagistes d'après-guerre. En 1939, l'artiste prend part à l'Exposition universelle de New York, à l'occasion de laquelle il reçoit la médaille de bronze pour son tableau *March Snow*. En 1942, il est élu membre associé de l'Académie royale du Canada. L'artiste aura droit à quelques rétrospectives de son vivant, notamment en 1944, au Musée du Québec, et en 1964, à la Galerie nationale du Canada, une exposition qui partira en tournée à Montréal et à Québec. Le peintre décède en 1970 au sanatorium de Macamic, en Abitibi, aveugle et amputé des deux jambes.

A true virtuoso and inimitable colourist, Fortin carved out a unique and enviable place for himself among the greatest of the postwar landscape painters. In 1939, the artist took part in the New York World's Fair, where he received the bronze medal for his painting *March Snow*. In 1942, he was elected an associate member of the Royal Canadian Academy of Arts. Fortin's work was the subject of a few retrospectives during his lifetime: at the Musée du Québec, in 1944, and, in 1964, at the National Gallery of Canada, which subsequently toured to Montreal and Quebec City. Fortin died in 1970 at the Macamic Sanatorium in Abitibi, blind and a double-leg amputee.

Estimation/Estimate 25 000 – 30 000 \$



Sorel Etrog

1933 - 2014

09 Barcarole

1968

Bronze, signé et numéroté 4/7 sur la base /
Bronze, signed and numbered 4/7 on the base
66 × 41 × 15,5 cm / 26 × 16 × 6 in

La présente sculpture de Sorel Etrog s'inscrit dans la période « maillons » de l'artiste, qui s'étend de 1963 à 1971, et est inspirée de l'art étrusque vu au cours d'un voyage qui l'a amené à Athènes (Grèce), à Florence (Italie) et à Paris (France). Les travaux de cette période sont fortement influencés par cette mini-tournée du vieux continent. Le titre de la sculpture, *Barcarole*, fait référence aux chansons traditionnelles des gondoliers de Venise. La patine polie du bronze est plutôt exceptionnelle dans l'œuvre d'Etrog.

Dans les termes de l'artiste : « Une des plus grandes difficultés, pour un sculpteur, est de relier différentes parties du corps ou différentes formes sans avoir recours à la colle ou à la soudure. J'ai eu la chance de découvrir les Étrusques, qui m'ont montré qu'on pouvait relier diverses formes de manière organique à l'aide de maillons. Les maillons créent une tension au point de jonction, là où ils sont tirés l'un vers l'autre ou écartés l'un de l'autre. »

Provenance

Maurice Gallery, Massachusetts
Collection privée / Private collection, USA
Collection privée / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

Hanover Gallery, London, UK, 1970
Felix Landau Gallery, Los Angeles, 1969
J. H. Hudson Gallery, Detroit, 1968

Bibliographie/Literature

RESTANY, Pierre. *Sorel Etrog*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, 2001.

This sculpture belongs to the “Links” period of Etrog's œuvre: 1963-71, inspired by Etruscan sculpture he had seen on a 1963 trip to Athens, Florence, and Paris. This series of work was heavily influenced by this European mini-grand tour, and the title “Barcarole” refers to a traditional Venetian gondolier's song. The polished bronze patina is uncommon in Etrog's sculpture.

In the artist's own words: “One of the most challenging dilemmas sculptors face is how to join different parts of the body or different shapes, without gluing or welding them. I was lucky to have discovered the Etruscan links which showed me how to join multiple shapes organically. The Link created tension at the point where they joined, where they pulled together or pulled apart.”

Estimation/Estimate 70 000 – 90 000 \$



Serge Lemoyne

1941-1998

10 Le n° 10, Lafleur

1975

Acrylique sur toile, signée et datée en haut à droite /
Acrylic on canvas, signed and dated upper right

76,5 × 122 cm / 30 ¼ × 48 ¼ in

Le mythique numéro 10 des Canadiens de Montréal, Guy « Flower » Lafleur, a été intronisé au Temple de la renommée du hockey en 1988. Comme plusieurs joueurs étoiles du Tricolore, Lafleur occupe une place privilégiée dans la série *Bleu, Blanc, Rouge* (1969-1979) de Serge Lemoyne, réalisée dans les années 1970 alors que le club enchaînait les coupes Stanley et les saisons légendaires. Lemoyne s'est approprié le phénomène afin d'élaborer des tableaux emblématiques qui empruntent à divers courants esthétiques, du pop art aux Automatistes, en passant par les Plasticiens et l'École de New York. La figure sportive, réduite à son essence, a ainsi servi de tremplin aux préoccupations picturales de cet artiste qui cherchait à inscrire l'art dans la culture populaire.

Provenance

Acquis directement de l'artiste par un collectionneur privé / Acquired directly from the artist by a private collector, Acton Vale

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

SAINT-PIERRE, Marcel. *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, 1988, 236 p. Œuvre reproduite en noir et blanc à la page 216. / Work reproduced in black and white on page 216.

SAINT-GERMAIN, Michel. « Serge Lemoyne rêve en trois couleurs », *Perspectives-Dimanche*, vol. 7, n° 23, Montréal, 8 juin 1975. Œuvre reproduite en couleur à la page 11. / Work reproduced in colour on page 11.

The Montreal Canadiens' mythic number 10, Guy "The Flower" Lafleur, was inducted into the Hockey Hall of Fame in 1988. Like many of the *Tricolore's* star players, Lafleur enjoys a special place in Serge Lemoyne's *Bleu, Blanc, Rouge* series (1969-79), which he painted in the 1970s, an illustrious period for the team when it was building its Stanley Cup dynasty. Lemoyne appropriated this phenomenon into his work, and his emblematic series borrows from several aesthetic styles, from Pop Art to the Automatistes, by way of the Plasticiens and the New York School. The figure of the hockey player, reduced here to his essence, served as a springboard for Lemoyne's pictorial concerns, as he sought to inscribe art upon the popular culture.



Le n° 10, Lafleur (1975) vole la vedette dans la série grâce à la présence du maillot rouge, du short bleu et des bandes blanches ; des figures parfaitement composées et suffisamment larges pour circuler librement d'une couleur à l'autre. De fait, le jeu chromatique investit sans compromis chaque angle et chaque plan du tableau, qui dirige et relance le regard avec caractère et raffinement. Le contraste entre les aplats et les égouttures ajoute une touche distinctive à cette prodigieuse œuvre de Lemoyne, exécutée avec une virtuosité digne de l'idole qu'elle met en scène. Présentée en sens inverse/opposé, une variation blanche du maillot de Guy Lafleur occupe pour sa part le rôle principal du tableau *Lafleur Stardust (1975, collection Loto-Québec)*, dont les dimensions plus vastes, en hauteur comme en largeur, contribuent à brouiller les repères figuratifs ; un effet judicieux que l'artiste exploitera à nouveau dans quelques sérigraphies en 1978.

La position d'ailier droit du célèbre joueur de hockey explique en partie le choix de la composition du *n° 10, Lafleur*, semblable en tous points au *n° 4, Béliveau*. Répondant à un souci formel plutôt qu'à un désir de réalisme, la position voûtée du joueur, bras gauche légèrement fléchi, indique qu'une mise au jeu est en cours, que la tension est à son comble. On imagine bien la suite : le coup de sifflet de l'arbitre, les bâtons qui s'entrechoquent autour de la rondelle et les cris de la foule en liesse dans le stade qui scande « Guy! Guy! Guy! ». Le génie de Lemoyne réside dans le fait qu'il situe l'action en dehors du cadre de l'œuvre, accentuant du même coup l'importance du motif et, par conséquent, la plasticité de cette pièce saisissante.

Une œuvre essentielle, incontournable et hautement convoitée, qui captera le regard du collectionneur aguerri.

(A. L.)

Le n° 10, Lafleur (1975) is the standout of this series thanks to its large-scale, perfectly composed red jersey, blue shorts, and white bands—the eye is easily led from one colour to the next. In fact, the painting's chromatic play uncompromisingly invests its every angle and plane, directing and re-engaging the gaze with character and finesse. The contrast between its flat areas and drips adds to this prestigious work a distinctive touch, executed with a virtuosity comparable to that of the idol he depicts. An opposite, or inverted, version of the same subject, titled *Lafleur Stardust (1975, collection Loto-Québec)*, features Guy Lafleur's white jersey. By virtue of its greater dimensions, any figurative references between the two works are jumbled, a judicious effect the artist would later revisit in several silkscreen prints from 1978.

The famous right-winger's pose accounts in part for the compositional decisions in *n° 10, Lafleur*, which in many ways resembles *n° 4, Béliveau*. Reflecting the artist's formal concerns more than a desire for realism, the player's stooped position, left arm slightly bent, suggests an imminent face-off, a moment of peak tension. We easily imagine what follows: the referee's piercing whistle, the clash of sticks above the puck, and the crowd's jubilant roar filling the stadium: "Guy! Guy! Guy!" Lemoyne's genius resides in his positioning of the action just beyond the frame, at once underscoring the significance of his motif and, consequently, the plasticity of this striking work.

Canonical, essential, and much coveted, this work is certain to draw the seasoned collector's eye.

Estimation/Estimate 90 000 – 120 000 \$





Andy Warhol

1928 - 1987

II Wayne Gretzky No. 99

1984

Sérigraphie, signée et numérotée en bas à gauche /

Screenprint, signed and numbered lower left

101,5 × 81 cm / 40 × 32 in

Éd./Ed. 241/300

Considéré par beaucoup comme l'un des plus grands artistes du 20^e siècle, Andy Warhol, né Andrew Warhola à Pittsburgh, en Pennsylvanie, continue de fasciner et demeure aujourd'hui le sujet de plusieurs expositions, livres, séries télé et films. Celui qui a fait ses études au Carnegie Institute of Technology dans sa ville natale et ses débuts dans le monde des arts en tant qu'artiste publicitaire à New York est associé à plusieurs formes d'expression, y compris la photographie, le dessin, la peinture, la sérigraphie et le cinéma. Connu comme l'un des principaux représentants du pop art, il a d'abord joué un rôle dans la popularisation de ce mouvement en sol américain en participant à l'exposition collective *The New Realists* tenue à la Sidney Janis Gallery à New York en 1962. Directement influencé par l'avènement de la consommation de masse et la prolifération des médias qui ont marqué son époque, il produira tout au long de sa carrière des œuvres intrinsèquement liées à la culture populaire. Ses talents de portraitiste seront par ailleurs recommandés dans les plus hautes sphères sociales et mis en valeur par de nombreux musées, comme le Galliera, à Paris, qui exposera en 1974 plus d'une centaine de ses portraits de Mao et le Whitney Museum, à New York, qui organisera en 1979 l'exposition *Andy Warhol, Portraits of the 70's*. En 1984, année où il réalise la sérigraphie de Wayne Gretzky, Warhol jouit déjà d'une solide notoriété. Il s'éteindra malheureusement trois ans plus tard au New York Hospital en raison de complications à la suite d'une opération de la vésicule biliaire.

En Slovaquie, pays natal de ses parents, existe depuis 1991 le musée d'art moderne Andy Warhol. On trouve aussi à Pittsburgh le Andy Warhol Museum, fondé en 1994, où sont exposées plus de 10 000 de ses créations. Véritable géant multidisciplinaire, ses œuvres font l'objet encore aujourd'hui de nombreuses rétrospectives dans les musées du monde entier.

Provenance

Publiée / Published Frans Wynans, Vancouver

Collection privée / Private collection, Toronto

Considered by many as one of the greatest artists of the 20th century, Andy Warhol—born Andrew Warhola, in Pittsburgh, Pennsylvania—continues to fascinate and remains the subject of many exhibitions, books, TV series, and films. After studying at the Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh, Warhol worked in New York as a commercial artist, and became known within the city's art scene for his work in photography, drawing, painting, silk-screening, and film. A key figure in Pop art, Warhol helped popularize the movement in the US with his participation in the exhibition *The New Realists* at the Sidney Janis Gallery, in New York, in 1962. Deeply influenced by the mass consumerism and media proliferation characteristic of his times, Warhol would continue to produce work that was intrinsically linked to popular culture throughout his career. His talent as a portraitist was lauded in high society and recognized by many museums, including the Galliera, in Paris, which in 1974 exhibited more than a hundred of his Mao portraits, and the Whitney Museum, in New York, which presented the exhibition *Andy Warhol, Portraits of the 70's*, in 1979. By 1984, the year he produced his screenprinted portrait of Wayne Gretzky, Warhol's reputation was long established. Unfortunately, he died just three years later at New York Hospital, from complications resulting from gallbladder surgery.

The Andy Warhol Museum of Modern Art was established in 1991 in his parents' home country of Slovakia; and Pittsburgh's Andy Warhol Museum, founded in 1994, houses more than ten thousand of his works. A truly multi-disciplinary art world giant, Warhol's oeuvre continues to be presented in numerous retrospectives in museums throughout the world.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$



Jean Albert McEwen

1923-1999

12 Les tombes rajeunies n° 8

1974

Huile sur toile, signée sur le châssis /

Oil on canvas, signed on the stretcher

133 × 117 cm / 52 ¼ × 46 in

Un des axes majeurs de la peinture de Jean McEwen est la recherche de l'opacité et de la transparence. Une démarche qui semble s'intensifier et atteindre une forme d'épanouissement au tournant des années soixante-dix, alors qu'elle donne lieu à des créations qui incarnent totalement le sujet poétique par la matière, qu'elle devient un « projet mouvant » destiné à repousser les limites du médium. Quand McEwen peint *Les tombes rajeunies n° 8* (1974), il se consacre à temps plein à la peinture. Cette présence accrue dans l'atelier a pour conséquence d'exacerber la densité dans les œuvres, lesquelles mobilisent désormais toute l'attention du peintre. La matière s'y fait exubérante, rendue manifeste par la décadence des coloris et de la pâte vernissée. Tel que le remarque Constance Naubert-Riser à propos des tableaux de la série *Cages d'îles*, réalisés la même année et semblables aux *Tombes rajeunies*, « la trace du processus qui engendre les plages de couleur est plus apparente. La texture du pigment contribue à l'organisation de la surface. [...] L'artiste comprend l'espace à partir de la couleur. Il réussit à mettre tous les plans stratifiés en tension, en leur donnant à tous une limite floue ».

Dans *Les tombes rajeunies n° 8*, McEwen place au premier plan latéral les rouges et les orangés incandescents qui, dans *Cages d'îles*, réchauffaient la matière comme de lointains foyers. Ici, le tableau rend visible en quelque sorte le revers de cette série, comme si l'œuvre était vue de dos ou de l'autre côté du miroir, laissant poindre entre les colonnes de feu et la traverse médiane des éclats crémeux de lumière.

Cette œuvre d'une qualité indéniable a reçu sa consécration en étant sélectionnée dans l'exposition collective *Thirteen Artists from Marlborough Godard* présentée à la Marlborough Gallery, à New York, en septembre et octobre 1974.

(A. L.)

Provenance

Marlborough-Godard, Toronto

Collection privée / Private collection, London

Bibliographie/Literature

NAUBERT-RISER, Constance. *Jean McEwen : La profondeur de la couleur : peintures et œuvres sur papier, 1951-1987 / Jean McEwen: Colour in Depth: Paintings and Works on Paper, 1951-1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987, 167 p.

A dominant aspect in Jean McEwen's painting is his exploration of opacity and transparency. With the beginning of the 1970s, this approach seemed to intensify and flourish, yielding works in which the poetry of his subject became fully embodied in the material, such that it became a "project in motion" certain to push the boundaries of the medium. When McEwen painted *Les tombes rajeunies n° 8* (1974), he was painting full-time. His frequent presence in the studio leant his paintings a greater density, as they now marshalled his full attention. The medium here is exuberant, made palpable in the decadent colours and varnished paint. Of McEwen's works in the series *Cages d'îles*, similar to *Tombes rajeunies* and created the same year, Constance Naubert-Riser writes, "the process that generated the areas of colour is more tangible and the texture of the pigment actually plays a role in the compositions. The artist comprehends space solely through colour. He succeeds in establishing a tension between all the stratified planes by leaving their boundaries only partially defined."

In *Les tombes rajeunies n° 8*, McEwen foregrounds his lateral, incandescent reds and oranges, which, in *Cages d'îles*, warm the surface like a distant hearth. Here, in a sense, the painting makes visible the series in reverse, as if the painting were viewed from behind or from a mirror's other side, as sparks of creamy light emerge between the fiery columns and centre area.

A work of undeniable quality, its crowning acclaim was its inclusion in the exhibition *Thirteen Artists from Marlborough Godard*, presented at the Marlborough Godard Gallery in New York, in September-October 1974.

Estimation/Estimate 55 000 – 75 000 \$



Guido Molinari

1933 - 2004

13 Sans titre / Untitled

1965

Acrylique sur toile marouflée sur panneau, signée et datée au dos /
Acrylic on canvas laid on panel, signed and dated on verso

92 × 30 cm / 36 ¼ × 11 ¾ in

Provenance

Galerie Jean-Pierre Valentin, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD. *Les Plasticiens et les années 1950/60*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013, 171 p.

GRANT MARCHAND, Sandra [avec la collaboration de Roald Nasgaard et de Guido Molinari / in collaboration with Roald Nasgaard and Guido Molinari]. *Guido Molinari, une rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 78 p.

Estimation/Estimate 40 000 – 50 000 \$

Deux œuvres incontournables réalisées en 1965, année charnière dans la carrière de Guido Molinari, alors que ce dernier présente une œuvre (*Mutation vert-rouge*, 1964) à la mythique exposition collective *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art de New York. Deux tableaux qui méritent toute l'attention du collectionneur en quête de pièces rares et hautement prisées.

À la recherche d'un espace pictural non perspectiviste et d'une géométrie plus stricte, Molinari fait table rase de l'espace illusionniste si cher aux Automatistes vers la fin des années 1950. Déterminé à formuler sa propre théorie de l'art, il élabore de fil en aiguille une philosophie de la perception qui bousculera les codes de la peinture. Au moyen d'une approche plus radicale que ses confrères post-plasticiens¹, le peintre cherche à générer une expérience dynamique entre le tableau et le regardeur en créant un champ de perception inédit. Ce faisant, Molinari poursuit ses explorations structuralistes en s'intéressant davantage aux travaux et aux écrits de Mondrian, dont il se distanciera ensuite, seulement pour mieux y revenir à la fin de sa vie. Il s'inspire notamment d'une des méthodes du peintre néerlandais qui consistait à préparer des « peintures géométriques à l'aide de collage de morceaux de papier coloré découpé à l'échelle, procédé encore utilisé pour les premières peintures à bandes verticales. » Composée selon ce principe, avec d'étroites bandes de toile découpées, marouflées et agrafées au dos du support, *Sans titre* (1965, 92 × 30 cm) apparaît comme la genèse des tableaux à bandes verticales par lesquels Molinari réalisera son ambition de libérer l'expression chromatique dans un dispositif sériel activé par le regard. En effet, tandis que le tableau se livre dans sa forme la plus austère, l'œil du regardeur se meut d'une bande à l'autre, d'une couleur à l'autre, « en balayant la surface du tableau comme du papier à musique », dixit William C. Seitz².



These two major works are from 1965, a pivotal year for Guido Molinari, occasioned by his inclusion in the legendary group exhibition *The Responsive Eye* at the Museum of Modern Art, in New York, where he presented *Mutation vert-rouge* (1964). The collector in search of rare, highly prized works should be alert to the opportunity presented here.

In search of a non-perspectival pictorial space and a stricter geometry, Molinari made a clean sweep of the illusionistic space so prized by the Automatistes in the late 1950s. Determined to formulate his own theory of art, he gradually developed a philosophy of perception that would upend the traditional codes of painting. Using a more radical approach than his post-Plasticiens colleagues,¹ Molinari sought to generate a dynamic experience between the viewer and his work by creating an altogether new form of perception. To do so, he pursued structuralist explorations, taking a new interest in the works and writings of Mondrian (from whom he would later distance himself, only to return to him again toward the end of his life). He was chiefly inspired by Mondrian's method of preparing "geometric paintings by collaging pieces of coloured paper cut to scale, a process Molinari continued to use even in his first vertical stripe paintings." Composed along these lines, with narrow bands of cut canvas mounted on a support and stapled to the back, *Untitled* (1965, 36 ¼ × 11 ¾ in) would seem to be the genesis for this series of vertically striped paintings, in which Molinari would achieve his aim of freeing chromatic expression using a serial device activated by the viewer's gaze. Here was painting in its most austere form, and

1 Claude Tousignant, Yves Gaucher et/and Charles Gagnon.

2 William C. Seitz fut le commissaire de l'exposition *The Responsive Eye* à laquelle Molinari et Tousignant prirent part en 1965. Seitz commente en ces termes une œuvre de Gene Davis à la caméra dans le court-métrage éponyme réalisé par Brian de Palma / Seitz, who curated the 1965 exhibition *The Responsive Eye*, in which Molinari and Tousignant took part, used this phrase to describe a painting by Gene Davis in the short documentary of the same name, directed by Brian de Palma.

Guido Molinari

1933 - 2004

14 Sans titre / Untitled

1965

Acrylique sur toile, signée et datée au dos /

Acrylic on canvas, signed and dated on verso

101,5 × 81 cm / 40 × 32 in

Provenance

Galerie Denyse Delrue, Montréal

Collection François Jobin, Montréal

Galerie d'art Michel Bigué, Saint-Sauveur-des-Monts

Collection privée / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate 50 000 – 60 000 \$

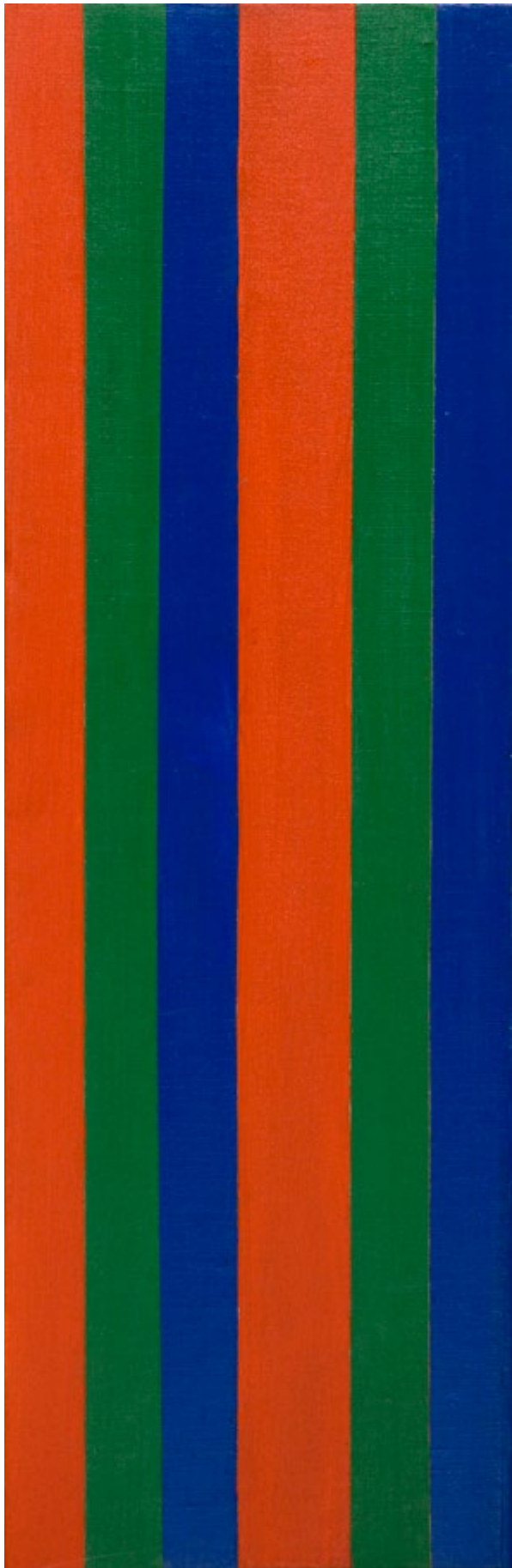
Après les tableaux plasticiens d'«espace dynamique» (de 1958 à 1962), les tableaux sériels de bandes verticales égales (de 1963 à 1969) constituent dès lors un premier dénouement formel et structurel aux questionnements initiaux de l'artiste. Avec les rayures colorées d'égale largeur, Molinari résout le problème spatial une fois pour toutes, affirme Roald Nasgaard. Grâce à cette géométrie distribuée également sur des surfaces lisses et opaques, aux contours nets et tranchants, avec une alternance de couleurs prévisible, le peintre «parvient à éliminer de l'aire picturale toute trace de subjectivité et d'événements internes, ses compositions ainsi fortifiées laissant par conséquent toute la place à l'énergie des couleurs et aux interactions rythmiques qui sollicitent sans cesse l'œil et les terminaisons nerveuses du regardeur», conclut l'historien. De fait, *Sans titre* (1965, 101,5 × 81 cm) systématise la méthode à bandes dont la couleur est appliquée directement sur la toile, employant une technique *hard-edge* d'une précision chirurgicale. Alors que le plus étroit des deux tableaux intègre volontairement une bande rouge orangé plus large en son centre – sorte d'agent provocateur visuel – le plus grand tableau reproduit pour sa part trois bandes égales jaunes, rouge orangé et orange en trois séquences quasi complètes, la troisième strate orange étant complètement évincée du support. Un élégant stratagème optique qui fait glisser l'œil à nouveau dans la peinture, au tout début de la «partition». Et tandis qu'une palette de couleurs chaudes et froides est déployée dans la première œuvre, on observe un spectre solaire total dans la deuxième; une déclinaison chromatique également présente dans *Mutation jaune-ocre* (1964) et *Mutation rythmique bi-jaune* (1965).

(A. L.)



yet the viewer's eye moves from one stripe to the next, from one colour to the next, "from left to right as we walk along, almost like a piece of music," as described by William C. Seitz.²

After the "dynamic space" paintings of Molinari's Plasticiens period (1958–62), this series of paintings of equally spaced vertical stripes (1963–69) constituted the first formal and structural *dénouement* of the initial questions he'd set out to address. By using coloured stripes of equal width, Roald Nasgaard explains, Molinari solved his spatial problem once and for all. With his geometries distributed evenly across smooth, opaque surfaces; his clean, crisp edges; and his predictably alternating colours, Molinari "succeeded in ridding the pictorial area of any hint of subjectivity and underlying events; his compositions, so fortified, consequently leave ample room for the energy of the colours and their rhythmic interactions, which continuously solicit the eyes and nerve endings of the viewer," Nasgaard writes. In fact, with *Untitled* (1965, 40 × 32 in), the stripe method is systematized, as colour is applied to the canvas directly using a hard-edge technique with surgical precision. The narrower of the two paintings features an intentionally wider reddish-orange band at its centre—a sort of visual stimulant—the larger repeats three equal bands of yellow, reddish-orange, and orange in three not-quite-complete sequences (the third orange band is omitted), an elegant optical stratagem whereby the eye glides once more across the surface, back to the beginning of the "score." And while the first piece uses a palette of warm and cool colours, a total solar spectrum is observed in the second; a chromatic sequencing also present in *Mutation jaune-ocre* (1964) and *Mutation rythmique bi-jaune* (1965).



13 Guido Molinari
Sans titre / Untitled



14 Guido Molinari
Sans titre / Untitled

Claude Tousignant

1932 -

15 2^e cycle n° 1

2003

Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos /

Acrylic on canvas, signed, titled, and dated on verso

59,5 cm (diamètre) / 23 ½ in (diameter)

Provenance

Acquis directement de l'artiste par la collection privée actuelle /

Acquired directly from the artist by the present private collection, Ottawa

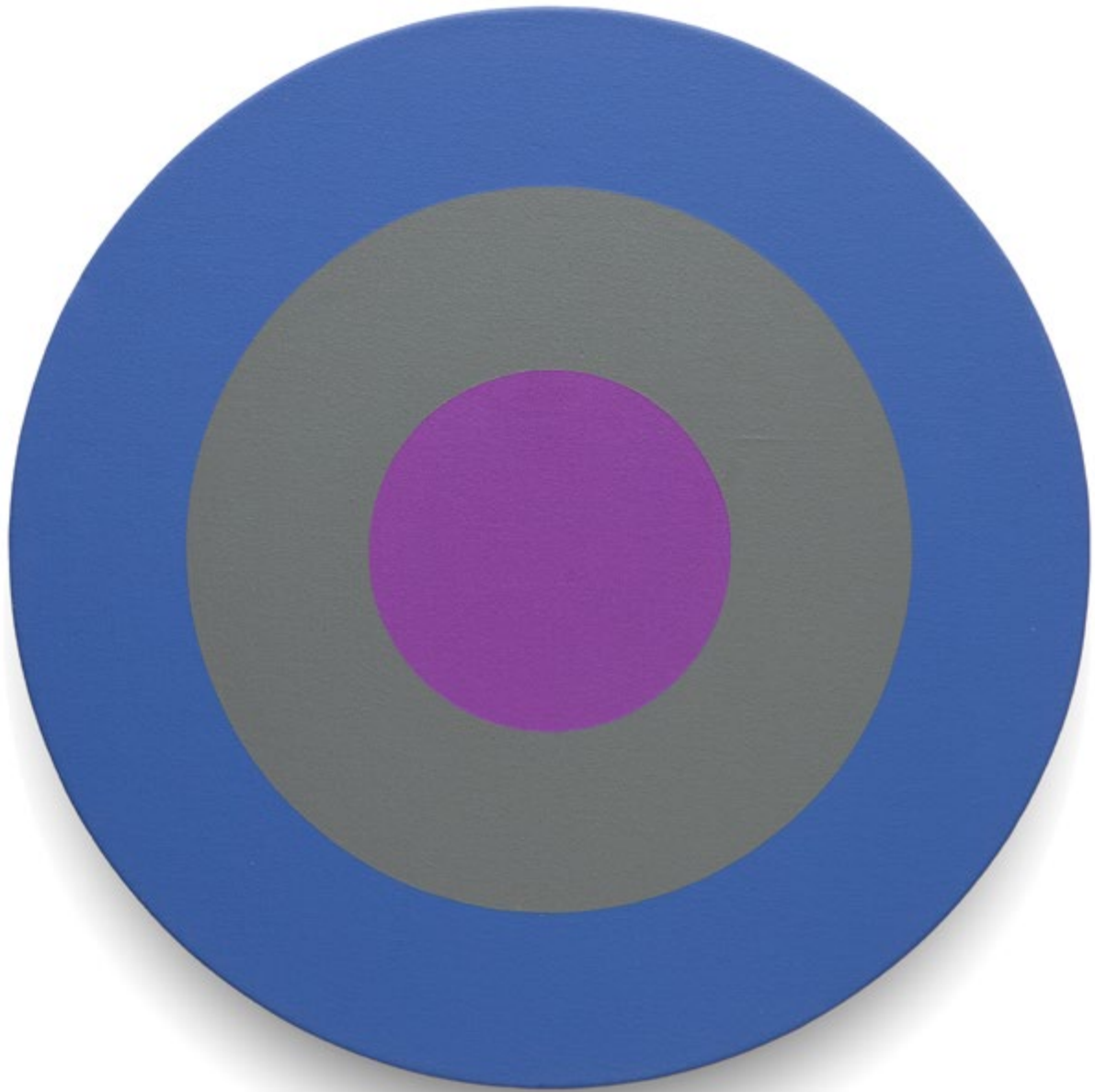
Claude Tousignant naît à Montréal en 1932. Vers 1955, il abandonne le Tachisme gestuel au profit d'un style davantage géométrique. Cette année-là, quelques artistes montréalais commencent à remettre en question le dogme des Automatistes et signent le *Manifeste des Plasticiens*. Aujourd'hui, Tousignant est surtout connu pour ses peintures circulaires. À partir du milieu des années 1960, il se consacre à la production de diverses séries – les *Gongs*, les *Transformateurs chromatiques*, les *Accélérateurs chromatiques* – qui consistent en des cercles concentriques colorés, parfois saturés, parfois fluorescents. En 1971, il réduit le nombre de cercles sur chaque toile, avec pour résultat des bandes de couleur plus larges. Au début des années 2000, Tousignant produit une série de tableaux circulaires intitulée *2^e cycle*.

En 1965, Tousignant participe à l'exposition *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art de New York. En 1973, le Musée des beaux-arts du Canada consacre à l'artiste une rétrospective qui fait ensuite le tour du pays. Plus récemment, les travaux de Tousignant sont exposés à la Galerie René-Blouin de Montréal en 2002 et à la Jack Shainman Gallery de New York l'année suivante. On les trouve aujourd'hui dans les collections des principaux musées d'art du Canada.

Claude Tousignant was born in Montreal in 1932. Around 1955, he abandoned his gestural, Tachist style, and began creating more geometric works. That same year, a handful of Montreal artists began to question the Automatist dogma, and signed the *Manifeste des Plasticiens*. Today, Tousignant is primarily known for his circular paintings. Beginning in the mid-1960s, he devoted himself to the production of several series, including *Les Gongs*, *Les Transformateurs chromatiques*, and *Les Accélérateurs chromatiques*, all of which feature concentric bands of colour, sometimes saturated, sometimes fluorescent. In 1971, he decreased the number of bands and began painting them larger. In the early 2000s, Tousignant produced a series of circular works titled *2^e cycle*.

Tousignant participated in the exhibition *The Responsive Eye* at the Museum of Modern Art in New York in 1965. He was also the subject, in 1973, of a retrospective at the National Gallery of Canada, which toured across the country. More recently, Tousignant has shown works at Galerie René Blouin in Montreal in 2002, as well as the following year at Jack Shainman Gallery in New York. His works may be found in the collections of the major art museums in Canada.

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$



Paul-Émile Borduas

1905-1960

16 Sans titre / Untitled

c. 1956

Huile sur toile, signée en bas; signée au dos /

Oil on canvas, signed; signed on verso

73 × 60 cm / 28 ¾ × 23 ½ in

Provenance

Laing Galleries, Toronto

Dunkleman Gallery, Toronto

Collection privée / Private collection, Toronto

Estimation/Estimate 800 000 – 1 200 000 \$

Huit ans après l'avènement du manifeste *Refus global* (1948), Paul-Émile Borduas accomplit les œuvres les plus convoitées et emblématiques de son corpus: les célèbres tableaux en noir et blanc. *Sans titre* (c. 1956) se situe dans la lignée de ces huiles révolutionnaires exécutées dès le printemps 1956. Aujourd'hui, nombreuses sont les pièces de facture comparable ayant intégré les plus prestigieuses collections muséales, notamment *Expansion rayonnante* (1956, Musée des beaux-arts de Montréal), *3 + 3 + 4* (1956, Musée d'art contemporain de Montréal), *Sea Gull* et *3 + 4 + 1* (1956, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Sans titre* (1957, collection Thomson du Musée des beaux-arts de l'Ontario), sans oublier *Figures schématiques* (1956), œuvre phare de la vente aux enchères de la Maison Heffel au printemps 2018.

Sans titre s'inscrit dans une période d'« ascèse chromatique [...] d'une exceptionnelle concision et d'une absoluité poignante », affirme Josée Belisle dans l'essai *La question de l'abstraction*. Aussi, précurseurs, les premiers tableaux parisiens tels que *La grimpeée* (1956, Musée des beaux-arts du Canada) et *Le chant de la pierre* (1956, collection Banque TD) appellent-ils à une transition avant la grande métamorphose des pavés noirs sur fond blanc qui leur succéderont. Le « bond simplificateur » que fait alors Borduas transfigure durablement sa peinture, « devenue de larges taches noires comportant leur propre lumière par la modulation de la matière sur un fond blanc également modulé dans la pâte et par des gris qui s'y noient », écrit-il à Michel Camus, poète et éditeur parisien, en août 1956. À cet effet, le mortier blanc balayé en larges coups de truelle dans *Sans titre* demeure - ici et dans plusieurs œuvres de cette fournée - délicatement infusé de ces gris, terre de Sienne, kaki et bleu de Prusse. L'empâtement soyeux s'organise, ici encore, en plans horizontaux et verticaux qui, parfois, s'entrechoquent, soulevant au passage des rouleaux de matière en crêtes et en arêtes nettes. Les masses noires perdent momentanément de leur rigidité, empiétant sur les blancs qui, inversement, frôlent à peine quelques taches.

Bibliographie/Literature

- BOURASSA, André-G., Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE [édition critique par]. *Paul-Émile Borduas. Écrits II. Tome 2 : Correspondance (1954-1960)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, 1 159 p.
- GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, 560 p.
- GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1988, 480 p.
- GAGNON, François-Marc et Gilles LAPOINTE [établissement, annotation et présentation de]. *Aller jusqu'au bout des mots : correspondance 1954-1959 / Paul-Émile Borduas, Rachel Laforest. Suivi de Autobiographie / de Rachel Laforest*, Montréal, Leméac, 2017, 161 p.
- Catalogue raisonné : 2005-1350

Eight years after the advent of the *Refus global* manifesto (1948), Paul-Émile Borduas executed the most emblematic and coveted works of his œuvre: his celebrated black-and-white paintings. *Untitled*, painted in the spring of 1956, is part of this revolutionary series. Today, many comparable works by Borduas are found in the most prestigious museum collections, including *Expansion rayonnante* (1956, Montreal Museum of Fine Arts), *3 + 3 + 4* (1956, Musée d'art contemporain de Montréal), *Sea Gull* and *3 + 4 + 1* (1956, National Gallery of Canada), *Sans titre* (1957, Thomson Collection, Art Gallery of Ontario), and *Figures schématiques* (1956), the show-piece of Heffel Fine Art's spring 2018 auction.

Untitled belongs to a period of "chromatic or monochrome asceticism [...] of exceptional conciseness and moving absoluteness,"¹ observes Josée Belisle in her essay "A Matter of Abstraction." Its precursors, the artist's first Parisian paintings, including *La grimpeée* (1956, National Gallery of Canada) and *Le chant de la pierre* (1956, TD Bank Collection), mark his transition toward the great metamorphosis of black shapes against white background that soon followed. His "simplifying leap" would forever transfigure his painting, "now comprised of great black forms, possessed of their own luminosity via the medium's modulation against a white background, itself modulated in its own materiality and through the greys that recede within it," so Borduas put it in an August 1956 letter to Michel Camus, the Parisian poet and publisher. In this regard, the painting's broad palette-knife strokes of thick white paint—both here and in other works of the series—remain delicately infused with greys, raw sienna, khaki, and Prussian blue. Once more, the silky impasto is arranged along horizontal and vertical planes that sometimes collide, pushing up rich rolls of paint, which break into sharp ridges and edges. The black forms soften momentarily as they encroach upon the whites, which, conversely, graze the dark patches but once or twice.

1 All translations ours.





**3 + 3 + 4, 1956, huile sur toile / oil on canvas, 60 × 73 cm,
Musée d'art contemporain de Montréal**

S'opère entre elles un art de la fugue, caractérisé par l'intégration successive d'un motif répété ou suivi de son imitation, donnant l'impression d'une fuite et d'une poursuite. Partition ou chorégraphie, les figures sont modelées par les glissements, subductions et repliements à la fois spontanés et rigoureusement orchestrés de cette composition. Le magma central – écharpé et tramé –, de par sa disposition triangulaire et ses coudées diagonales, emprunte trois directions opposées, à l'orée d'un déchiquetage irréversible mais fertile, donnant naissance aux plaques esseulées qui dérivent vers l'inconnu, cette « anarchie resplendissante ». Redoutable dans des formats verticaux de plus petites dimensions, observe François-Marc Gagnon, Borduas excelle dans cette composition à la fois déliée et rigoureuse, annonçant des tableaux transpercés de ces mêmes plaques noires enserrées par un ourlet blanc, dont l'aire picturale produira pour toujours un vaste et profond écho.

Récemment installé à Paris, Paul-Émile Borduas est en pleine effervescence créatrice lorsqu'il peint *Sans titre*. En mai 1956, il écrit à Martha Jackson, amie et galeriste new-yorkaise qui caresse un projet d'exposition individuelle consacrée au travail récent de l'artiste¹ : « L'assurance de vous revoir bientôt redonne du cœur à l'ouvrage : je peins avec enthousiasme. » Il réitère son ardeur au travail à plusieurs de ses correspondants, cherchant à la fois du réconfort et des encouragements, sachant à tout coup partager sa joie sans limite devant une telle renaissance. Plein d'espoir, Borduas admet, dans deux lettres adressées au critique d'art Noël Lajoie, qu'il se réinvente et qu'il vit une sorte d'apothéose artistique : « L'ancienne lumière de ma peinture devient un espace vertigineux, je crois ; quelque chose comme la lumière des perles. » Plus tard à l'automne, suivant une abondante correspondance à son plus fidèle collectionneur, Gérard Lortie, qui visite le peintre en juillet 1956, Borduas s'enthousiasme à l'idée d'avoir écoulé toute sa production récente depuis son arrivée dans la Ville Lumière : « Vous ai-je dit que tout ce qui a été peint, après votre visite, a été acquis – avec quelques tableaux que vous aviez vus – par la Martha Jackson Gallery de New York au début septembre ? C'est de beaucoup ma vente la plus importante. » À cela, il faut ajouter des livraisons substantielles à Laing Galleries, à la Dominion Gallery, à la Galerie nationale du Canada² ainsi qu'à la galerie Agnès Lefort.

Between them unfolds a fugue—the successive integration of a repeated motif, or its imitation—creating a sense of flight and pursuit. Like choreography, the composition's every form is given shape in these smears, folds, and subductions, seemingly spontaneous and rigorously orchestrated at once. The central magma—its triangular mass and diagonal measures slashed and interlaced—sets forth in three separate directions, creating an irreversible yet fertile shearing about the edges, birthing isolated plates that float into the unknown, a “resplendent anarchy.” Borduas is simply formidable in these smaller, vertical formats, as François-Marc Gagnon observes; the artist excels in their loose yet rigorous composition, his works punctuated by these same black forms, rimmed in white, delineating visual spaces that forever reverberate in their gravity and vastness.

Lately settled in Paris, Borduas was in full form when he painted *Untitled*. In May 1956, he wrote to his friend, the New York gallerist Martha Jackson, who was planning a solo exhibition of the artist's new work¹: “The promise of seeing you again gives my work renewed energy: I'm painting with such enthusiasm.” He reiterated this fervour to many of his correspondents, seeking both comfort and encouragement, abundantly conscious of the joy he felt in anticipation of this resurgence. Full of hope, Borduas confided, in two letters to art critic Noël Lajoie, that he was reinventing himself, was living out a sort of artistic apotheosis. “The light in my painting has become a vertiginous space, I think; something akin to the luminescence of pearls.” Later that fall, in a flurry of correspondence with his most faithful collector, Gérard Lortie, who paid him a visit in July 1956, Borduas shared his elation at having sold every painting he had made since arriving in Paris. “Did I tell you that I've sold everything I've painted since your last visit—including a few that you saw—to Martha Jackson Gallery in New York, in early September? It's by far my most significant sale.” In addition to these, other substantial sales were made to Laing Galleries, the Dominion Gallery, the National Gallery of Canada,² and to Galerie Agnès Lefort.



Expansion rayonnante, 1956, huile sur toile / oil on canvas, 115,7 × 89 cm, Musée des beaux-arts de Montréal

Encouragé par cette remarquable attention à l'égard de son œuvre – qui avait déjà pris un tournant significatif à son départ de New York –, le peintre redouble de détermination et d'inventivité. Non seulement « les ventes ont été abondantes en juillet », mais Borduas a dû décliner des sollicitations et des invitations fusant de toutes parts, sous prétexte que son atelier est désormais vide. Nous savons toutefois, grâce au contenu détaillé de sa correspondance durant les années suivantes, que Borduas avait conservé quelques années pièces, dont certaines datées de 1956, dans sa collection personnelle. De fait, tout porte à croire que la présente œuvre soit demeurée à l'atelier du peintre jusqu'en 1959, avant d'être expédiée au Canada à Laing Galleries, ou découverte à sa mort l'année suivante, passant directement aux mains de Lortie. Tout compte fait, le tableau s'inscrit sans équivoque dans la période la plus faste et la plus recherchée de l'artiste, dont les œuvres poursuivent leur ascension plus d'un demi-siècle plus tard. Il s'agit là assurément d'une rare occasion de mettre la main sur une pièce majeure du grand maître canadien.

(A. L.)

Emboldened by the outpouring of attention on his work—which had already changed significantly since he had left New York—Borduas redoubled his inventiveness and resolve. Not only did he enjoy “abundant sales in July,” he was forced, in fact, to turn away invitations and requests from many interested parties on the pretext that his studio was bare. Today we know, thanks to his detailed correspondence over the years that followed, that Borduas held back several paintings, including some from 1956, for his personal collection. In fact, there is every reason to believe that this *Untitled* work remained in the artist's studio until 1959, before it was shipped to Laing Galleries, in Canada—or that it was discovered upon his death the following year, and passed directly into Lortie's hands. Whatever the case, Borduas's works from this period—unequivocally his most auspicious and sought-after—only continue their ascent to new heights of value and acclaim more than a half-century later. Here is a rare and certain opportunity to acquire a major piece by this great Canadian master.

1 L'exposition aura lieu au printemps suivant, du 15 mars au 13 avril 1957, et sera accompagnée d'un catalogue d'exposition, dont la préface, rédigée par Martha Jackson, fera longtemps autorité dans l'œuvre de Borduas. / The exhibition was held the following spring, March 15 to April 13, 1957. It was accompanied by an exhibition catalogue, with a preface by Martha Jackson that was long considered the authoritative essay on Borduas.

2 Suite à l'acquisition de *Sea Gull* par le musée, Borduas écrit à M. Hubbard (conservateur en chef), en août 1956 : « Je ne saurais trop vous remercier pour ce beau geste d'un encouragement exceptionnel. Rien ne pouvait me faire plus plaisir que ce choix! » / Following the acquisition of *Sea Gull* by the National Gallery of Canada, Borduas wrote to Mr. Hubbard (chief curator) in August 1956: “I cannot thank you enough for this wonderful gesture of encouragement. Nothing could make me happier!”

Oscar Cahén

1915-1956

17 Growth

1954

Aquarelle, encre et pastel sur carton à dessiner, signé en bas à gauche /
Watercolour, ink, and pastel on illustration board, signed lower left
94 × 65,4 cm / 37 × 25 ¾ in

Au milieu des années 1950, Oscar Cahén est un illustrateur de revues et peintre abstrait réputé au Canada, de même qu'un membre du Groupe des Onze. En seulement quatre années, soit de 1953 à 1956, il participe à pas moins de 43 expositions, dont une individuelle à la Hart House en 1954, se taillant ainsi une place de choix dans l'histoire de l'art canadien. Son travail fait partie de l'exposition canadienne à la deuxième biennale de São Paulo, au Brésil, en 1953-1954. En 1956, il est invité à réaliser une série de murales pour le nouveau siège social de L'Impériale à Toronto, projet qu'il termine peu de temps avant son décès dans un accident de voiture le 26 novembre 1956. Cahén a alors 40 ans.

Les figures qui composent *Growth*, réalisées dans des tons solides d'orange et de noir, sont typiques du travail de Cahén au milieu des années 1950, ce qui fait de ce tableau un très bon exemple de l'œuvre de cet important peintre et illustrateur.

Provenance

Mac Shoub, Toronto, acquired directly
from the artist in a poker game, 1956
Russell Shoub, Toronto, by descent, until 2013
Heffel Fine Art Auction House, November 28, 2013
Collection privée / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

Art Gallery of Hart House, University of Toronto,
October 18–November 1, 1954
Ontario Society of Artists, 82nd Annual Exhibition,
Art Gallery of Toronto, February 26–March 28, 1954

Bibliographie/Literature

Ontario Society of Artists, 82nd Annual Exhibition
(catalogue), Art Gallery of Toronto,
February 26–March 28, 1954, #10
THOMSON, Hugh. "Hart House Gallery Shows Abstract
Art," *Toronto Daily Star*, October 28, 1954, p. 4.

In the mid-1950s, Oscar Cahén was a leading Canadian magazine illustrator and abstract painter, as well as a member of the Painters Eleven collective. In the space of just four years (1953–56), Cahén participated in no less than forty-three art shows, including a solo show at Hart House in 1954, cementing his place in the history of Canadian art. His work was also included in an exhibition representing Canada in the second São Paulo Biennale, Brazil, in 1953–54. In 1956, he was invited to create a cycle of murals for the new, landmark Imperial Oil building in Toronto, a project he completed shortly before his death, on November 26, 1956, in a car accident. Cahén was 40.

The figures pictured in *Growth*, in strong colours of orange and black, are distinctive features of Cahén's output of the mid-1950s, making this piece an outstanding example of the work of this important painter and illustrator.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



Gershon Iskowitz

1921-1988

18 Prelude No. 3

1968

Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas, signed, titled, and dated on verso
102 × 81,5 cm / 40 × 32 in

C'est en 1921, à Kielce, en Pologne, que Gershon Iskowitz voit le jour. Bien qu'il manifeste très jeune un vif intérêt pour les arts visuels, il ne reçoit pas de formation officielle dans sa jeunesse. Quand la Deuxième Guerre mondiale éclate, Iskowitz croit son rêve d'étudier à l'Académie des beaux-arts de Varsovie parti en fumée. Mais en 1947, après avoir survécu à près de six ans de détention en camps de concentration, son rêve se réalise et il entre à l'Académie des beaux-arts de Munich.

En 1949, Iskowitz immigré à Toronto. Pendant les dix années qui suivent, sa vision artistique évolue. Son univers lugubre, habité de terrifiants souvenirs de guerre se transforme peu à peu, faisant place à une expression nouvelle, optimiste, nourrie de son expérience dans son pays d'accueil. Sous l'influence déterminante du paysage, la représentation douloureuse du passé se transforme donc en une vision dynamique du présent. Unique et très personnel, le regard d'Iskowitz sur le paysage canadien a trouvé à s'incarner dans une utilisation exubérante et joyeuse de la couleur et de la lumière. À partir du milieu des années 1960, le nord du Canada devient la plus grande source d'inspiration du peintre, qui conservera le dynamisme et l'urgence de la couleur comme principal mode d'expression.

Dès 1964, Iskowitz expose ses œuvres à la Gallery Moos, à Toronto. En 1972, importante marque de reconnaissance, il est l'un des deux artistes choisis pour représenter le Canada à la trente-sixième biennale de Venise. Une rétrospective de son œuvre, tenue d'abord à l'Art Gallery of Ontario en 1984, a voyagé dans tout le Canada, et a même été présentée à la Maison du Canada, en Angleterre. De concert avec l'AGO, la Fondation Gershon Iskowitz remet chaque année un prix au nom de l'artiste.

Provenance

Gallery Moos, Toronto
Collection of Olga Hirshhorn,
Naples Museum of Art, Florida
Miriam Shiell Fine Art, Toronto

Exposition/Exhibition

Gallery Moos, Toronto, January 28–February 10, 1969

Gershon Iskowitz was born in Kielce, Poland, in 1921. Although he demonstrated a keen interest in the visual arts at a very young age, he received no formal training during his youth. With the outbreak of World War II, his dreams of studying fine art at the Warsaw Academy could not be realized. After surviving nearly six years of internment in concentration camps during World War II, he received his first formal art training at the Munich Academy in 1947.

In 1949, Iskowitz immigrated to Toronto. Over the next decade, his artistic vision would evolve from bleak portrayals of horrific wartime memories into a new, optimistic expression of his experience in this country. Thus, the artist's depiction of the painful events of his past was gradually transformed, through landscape, into a dynamic representation of the present. Iskowitz's unique, personal vision of the Canadian landscape found its expression in an exuberant and joyful use of colour and light. From the mid-1960s onward, the northern Canadian landscape would become the painter's primary inspiration, while the dynamism and immediacy of colour would become his principal mode of self-expression.

Beginning in 1964, Iskowitz exhibited his work regularly at Toronto's Gallery Moos. He received national recognition in 1972, when he was one of two artists chosen to represent Canada at the Venice Biennale's thirty-sixth edition. An Iskowitz retrospective, held in 1984 at the Art Gallery of Ontario, travelled throughout Canada, as well as to Canada House in London, England. The Gershon Iskowitz Foundation, together with the AGO, gives out a prize in his name each year.

Estimation/Estimate 40 000 – 50 000 \$



Kazuo Nakamura

1926 - 2002

19 Sans titre / Untitled

1963

Huile sur toile / Oil on canvas

61 × 73,5 cm / 24 × 29 in

Kazuo Nakamura naît à Vancouver en 1926 de parents japonais. Lui et sa famille feront partie des nombreux Canadiens d'origine japonaise internés dans les camps en Colombie-Britannique pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1945, il part s'installer en Ontario et étudie le dessin publicitaire à Hamilton, puis à Toronto. En 1953, il participe à la fondation du Groupe des Onze. Dans son avant-propos de *Painters Eleven* d'Iris Nowell, Denise Leclerc écrit : « Ce regroupement d'artistes fut crucial au développement de la scène artistique torontoise, et finalement au développement de l'art canadien en général. » Nakamura était le « tranquille » du groupe et son œuvre reflète cet aspect de sa personnalité.

Dans *Sans titre* (1963), Nakamura utilise la grille comme structure, démarche qu'il emploie déjà dans différentes séries à compter de 1955. Contrairement aux œuvres qui lui précèdent, toutefois, *Sans titre* évoque quelque chose de plus organique – comme la surface desséchée d'une terre aride. La répétition des motifs et les lignes parallèles qui caractérisent ses *String Paintings* et d'autres peintures de cette période, comme *Curved Horizon No. 3* (1963), sont plus ou moins absentes ici. La composition rappelle de manière évidente sa série sculpturale *Block Structure*.

Sans titre laisse voir la même patine jaunâtre typique de certaines des œuvres les plus encensées de Nakamura. Pour créer cette surface, l'artiste usait d'un mélange de térébenthine, d'huile de lin et de pigments bruns qu'il appliquait au lavis sur le gesso encore humide, enlevant ensuite l'excès de matière à la façon d'un graveur travaillant avec l'encre sur une plaque de cuivre.

Provenance

Collection privée / Private collection, Toronto

Bibliographie/Literature

NOWELL, Iris. *P11, Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*. Vancouver: Douglas and McIntyre, 2011. 346 pp.

Born in Vancouver in 1926 to Japanese parents, Kazuo Nakamura was interned with his family in a camp in British Columbia during the Second World War. He moved to Ontario in 1945, studying commercial art in Hamilton and later in Toronto. Nakamura was a co-founder, in 1953, of the Painters Eleven collective, a grouping of artists that became “crucial to the development of the Toronto artistic scene and eventually to all of Canadian art,” as Denise Leclerc describes in her foreword to Iris Nowell's *Painters Eleven*. Nakamura was the “quiet one” of the group, and his production reflects this aspect of his personality.

In *Untitled* (1963), Nakamura structures his work according to a grid, much as he had in various painting series from 1955 on. This painting, however, evinces a more organic feeling, seemingly evoking the parched surface of a very dry land. The repetitive patterns and parallel lines found in his *String Paintings* and other works of that period, such as *Curved Horizon No. 3* (1963), are more or less absent. The composition, here, is also notably coherent with the works in his sculptural *Block Structure* series.

Untitled features a putty-coloured patina typical of some of Nakamura's most acclaimed works. The artist achieved this surface by mixing together various media, including turpentine, linseed oil, and brownish pigments, washing the mixture over the wet gesso, and then removing the excess as a printmaker would do whilst inking a copper plate.

Estimation/Estimate 40 000 – 60 000 \$



William Ronald

1926 - 1998

20 Pyramid

1956

Huile sur toile, signée et datée en bas au centre ; titrée au dos /

Oil on canvas, signed and dated lower centre; titled on verso

165 × 137 cm / 65 × 54 in

Provenance

Kootz Gallery, New York

Baltimore Museum of Art, Baltimore

Christie's sale, 1990, New York

Litchfield, online sale, April 27, 2005

Collection privée / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

First One-Man Exhibition in America of Paintings by William Ronald,

Kootz Gallery, New York, 1957

Christopher Cutts Gallery, Toronto, 2010

Central Image Paintings, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, 2010-11

Bibliographie/Literature

NOWELL, Iris. *P11, Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art.* Vancouver:

Douglas and McIntyre, 2011. 346 pp. Work reproduced on page 62.

En 1951, à Toronto, William Ronald termine avec succès des études à l'Ontario College of Art, sous Jock MacDonald. L'année suivante, il se rend à New York, où il bénéficie des enseignements d'Hans Hofmann, grand peintre expressionniste abstrait. À son retour à Toronto en 1953, il devient l'un des membres fondateurs du Groupe des Onze, mouvement pionnier du Modernisme canadien. L'exposition inaugurale du Groupe, en 1954, constitue la première grande vitrine commerciale de l'art abstrait à Toronto. Ronald expose avec le Groupe lors de cet événement, puis à New York en 1956.

En 1955, il a la chance d'être présenté à Robert Hale, commissaire au Metropolitan Museum of Art, par Martin Baldwin, directeur de l'Art Gallery of Toronto (nom de l'AGO à l'époque). Hale possède un impressionnant réseau dans le milieu des arts new-yorkais, si bien qu'une fois installé à New York et intégré à ce réseau, Ronald voit sa carrière propulsée. Pour commencer, le Museum of Modern Art fait l'acquisition d'une de ses œuvres. Puis, Ingeborg de Beausacq, comtesse française résidant à New York, achète *Bastille* (1956), une huile de généreuses dimensions dotée d'un cœur rouge, et organise une fête en l'honneur du peintre. Ronald rencontre également Sam Kootz, marchand d'œuvres d'art, qui offre à Ronald sa première exposition solo en 1957. La Kootz Gallery présente à cette occasion plus d'une douzaine d'œuvres imposantes, y compris *Bastille* et *Pyramid* (1956), présentée ici.

Dans *Pyramid*, Ronald remplace son habituelle figure noire centrale – qui se retrouve sur nombre de ses toiles datées de 1956, y compris *J'accuse*, *Central Black* et *Drumbeat* – par ce qu'Iris Nowell décrit comme étant : « Trois formes relativement approximatives : une forme rouge évoquant une pyramide devant une autre, d'un ultramarin profond, elle-même posée contre une grande forme rouge plutôt carrée. »

L'année 1956 est déterminante pour Ronald. Des œuvres de cette période cruciale de sa carrière se retrouvent dans de nombreuses collections d'importance, notamment celles du Museum of Modern Art, de l'Albright-Knox Art Gallery, du Brooklyn Museum, de la Washington Gallery of Modern Art, du Guggenheim Museum, du Hirshhorn Museum, du Smithsonian American Art Museum, du Whitney Museum of American Art, de l'Art Institute of Chicago, de la National Gallery of Canada et de l'Art Gallery of Ontario.

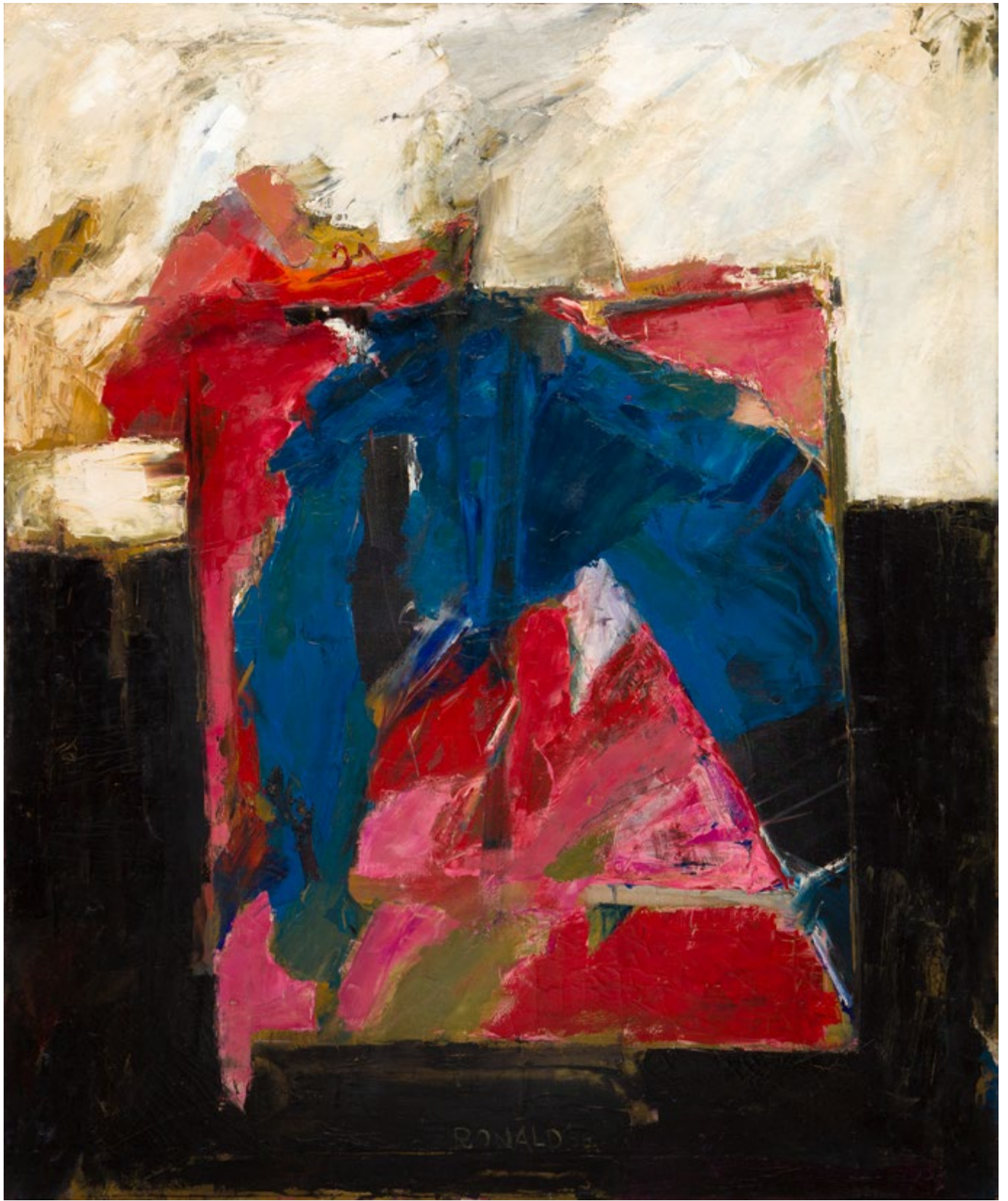
William Ronald graduated from the Ontario College of Art in Toronto in 1951, having studied under Jock MacDonald. The following year, he travelled to New York, where he learned from the great abstract expressionist painter Hans Hofmann. On his return to Toronto in 1953, he became a founding member of the Painters Eleven collective, the pioneer movement of Modernism in Canada. The group's first exhibition, in 1954, was also the first major commercial display of abstract art in Toronto. Ronald exhibited with the group on that occasion, and in New York in 1956.

In 1955 he had the good fortune of being introduced to Robert Hale, a curator at the Metropolitan Museum of Art, by Martin Baldwin, director of the Art Gallery of Toronto (as the AGO was then known). Hale had an extensive network in the Big Apple's art milieu, inclusion in which thankfully moved Ronald onto the fast track, after he moved back to the city a second time. The Museum of Modern Art acquired one of his paintings. Then, Ingeborg de Beausacq, a French countess who lived in New York, bought Ronald's *Bastille* (1956)—a huge oil with a great red centrepiece—and threw a party in his honour. There he met art dealer Sam Kootz, who gave Ronald his first solo exhibition, in 1957. The Kootz Gallery show featured *Bastille*, *Pyramid* (1956, presented here), and more than a dozen other large works.

In *Pyramid*, Ronald replaced his typical black central figure—found in many of his 1956 canvases, such as *J'accuse*, *Central Black*, and *Drumbeat*—with, as Iris Nowell puts it, “Three slightly amorphous shapes: a red one suggesting a pyramid, and behind it a rich ultramarine shape against a large red squarish one.”

The year 1956 was a pivotal one for Ronald. Works from this important time in his career can be found in numerous major museum collections, including the Museum of Modern Art, the Albright-Knox Art Gallery, the Brooklyn Museum, the Washington Gallery of Modern Art, the Guggenheim Museum, the Hirshhorn Museum, the Smithsonian American Art Museum, the Whitney Museum of American Art, the Art Institute of Chicago, the National Gallery of Canada, the Art Gallery of Ontario, and others.

Estimation/Estimate 115 000 – 130 000 \$



Jean Albert McEwen

1923-1999

21-22-23

Après quelques tentatives avec l'acrylique et le ruban à masquer entre 1965 et 1969, McEwen retourne à son premier amour : la peinture à l'huile. Dans son art, le peintre cultive une attitude, sinon une méthode, qui se veut inclusive, de sorte qu'il choisit d'approfondir des thèmes et des moyens picturaux sur le mode d'une « rémanence » et d'une « résurgence continue ». Corollairement, la série *Compagnon de silence* apparaît clairement comme l'amalgame des explorations et des juxtapositions plastiques menées et accomplies au cours des premières décennies d'une carrière qui évolue de manière circulaire. Au début des années 1970, l'artiste renoue « non seulement avec sa propre peinture (structure cruciforme), mais avec cette espèce de plénitude de la couleur qu'on trouve chez Titien ou chez Rembrandt. L'aspect sombre et somptueux des rouges profonds, des verts et des bruns, associés à des vernis, permettent à la couleur d'atteindre à une profondeur jusqu'alors inédite dans son œuvre », confirme Naubert-Riser.

De fait, les structures élaborées dans *Le drapeau inconnu*, *Miroir sans image* et *Suite des pays vastes* se glissent en filigrane sous les strates mordorées de *Compagnon de silence M1, M4 et M5*. Les bandes latérales souples, de part et d'autre de chaque tableau, s'ouvrent sur une trouée aux tonalités carminées, fauves et brou de noix qui plongent la matière dans son reflet comme du cuir fumant dans une cuve à tannerie. Une trame tertiaire assouplie, déliée, baignée de nuées laiteuses et argentées, est également présente dans les trois œuvres. Dans le poème de Paul Valéry, *Le bois amical* – source d'inspiration du titre –, il est question d'une marche en forêt, « côte à côte, le long des chemins », qui culmine en une fusion entre « la nuit verte des prairies » et la lumière lunaire qui s'intensifie, bordée d'« ombre douce » et de « mousse », au creux du bois intime. Inspiré par l'imaginaire valérien, McEwen propose ici une variation séquentielle qui cherche à unir les arts pictural et poétique au moyen d'un langage qui atteint des sommets de grâce et de maturité.

L'année 1973 marque un tournant important dans la carrière professionnelle de McEwen, alors que ce dernier quitte son poste chez la compagnie pharmaceutique Frosst pour se consacrer entièrement à la peinture. La même année, une exposition rétrospective, *McEwen 1953-1973*, est organisée par Fernande Saint-Martin au Musée d'art contemporain de Montréal. Y sont présentées plusieurs séries, dont *Compagnon de silence*. McEwen a reçu de multiples prix et distinctions au cours de sa carrière, notamment la bourse Victor-Martyn-Lynch-Staunton du Conseil des arts du Canada, en 1977, et le prix Paul-Émile-Borduas, en 1998.

(A. L.)

Provenance

Marlborough-Godard, Toronto
Galerie Alan Klinkhoff, Montréal
Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

NAUBERT-RISER, Constance. *Jean McEwen: Colour in Depth, Paintings and Works on Paper 1951-1987*, Montreal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1987, 167 p.

After a few attempts at working with acrylic paint and masking tape between 1965 and 1969, McEwen returned to his first love: oil paint. In his practice, McEwen cultivated an attitude—if not a method—of inclusivity, purposefully deepening his themes and pictorial approach through “endurance” and a “continual resurgence.” Accordingly, his series *Compagnon de silence* is an obvious amalgam of formal explorations and juxtapositions conducted over the first few decades of a career that evolved in a circuitous fashion. In the early 1970s, writes Naubert-Riser, the artist “chose to renew ties not only with his own painting (the cruciform structure), but also with the kind of chromatic abundance found in the work of Titian and Rembrandt. The dark, sumptuous quality of the deep reds, greens, and browns, together with the use of varnish, imbues the colour of this series with a hitherto unattained depth.”

Indeed, the structures elaborated in *Le drapeau inconnu*, *Miroir sans image* and *Suite des pays vastes* slip beneath the golden-brown strata of *Compagnon de silence M1, M4, and M5*. The supple bands framing the edges of each painting open onto deep abysses tinged with carmine, tawny, and walnut tones, which plunge the medium into its own reflection, like leather frothing in a tannery tank. A third element—untethered clouds of silvery, milky white—are present in each painting. Paul Valéry's poem *Le bois amical* (The Friendly Wood)—which served as inspiration for the title—leads us through the woods, “side by side, along the paths,” culminating in a merging of “the green night of meadows” and the growing light of the moon, bordered by the “mild shades” and “moss” deep within the intimate woods. Inspired by Valéry's imagination, McEwen presents his own sequential variation, which seeks to unify the pictorial and poetic arts through language that scales the heights of grace and maturity.

McEwen's professional career took an important turn in 1973, when he resigned his position at Frosst (pharmaceutical company) and devoted himself to painting full-time. That same year, Fernande Saint-Martin organized a retrospective exhibition, titled *McEwen 1953-1973*, at the Musée d'art contemporain de Montréal. Many of his serial painted works were presented, including *Compagnon de silence*. McEwen received several prizes and awards over the course of his career, including the Canada Council's Victor Martyn Lynch-Staunton Award in 1977, and the prix Paul-Émile-Borduas in 1998.



21 **Compagnon de silence M4**

1973

Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /

Oil on canvas, signed, titled, and dated on verso

30,5 × 30,5 cm / 12 × 12 in

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



22 Jean Albert McEwen
Compagnon de silence M1

1973
Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas, signed, titled, and dated on verso
30,5 × 30,5 cm / 12 × 12 in

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



Jean Albert McEwen

23 **Compagnon de silence M5**

1973

Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /

Oil on canvas, signed, titled, and dated on verso

30,5 × 30,5 cm / 12 × 12 in

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$

Marcel Christian Barbeau

1925 - 2016

24 Dents de sable à cran d'acier ou Le langage des sources

1947

Huile sur toile marouflée sur panneau, signée et datée
dans la matière en bas à droite; signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas laid on panel, signed and dated lower right;
signed, titled, and dated on verso
30,5 × 40,7 cm / 12 × 16 in

Marcel Barbeau signe ici un véritable manifeste plastique, précurseur des explorations picturales qui feront basculer les arts visuels dans une modernité irréversible tant au Québec qu'au Canada. Ce chef-d'œuvre marque la genèse des Automatistes, dont les œuvres lui seront redevables à plusieurs égards. Il s'agit de l'une des rares peintures de 1947 ayant échappé, par l'entremise d'un prêt, à l'hécatombe de l'année suivante, au cours de laquelle plusieurs tableaux ont été détruits. L'artiste a par ailleurs retrouvé et récupéré cette pièce près de trente ans plus tard, en 1976.

Avec *Dents de sable à cran d'acier*, titre d'origine inspiré de la poésie de Claude Gauvreau, la palette de Barbeau s'éclaircit: le noir cède la place au blanc, dont la lumière irradie la surface. Ce contraste pur, additionné de pigments bleus et orangés, permet de repousser les limites jusqu'alors peu explorées de la technique *all over* et du tachisme. Le réseau distendu des bandes de spatule se jette dans la mêlée sous l'emprise d'une poussée latérale, tandis que les touches de couleurs vives ponctuent joyeusement ce damier en bataille. L'orientation oblique des traces donne de la densité à la trame baroque, éblouissante, éminemment expressive.

À l'image de pierres polies tournées et retournées sur la grève par le va-et-vient d'un ressac marin, les empâtements, rubans et rouleaux de matières colorées suivent un mouvement organique d'est en ouest, du coin supérieur droit à son extrême opposé. Animée par de superbes effets de miroitement et de transparence, là où la matière est raclée jusqu'à la toile, la pièce annonce notamment les huiles de Marcelle Ferron de la fin des années 1950, ne serait-ce que par la lumière qui façonne et balaie l'espace d'un geste assuré, mature, implacable.

Une œuvre historique et incontournable pour le collectionneur audacieux, à l'image de l'artiste inclassable que fut Barbeau.

(A. L.)

Provenance

Acquis directement auprès de l'agent de l'artiste /
Acquired directly from the artist's agent,
Montréal
Collection privée / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

Galerie Dresdere, Toronto, 1981
Galerie Dresdere, Toronto, 1986
Galerie Jean-Claude Bergeron, Ottawa, 2000

Bibliographie/Literature

Ninon Gauthier, catalogue raisonné
de l'œuvre de Marcel Barbeau, #PE47.

Here, Marcel Barbeau has authored a true plastic manifesto, a precursor to the pictorial explorations that would soon push the visual arts in Quebec and Canada irreversibly toward modernity. This masterpiece definitively marks the genesis of the Automatistes, whose works were in many ways indebted to this piece. It is also a rare work from 1947, which, being on loan at the time, escaped the mass destruction of his œuvre the following year. The artist located and reclaimed this piece more than thirty years later, in 1976.

With *Dents de sable à cran d'acier*, its title inspired by Claude Gauvreau's poetry, Barbeau's palette brightens: blacks give way to radiant whites, which illuminate the entire surface. This pure contrast, enhanced with blue and orange pigments, permits the artist to push the limits of all-over painting and tachism, hitherto barely explored. A tensile network of palette-knife strokes sweeps into the fray in a lateral thrust, while dabs of bright colour joyfully punctuate this embattled checkerboard. The markings' oblique orientation lends great density to the dazzling and eminently expressive baroque surface.

Like beach stones polished by the tidal to-and-fro, the impastos, ribbons, and rolls of coloured matter pursue an organic, east-to-west course, from upper right to its opposite extreme. Enlivened by superb shimmering and transparency where the paint is scraped down to the canvas, this piece anticipates Marcelle Ferron's works in oil of the late 1950s, if only for its quality of light, which shapes and sweeps the surface in a bold, mature, implacable gesture.

Here is an essential, historic work for the audacious collector—assured and singular, like Barbeau himself.

Estimation/Estimate 40 000 – 50 000 \$





Marcelle Ferron

1924 - 2001

25 Sans titre / Untitled

1958

Huile sur toile, signée et datée au dos /
Oil on canvas, signed and dated on verso
20,3 × 25,5 cm / 8 × 10 in

C'est en octobre 1953 que Marcelle Ferron quitte Montréal pour se rendre à Paris avec ses trois filles. Lors de ses premières années européennes, « Ferron multiplie les voyages qui la mènent notamment dans les Balkans, en Grèce, en Italie et dans les Pays-Bas, où elle découvre de nouvelles lumières ». Le séjour de l'artiste en France, où elle demeure jusqu'en 1965, joue un rôle déterminant dans l'essor fulgurant de sa carrière. Le don d'un lot de pigments par un mécène, dans la seconde moitié des années cinquante, est à l'origine d'une transition dans son esthétique picturale. L'année 1958 s'ouvre sur une participation à l'exposition *New Talents in Europe* présentée à la University of Alabama Art Gallery, aux États-Unis, suivi, à la fin mars, d'une exposition de peintures récentes à la Galerie Denyse Delrue qui, avec la Galerie Agnès Lefort, deviennent de véritables alliées dans le maintien d'une visibilité au Québec. En août, elle participe à une exposition organisée par l'Association des artistes non figuratifs de Montréal, dont l'événement a lieu au Musée des beaux-arts de Montréal. À l'automne, Ferron prend part, en compagnie de Borduas et de Riopelle, à l'exposition *Canadians Painting in Europe* présentée à la Jordan Gallery à Toronto.

Provenance

Collection privée / Private collection, Toronto

Bibliographie/Literature

LUSSIER, Réal (avec la collaboration de / in collaboration with Rose-Marie Arbour, France Vanlaethem et Louise Vigneault). *Marcelle Ferron*, Montréal, Musée d'art contemporain et Les 400 coups, 2000, 143 p.

In October 1953, Marcelle Ferron left Montreal for Paris with her three daughters. During her first years abroad, "Ferron took multiple trips, travelling to the Balkans, Greece, Italy, and the Netherlands where she discovered new qualities of light" (translation ours). Her stay in France, until 1965, played a decisive role in the development of her career. A batch of pigments donated to her by a patron during the last half of the 1950s is at the origin of a transition in her pictorial aesthetic. The year 1958 began with the exhibition *New Talents in Europe*, presented at the University of Alabama Art Gallery, in the US, followed by an exhibition in late March of recent paintings at the Galerie Denyse Delrue, who, along with the Galerie Agnès Lefort, became true allies in maintaining the artist's visibility in Quebec. In August, Ferron participated in an exhibition organized by l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (the Non-Figurative Artists' Association of Montreal), at the Montreal Museum of Fine Arts. Later that fall, Ferron, Borduas, and Riopelle were featured in the exhibition *Canadians Painting in Europe*, presented at the Jordan Gallery in Toronto.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$

Lise Gervais

1933-1998

26 Sans titre / Untitled

1979

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite /

Oil on canvas, signed and dated lower right

183 × 61 cm / 72 × 24 in

Provenance

Collection privée / Private collection, Montréal

Lise Gervais est née à Saint-Césaire, un petit village de la Montérégie, en 1933. Elle étudie à l'École des beaux-arts de Montréal où son talent est rapidement reconnu. Au début des années soixante, elle se retrouve au milieu du conflit qui oppose le camp automatiste à celui des plasticiens, et comme plusieurs peintres d'alors, elle rejoint l'entourage de Borduas, puis devient l'une des figures marquantes du mouvement post-automatiste avec, notamment, Rita Letendre et Marcella Maltais. Malgré des débuts retentissants et prometteurs, la maladie vient ralentir la carrière de Lise Gervais, qui s'éteint prématurément en 1998. L'artiste a toutefois légué une œuvre intense et rayonnante.

Lise Gervais was born in 1933 in Saint-Césaire, a small town in the Montérégie. She studied at the École des beaux-arts de Montréal, where her talent was quickly recognized. In the early 1960s, she found herself in the midst of the conflict between the Automatistes and the Plasticiens, and like many other painters of the time, she aligned herself with Borduas's entourage and became one of the key figures of the post-Automatiste movement, along with Rita Letendre and Marcella Maltais. Despite her exciting and promising début, Lise Gervais's production slowed significantly due to illness, and she died prematurely in 1998. Nevertheless, she left behind a remarkable, impassioned body of work.

Estimation/Estimate 18 000 – 22 000 \$



Rita Letendre

1928 -

27 L'espace d'un moment

1962

Huile sur toile, signée et datée au bas à droite ;
signée, datée et titrée au dos /

Oil on canvas, signed and dated lower right;
signed, titled, and dated on verso

80 × 89,5 cm / 31 ½ × 35 ¼ in

Rita Letendre est née à Drummondville, en 1928, de parents abénakis et québécois. Elle vit à Toronto depuis 1969. La carrière de l'artiste débute dans les années 1950, après de brèves études à l'École des beaux-arts de Montréal, qu'elle délaisse pour fréquenter le groupe des Automatistes. Avec eux, elle participe à l'exposition *La matière chante* (1954), ainsi qu'à *Espace 55*, au Musée des beaux-arts de Montréal (1955). Elle remporte le Prix de la jeune peinture, en 1959, et le prix Rodolphe-de-Repentigny, en 1960. Un style plus distinctif émerge de son œuvre au début des années 1960, lorsque l'échelle des figures prend de l'expansion sur la toile, que l'enchaînement des coups de spatule jette de l'huile et monte en flammes, générant des couleurs à la fois explosives et ténébreuses. L'artiste se distancie rapidement de l'approche picturale des signataires du *Refus global*, qu'elle juge trop restrictive, afin de plonger dans son répertoire personnel en quête d'une expressivité et d'une force spirituelle libre. Le geste et la matière offrent un cadre plus lyrique et expressif à ses œuvres jusqu'en 1965, moment où son art est au « plus passionnel, plus agité, plus tragique », selon Letendre elle-même, citée sur le site Internet du Musée des beaux-arts du Canada. L'héritage de la culture abénakise se traduit chez l'artiste par un goût marqué pour les contrastes saisissants, où alternent les coloris vifs et profonds, les tonalités acidulées et minérales.

Letendre se fait démiurge de la peinture en plaçant le drame, l'intensité et l'énergie de la matière au centre d'une composition vibrante, où une certaine pureté rejoint un cœur battant la chamade. Avec *L'espace d'un moment*, exécutée en 1962, la peintre propose une vision, ou une apparition, qui paraît puiser dans ses origines ancestrales. Dans la tradition tribale et la spiritualité des Abénakis et des Wabanakis du Sud, le Gici Niwaskw est le « Grand Esprit », le Créateur. Il s'agit d'un « être bienveillant et abstrait qui n'interagit pas directement avec les humains. Comme chez d'autres tribus algonquines, le Grand Esprit des histoires abénakises est rarement personnifié, et les légendes orales ne lui assignent pas de sexe en particulier », écrit Dean Snow dans un article encyclopédique consacré aux Abénakis¹. Toujours selon la légende, cet esprit bienveillant serait à l'origine de la création du monde, et dans certains récits, on raconte que ce dernier aurait rempli la terre de vie, de couleur et de lumière. Les masses noires sur fond ardent, en pleine rupture l'une de l'autre, un peu comme des plaques tectoniques en mouvement, laissent s'échapper comme d'un antre un faisceau de lumière féconde, déclinée en pigments lime, bleu ciel et lavande, présage d'une luxuriance à venir. Premier rayon à percer la toile, qui épousera un tout autre style dans l'œuvre de Letendre durant les années subséquentes, plus près de celui des Plasticiens. Une huile sur toile qui se rapproche d'*Atara* (1963, collection du Musée des beaux-arts du Canada), peinte lors d'un séjour en Israël, et qui reprend avec exactitude les motifs et couleurs explorés dans *L'espace d'un moment*, exception faite de l'éclat de lumière qui s'élève au-dessus des masses, ajoutant une force spectrale à ce tableau magistral.

Provenance

Collection privée / Private collection, Toronto

Bibliographie/Littérature

NAASGARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007, 432 p.

Rita Letendre was born in Drummondville in 1928 to Abenaki and Québécois parents, and has lived in Toronto since 1969. She began her career in the 1950s after a brief period of study at the École des beaux-arts de Montréal, which she left to join the Automatistes. With them, she participated in the exhibition *La matière chante* (1954), as well as *Espace 55*, at the Musée des beaux-arts de Montréal (1955). In 1959, she won the Prix de la jeune peinture, and was honoured with the Prix Rodolphe-de-Repentigny in 1960. With the early 1960s, a more distinctive style emerged, the scale of her figures expanding across the canvas, spatula strokes in quick sequence igniting colours at once explosive and dark. Quickly, Letendre distanced herself from the pictorial approach favoured by the *Refus global's* signatories, which she considered too restrictive; she immersed herself instead in her own personal repertoire, seeking freer forms of expressive and spiritual power. Her particular use of gesture and material lent her works a lyrical, expressive framework up until 1965, when her art was at its most "passionate, restless, and tragic," as the artist explains on the National Gallery of Canada website. Letendre's Abenaki heritage is reflected in a strong penchant for striking contrasts, alternating bright and deep colours, and acidic and mineral tones.

Like a demiurge of painting, Letendre situates the drama, intensity, and energy of matter in the midst of a vibrant composition, where a timeless purity meets the beating heart. In *L'espace d'un moment*, created in 1962, Letendre relates a vision, an apparition that seems to draw from its ancestral origins. In Abenaki and southern Wabanaki spiritual tradition, the Gici Niwaskw is the "Great Spirit," or Creator. In his *Canadian Encyclopedia* entry on the Abenaki, Dean Snow writes, "the Creator is a benevolent and abstract being who does not directly interact with humans. Like other Algonquian tribes, the Great Spirit in Abenaki tales is rarely personified, and oral legends did not assign the Creator a gender."¹ In Abenaki legend, this benevolent spirit was present at the origin of the world, and, according to some tales, filled the earth with life, colour, and light. Not unlike tectonic plates in motion, the black matter ruptures from its fiery ground, permitting the escape of a ray of fertile light, which shines forth in hues of lime, sky blue, and lavender, a harbinger of coming plenitude. This ray was the first to pierce Letendre's canvas, which in subsequent years would

¹ Source: encyclopediecanadienne.ca/fr/m/article/abenaquis-1/ (Page consultée le 25 mars 2018) / Source: thecanadianencyclopedia.ca/en/article/abenaki/ (Accessed March 25, 2018).



En 2010, Rita Letendre est reçue membre de l'Académie royale des arts du Canada et remporte le Prix du Gouverneur général du Canada en arts visuels et en arts médiatiques. En 2016, lui est décerné le Prix Paul-Émile-Borduas, et à l'été 2017, l'Art Gallery of Ontario lui consacre une rétrospective majeure intitulée *Rita Letendre: Fire & Light*.

(A.L.)

take on a drastically different style, closer to that of the Plasticiens. *L'espace d'un moment* resembles a later work in oil titled *Atara* (1963, collection of the National Gallery of Canada), painted during a stay in Israel—a faithful recitation of the patterns and colours explored in *L'espace d'un moment*, except for the brilliant flash that surges above the dark matter, and which lends this masterful painting its spectral force.

In 2010, Rita Letendre became a member of the Royal Canadian Academy of Arts, and received the Governor General's Award in Visual and Media Arts. She won the Prix Paul-Émile-Borduas in 2016, and, in the summer of 2017, the Art Gallery of Ontario presented a major retrospective of her work titled *Rita Letendre: Fire & Light*.

Estimation/Estimate 50 000 – 60 000 \$

28 Baie d'esprit

1944

Huile sur Masonite / Oil on Masonite
66 × 85 cm / 26 × 33 ½ in

Provenance

Collection privée / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

Automatiste Exhibition, 75 Sherbrooke Street West,
Montreal, November 15–30, 1947

The Automatiste Revolution, Varley Gallery, Markham, October 2009–
February 2010; Albright Knox Gallery, Buffalo, NY, March–May 2010

The Automatiste Revolution Western Tour (Art Gallery of Alberta, Edmonton;
Prairie Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan; Mendel Art Gallery, Saskatoon,
Saskatchewan), May–August 2013

Art Gallery of Toronto, Toronto, 2014

**Pierre le peintre né. La peinture révolutionnaire la plus sereine qui soit.
Aurore ou soleil couchant.**

**Dans un coin d'ombre fraîche, je vois la danse tranquille des fantômes
familiers sur un ciel de feu. C'est la détente dans l'oasis inespéré [sic]. L'ordre
imprévu d'un monde neuf dans la vieillesse aigrie de celui qui nous entoure.**

– Paul-Émile Borduas, *Indiscrétion*

Cette citation de Paul-Émile Borduas, tirée d'un document intitulé *Indiscrétion* dans lequel l'artiste décrit ses disciples en de « courtes notices poétiques », s'applique parfaitement au tableau qui nous occupe. *Baie d'esprit* (1944) de Pierre Gauvreau fait partie de la genèse du mouvement Automatiste et, par extension, de celle du manifeste *Refus global* (1948). Ce chef-d'œuvre indéniable s'inscrit dans l'une des périodes les plus effervescentes de l'histoire de l'art au Québec. Il s'agit de l'occasion ultime d'acquiescer une partie de cette histoire et d'intégrer un tableau rare au sein d'un corpus d'œuvres.

La pensée des futurs signataires se définit au gré des rencontres et des discussions animées au studio du maître Borduas, puis autour du feu crépitant de la maison de campagne à Saint-Hilaire située non loin de celle du peintre mythique. Le mouvement s'organise autour de débats et de séances de travail dans l'atelier, car la pensée rejoint la pratique : le groupe de Montréal se prépare à transfigurer le monde de l'art, alors au seuil d'une révolution moderne.

En 1947, le groupe d'artistes qui deviendra les Automatistes programme une deuxième exposition collective à l'appartement familial des Gauvreau, sis au 75, rue Sherbrooke Ouest. C'est d'ailleurs à la suite de cet événement que le substantif « Automatiste » collera désormais à la troupe et sera utilisé pour la première fois dans une recension critique signée par Tancred Marsil dans *Le Quartier Latin*. Le tableau *Baie d'esprit* y figure et, en novembre de la même année, est à nouveau exposé à la même adresse, cette fois parmi trente-trois tableaux retenus dans une exposition individuelle consacrée à Pierre Gauvreau.

Bibliographie/Literature

DIONNE, Hélène et Guylaine GIRARD [sous la dir./ed.].

Pierre Gauvreau: passeur de modernité, Québec, Musée de la civilisation et Fides, 2013, 252 p. Œuvre reproduite en couleur à la page 35 / Work reproduced in colour on page 35.

ELLENWOOD, Ray. *Égrégore. Une histoire du mouvement automatiste de Montréal*, Montréal, Kétoupa Édition et Les éditions du passage, 2014, 340 p. Traduit de l'anglais par Jean Antonin Billard / Translated from the English by Jean Antoine Billard.

ELLENWOOD, Ray. *Egrégore. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, 358 p.

NAASGARD, Roald et Ray ELLENWOOD. *The Automatiste Revolution: Montreal 1941-1960*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2009, 154 p. Œuvre reproduite en couleur à la page 23 (planche 7) / Work reproduced in colour on page 23 (plate 7).

GAGNON, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*. Outremont, Lanctôt, 1998, p. 391.

Maurice Perron: photographies, Québec, Musée du Québec, 1998, pp. 52-53.

BIONDI, Jeanette, *Pierre Gauvreau: le jeune homme en colère*, Outremont, Lanctôt, Québec, 2003, pp. 160-161.

Pierre the born painter. The most serene revolutionary painter possible. Dawn or setting sun.

In a corner of a cool shade, I see the tranquil dance of familiar ghosts against a fiery sky. Relaxation in the unexpected oasis. The unforeseen order of a new world in the embittered old age of the one around us.

– Paul-Émile Borduas, *Indiscrétion*

This quote by Paul-Émile Borduas, from a document titled *Indiscrétion*, in which the artist describes his followers in “short poetic notes,” applies perfectly to the work before us. *Baie d'esprit* was part of the genesis of the Automatistes movement, and, by extension, the *Refus Global* (1948). An indisputable masterpiece, it forms part of one of the most effervescent periods in the history of art in Quebec. Here is the ultimate opportunity to acquire a piece of this history, to augment one's collection with a remarkable, rare work.

The manifesto's future signatories developed their thinking amidst lively discussions at their leader Borduas's studio and around a crackling fire at a farmhouse in Saint-Hilaire, near the mythic painter's home. As thought comes through practice, the movement organized itself around debates and work sessions in the studio; thus, the Montreal group readied itself to transform the art world, already on the eve of a modern revolution.

In 1947, the group of artists that would become known as the Automatistes held its second exhibition in the Gauvreau family apartment, at 75 Sherbrooke Street West.



Tout porte à croire que la pièce est inspirée d'un séjour estival à Saint-Hilaire en 1944, si l'on se fie aux écrits de Thérèse Renaud :

Pour moi, tout a commencé à l'été 1944. Nous avons loué une grande maison paysanne à Saint-Hilaire pour passer les vacances non loin de Paul-Émile Borduas. Il y a là Françoise Sullivan, Mimi Lalonde, Louise et Jeanne Renaud, Pierre Gauvreau, Bruno Cormier, Fernand Leduc. D'autres amis viennent se joindre à notre groupe par intermittence, mais, sauf Suzanne et Guy Viau qui sont en accord avec nous (sans partager toutefois notre optique religieuse), ces camarades de passage n'ont pas réellement notre état d'esprit. (L'italique est de nous.)

Cet état d'esprit, visiblement sélect, rappelle en quelque sorte la *baie d'esprit* dont il est question dans le tableau de Gauvreau. Une silhouette aux bras levés (Borduas ?) semble haranguer quelques élus et élues assis en cercle (le groupe ?). Au centre de l'hémicycle se trouve une croix dans une forme ovoïde, laquelle pourrait suggérer un feu ou des cendres. Au loin, de grands vallons et une forêt enchantée viennent couronner ce paysage surréaliste. Cette *baie d'esprit* pourrait donc s'inspirer de l'une des soirées hilairémontaises. Quoi qu'il en soit, elle demeurera cruciale tout au long de la vie du peintre, plus tard scénariste et réalisateur, qui baptisera également Baie-d'Esprit le village fictif de son feuilleton télévisé *Cormoran* (1990-1993).

L'exposition particulière de Pierre Gauvreau en 1947 jouira d'une impressionnante couverture de presse, ce qui permettra au groupe – par l'entremise des entrevues données par Gauvreau – de faire valoir sa vision, son éthique. De là découlera une ébauche du manifeste. Le peintre n'avait que vingt-deux ans quand les projecteurs se sont tournés vers lui et son travail. Or, Borduas avait déjà repéré le talent de Gauvreau en 1941, alors qu'il siégeait dans le jury d'une exposition collective au Théâtre Gesù. Il avait récompensé le jeune artiste du premier prix, foudroyé par « les qualités singulières » du tableau lauréat, et s'était empressé d'organiser une rencontre avec l'étudiant virtuose.

Selon Roald Nasgaard dans *The Automatiste Revolution*, « de tous les artistes de la relève, c'est Pierre Gauvreau qui suivit de plus près les techniques de peinture de Borduas, comme démontré dans *Colloque exubérant* (1944) et *Baie d'esprit* (1944), deux œuvres qui embrassent la manière du maître à cette époque, en divisant, par exemple, le premier plan de l'arrière-plan. Les plans picturaux de Gauvreau se présentent tels des paysages abstraits qui s'étirent tous deux vers de lointains horizons, et s'inclinent vers le haut pour former des décors devant lesquels s'articule un éventail de créatures étranges, de faune et de flore aux connotations mythiques et aux disparités ataviques. Ces figures semblent nées de griffonnage, accentuées d'un sens de l'humour surréaliste et ironique, ainsi que d'une touche revigorante de candeur enfantine ». (Nous traduisons)

(A. L.)

Shortly after this exhibition, in fact, the group was designated for the first time as "Automatistes," in an exhibition review by Tancrede Marsil for the newspaper *Le Quartier Latin*. *Baie d'esprit* was exhibited again in November that same year, at the same Sherbrook Street location, this time with thirty-three other works in a solo exhibition devoted to Gauvreau. As Thérèse Renaud recalls, everything suggests that the summer retreat in Saint-Hilaire, in 1944, furnished the necessary inspiration for this work:

For me, everything began in the summer of '44. We'd rented a big farmhouse in Saint-Hilaire so that we could spend our summer holidays not far from Paul-Émile Borduas. There was Françoise Sullivan, Mimi Lalonde, Louise and Jeanne Renaud, Pierre Gauvreau, Bruno Cormier, Fernand Leduc. Other friends came to join our group from time to time but, with the exception of Suzanne and Guy Viau who were on our wavelength (without sharing our opinions on religion, however), these passing comrades didn't think the way we did.

This notably select group may remind us somewhat of that *baie d'esprit* (Spirit Bay) to which Gauvreau's painting refers. A silhouette with arms raised—Borduas, perhaps?—appears to preach to several of the elect, seated in a circle. In their midst, a cross within an ovoid shape suggests a campfire or some ashes. In the distance, great valleys and an enchanted forest crown this surreal landscape. This "spirit bay" may well have been inspired by one of those Mont Saint-Hilaire nights. In any event, it remained a key work throughout the painter's career, including his later work as a screenwriter and director; even his television drama, *Cormoran* (1990-93), was graced by a fictional village named Baie-d'Esprit.

The artist's 1947 solo exhibition would draw extensive press coverage, which permitted the group—through interviews with Gauvreau—to assert its vision and ethics. From this moment, an outline of the manifesto emerged. Gauvreau was only twenty-two when his work first drew attention; but Borduas had already spotted the young artist's talent in 1941, whilst serving on a jury for a group exhibition at the Théâtre Gesù. He rewarded the young artist with a first prize, amazed at the winning painting's "singular quality," and a meeting with the virtuoso student soon followed.

In *The Automatiste Revolution*, Roald Nasgaard writes, "Of all the young artists, it was Pierre Gauvreau who most closely followed Borduas's painting methods, as evidenced in the early *Colloque exubérant* (*Exuberant Conversation*), 1944, and *Baie d'esprit* (*Spirit Bay*), 1944, in which, as Borduas was doing at the time, he divides foreground and background. Gauvreau's pictorial backgrounds are abstracted landscapes that both stretch toward far-off horizons and tilt upward to form backdrops in front of which he deploys an array of strange creatures and flora and fauna with mythic overtones and atavistic remoteness. They seem born out of doodling, flavoured with a wry sense of Surrealist humour and an invigorating childlike freshness."

Estimation/Estimate 60 000 – 70 000 \$





Guido Molinari

1933 - 2004

29 Sans titre / Untitled

1957

Gouache sur papier, signée et datée en bas à droite /

Gouache on paper, signed and dated lower right

50,7 × 65,5 cm / 20 × 25 ¾ in

Provenance

Waddington Gorce Inc., Toronto

Collection privée / Private collection, Toronto

Bibliographie/Literature

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD. *Les Plasticiens et les années 1950/60*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013, 171 p.

GRANT MARCHAND, Sandra [avec la collaboration de Roald Nasgaard et de Guido Molinari]. *Guido Molinari, une rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 78 p.

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$

Sans titre (1953) affiche un style *all over* qui s'inscrit dans la lignée automatiste de plusieurs petites huiles sur Masonite peintes durant la même période, réalisées en une seule séance à l'aide d'une spatule étroite. Ce corpus vibrant et expressif, à dominante rouge, jaune et verte, est constitué des premiers travaux de Guido Molinari avant sa période tachiste et *hard-edge*. Tel que le souligne Denise Leclerc dans la notice biographique de l'artiste du catalogue *Les Plasticiens et les années 1950/60*, « parallèlement à sa production en *hard-edge*, Guido Molinari a conservé une expression plus gestuelle, dans son œuvre sur papier notamment. » En effet, *Sans titre* (1957), gouache sur papier, pose les prémisses des changements qui auront cours sur toile et qui conduiront aux tableaux à bandes verticales des années 1960. « La véritable rupture a commencé à se produire sur papier, en 1955. En suivant la séquence des petits dessins en noir et blanc jusqu'aux dessins de plus grand format de 1956, on remarque comment, alors qu'ils étaient intuitifs et organiques, encore tachistes, ils deviennent de plus en plus structurés, jusqu'à se résoudre en une géométrie brusque, aux contours flous », écrit Roald Nasgaard.



Sans titre (1953), painted in an all-over style, is one of a group of small-format, Automatiste-era paintings in oil on Masonite, executed in one sitting with a narrow palette-knife. This vibrant, expressive body of work, with its dominant reds, yellows, and greens, includes Guido Molinari's earliest paintings, predating his tachist and hard-edge periods. "In parallel with his hard-edge production, Molinari maintained a very gestural approach, notably in his works on paper," writes Denise Leclerc in her biography of Molinari in the catalogue *Les Plasticiens et les années 1950/60*. In effect, *Sans titre* (1957), the gouache on paper presented here, foregrounds the changes that would soon play out upon the artist's canvases, changes that would eventually lead to his vertical stripe paintings of the 1960s. "The real shift began on paper, in 1955," Roald Nasgaard observes. "If we trace the sequence from the small black-and-white drawings to his larger drawings of 1956, we can see how, while remaining intuitive and organic, even tachist, they become increasingly structured, resolving themselves in a coarse geometry with blurred outlines."

Guido Molinari

1933 - 2004

30 Sans titre / Untitled

1951-53

Huile sur Masonite, signée en bas à droite /

Oil on Masonite, signed lower right

36 × 41 cm / 14 × 16 ¼ in

Provenance

Fondation Molinari, Montréal

Paul Kuhn Gallery, Calgary

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$



Guido Molinari naît à Montréal en 1933. Il étudie en cours du soir à l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal, notamment auprès de Marian Scott. Molinari se forme ensuite au dessin et à la peinture en autodidacte, et présente une première exposition personnelle à L'Échourie, en 1954. L'année suivante, il participe à l'exposition collective *Espace 55* au Musée des beaux-arts de Montréal, ainsi qu'à *Art abstrait*, en 1959, au même endroit. En plus d'exposer à plusieurs reprises à la East Hampton Gallery dans les années 1960, Molinari prend part, en 1965, à la mythique exposition *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art, à New York, juste avant de représenter le Canada à la 34^e Biennale de Venise, en 1968, où il remporte le Prix Fondation David E. Bright. En 1969, il devient membre de l'Académie royale des arts du Canada et en 1971, il est fait officier de l'Ordre du Canada. En 1973, il reçoit le prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton et, trois ans plus tard, le Musée de beaux-arts du Canada lui consacre une première rétrospective. En 1980, il devient le plus jeune lauréat du prix Paul-Émile-Borduas. Le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre enfin une ultime rétrospective, en 1995. Molinari occupera deux postes d'enseignement au cours de sa carrière : à l'École d'art et de design, brièvement (1964-1965), ainsi qu'à l'Université Concordia (1970-1997). Le peintre, dessinateur, sérigraphe, sculpteur, théoricien de l'art et poète s'éteint en 2004, dans sa ville natale.

(A. L.)

Molinari was born in Montreal in 1933. He took night classes at the School of Art and Design at the Musée des beaux-arts de Montréal, notably with Marian Scott. Later he pursued his drawing and painting independently, presenting his first solo exhibition at L'Échourie in 1954. The following year, he participated in the group exhibition *Espace 55* at the Montreal Museum of Fine Arts, as well as in *Art Abstrait*, four years later, also at the Museum. In addition to his many shows at the East Hampton Gallery during the 1960s, Molinari took part in the legendary 1965 exhibition *The Responsive Eye* at the Museum of Modern Art, in New York. Only shortly thereafter, he represented Canada at the thirty-fourth Venice Biennale in 1968, where he won the David E. Bright Foundation Prize. In 1969, he was appointed a member of the Royal Canadian Academy of Arts, and, in 1971, was made an Officer of the Order of Canada. In 1973, he received the Victor Martyn Lynch-Staunton Award, and, three years later, the National Gallery of Canada gave him his first retrospective. Molinari was the youngest recipient of the Prix Paul-Émile-Borduas, in 1980. The Musée d'art contemporain de Montréal honoured him with a final retrospective in 1995. Molinari held two teaching positions during his career: at the School of Art and Design, briefly (1964-65), and at Concordia University (1970-97). Molinari—painter, drawer, printmaker, sculptor, art theorist, and poet—died in 2004, in his hometown.



29 Guido Molinari
Sans titre / Untitled



30 Guido Molinari
Sans titre / Untitled



Raymond John Mead

1921 - 1998

31 Sans titre / Untitled

c. 1964

Huile sur toile, signée en bas à gauche /

Oil on canvas, signed lower left

61,5 × 46,5 cm / 24 ¼ × 18 ¼ in

Provenance

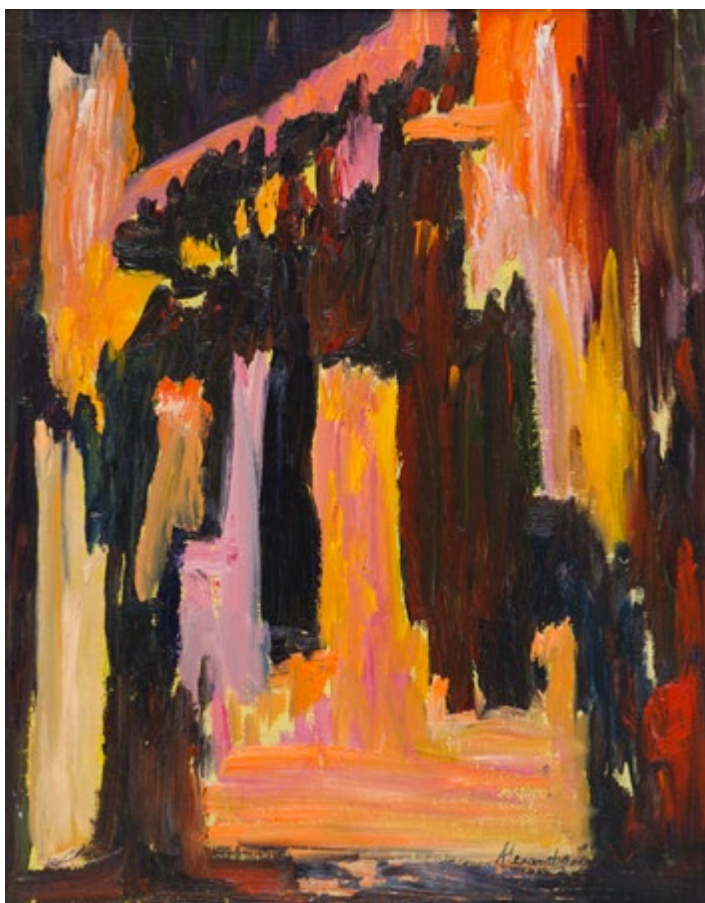
Galerie Eric Klinkhoff, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Originaire du Royaume-Uni, Ray Mead est un des membres fondateurs du Groupe des Onze, collectif d'artistes constitué en 1953 ayant pour mission de diffuser l'art abstrait à Toronto ; il a grandement contribué au développement du modernisme au Canada. Mead entre à la Slade School of Fine Art de Londres, où il reçoit l'enseignement des artistes anglais importants de l'époque. À 18 ans, peu après avoir obtenu son diplôme, il se fait pilote de chasse dans l'Armée de l'air. Blessé en 1941, il est envoyé à Hamilton, en Ontario, puis à New York, où, alors qu'il est affecté à l'entraînement des pilotes de bombardiers, il découvre l'école de l'expressionnisme abstrait. À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, il s'établit à Hamilton et se lie d'amitié avec Hortense Gordon, artiste formée par Hans Hofmann qui lui sert de mentor alors qu'il embrasse l'abstraction. Gordon l'encourage à participer au Jubilee Year Canadian Art Show de 1950, où, parmi des artistes de tout le pays, Mead se distingue par l'orientation inédite de son travail. Le peintre entre par la suite à l'emploi de l'agence publicitaire MacLaren Advertising Company à titre de graphiste à Toronto, ce qui ne l'empêche pas de participer aux expositions du Groupe des Onze jusqu'à sa mutation à Montréal en 1957. À partir des années 1970, Mead passe de la peinture à l'huile à l'acrylique. Il rentre à Toronto en 1987 pour s'adonner à la peinture à plein temps. Influencée par Nicolas de Staël, son œuvre se caractérise par des champs de couleur vive, constitués de couches aux variations tonales qui leur confèrent une certaine profondeur.

Ray Mead was born in England, and later became a founding member of Painters Eleven, an artist collective formed in 1953 aimed at introducing abstract art to Toronto audiences. As such, he made an important contribution to the development of modernism in Canada. Mead enrolled in the Slade School of Fine Art in London, where he was taught by some of the most important English artists of the time. Shortly after receiving his diploma at the age of 18, he became a fighter pilot for the Royal Air Force. After sustaining an injury in 1941, he was re-stationed in Hamilton, Ontario, and then in New York to train US bomber pilots. It is during his time in New York that Mead discovered Abstract Expressionism. At the end of the World War II, he settled in Hamilton and became friends with the artist Hortense Gordon, who had studied under Hans Hofmann, and continued to develop his interest in abstraction under Gordon's mentorship. Gordon encouraged him to participate in the Jubilee Year Canadian Art Show in 1950, and Mead did indeed stand apart from the other artists with his unique painting style. He then began working as a graphic designer in Toronto for the MacLaren Advertising Company, but continued to take part in exhibitions with Painters Eleven, until he moved to Montreal in 1957 and the group disbanded. In the 1970s, Mead switched from oils to acrylic, and in 1987, he returned to Toronto to paint full-time. Influenced by Nicolas de Staël, Mead's work is characterized by fields of bright colour built up from layers of tonal variation that give depth to his paintings.

Estimation/Estimate 8 000 – 12 000 \$



Alexandra Luke a consacré sa vie à la création, à l'exposition, à la promotion et à l'étude de l'art abstrait. Après avoir étudié au Banff Centre, en Alberta, et à la Hans Hofmann School of Fine Art de New York, elle rentre à Toronto déterminée à faire rayonner l'expressionnisme abstrait dans la Ville Reine et ailleurs. Au cours des années 1950, Luke organise ou co-organise plusieurs expositions de groupe axées sur l'art abstrait. À cette époque, au Canada comme à peu près partout dans le monde, il est très difficile pour une femme artiste d'être prise au sérieux. Outre le sexisme du milieu de l'art, Luke doit aussi composer avec les préjugés et l'hostilité à son égard du fait d'être issue d'un milieu aisé. Malgré tout, son œuvre fait l'objet de nombreuses expositions et reçoit de bonnes critiques. Cependant, contrairement à Jack Bush ou à Harold Town, elle ne vend pas beaucoup de tableaux. Au tournant des années 1960, à mesure que sa renommée grandit, elle est invitée à se joindre à diverses sociétés d'artistes. Ces invitations surviennent à point nommé, car le Groupe des Onze, dont elle est membre, se dissout en 1960. *Night Lights* est un tableau d'un dynamisme exceptionnel aux accents contemporains indéniables. En dépit du parti pris de l'artiste pour l'abstraction, ses sources de référence et d'inspiration se laissent souvent deviner. Ainsi, ce tableau capte parfaitement l'énergie d'une avenue du centre-ville baignée dans la lumière de la signalisation et des néons.

Alexandra Luke

1901-1967

32 Night Lights

1963

Huile sur toile marouflée sur Masonite,
signée en bas à droite /

Oil on canvas laid on Masonite,
signed lower right

44,5 × 34,5 cm / 17 ½ × 13 ½ in

Provenance

Caviar 20, Toronto

Collection privée / Private collection, Toronto

Alexandra Luke dedicated her life to the creation, exhibition, promotion, and study of abstract art. Following studies at the Banff Centre and at the Hans Hofmann School of Fine Art in New York, she returned to Toronto inspired at the prospect of promoting Abstract Expressionism in that city and beyond. During the 1950s, Luke directly or jointly organized several group exhibitions of abstract art. Of course, in Canada, as virtually anywhere in the world during the 1950s, being taken seriously as a woman artist presented a considerable challenge. Moreover, Luke had to overcome not only the internal sexism of the art world, but also a further bias and resentment regarding her privileged background. Even so, her own work was widely exhibited and received positive reviews. Unlike Jack Bush or Harold Town, however, she struggled to sell her works. With the beginning of the 1960s, however, and as her reputation solidified, she was invited to join various artistic societies. This was a timely development, as the Painters Eleven group, of which she was a member, dissolved in 1960. The painting presented here is a dynamic, exceptional work, with a decidedly contemporary feel; despite her dedication to abstraction, her references and inspirations were often apparent. In this regard, *Night Lights* captures perfectly the energy of a downtown avenue bathed in the neon light of signage and advertising.

Estimation/Estimate 6 000 – 8 000 \$

Ronald Langley Bloore

1925 - 2009

33 White Line Painting No. 1

1961-62

Huile sur Masonite, signée ; signée et datée

Dec 31/61 - Jan 1/62 au dos /

Oil on Masonite, signed; signed and dated

Dec 31/61 - Jan 1/62 on verso

64,5 × 150 cm / 25 ½ × 59 in



Provenance

Mrs. Marnie Mackenzie, Montréal
Mrs. R. G. N. Laidlaw, Toronto
Collection privée / Private collection, Kingston
Heffel Fine Art Auction House, November 23, 2007
Collection privée / Private collection, Montréal

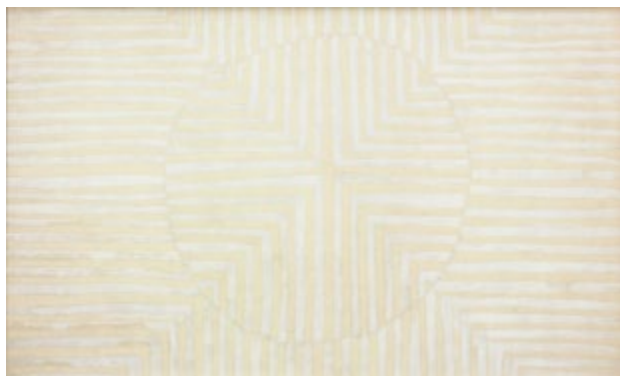
Exposition/Exhibition

Here and Now Gallery, Toronto, 1961
Canadian Painters 1939-1963, Tate Gallery, London, UK, 1964
R. L. Bloore, *Sixteen Years: 1958-1974*, Art Gallery of Windsor, Windsor, ON, 1975

Bibliographie/Literature

R. L. Bloore, *Sixteen Years: 1958-1974* (catalogue #19),
Art Gallery of Windsor, Windsor, ON, 1975
Canadian Painters 1939-1963 (catalogue #94),
Tate Gallery, London, UK, 1964
GROVES, Naomi Jackson. "Five Painters from Regina,"
Canadian Art, March/April, 1962, page 101

Originaire de Brampton en Ontario, Ron Bloore s'installe à Regina (Saskatchewan) en 1958 pour enseigner à la School of Art du Regina College (aujourd'hui l'Université de la Saskatchewan) et est nommé directeur de la Norman Mackenzie Art Gallery. En 1960, l'artiste organise une exposition d'envergure nationale qui regroupe cinq artistes, soit Kenneth Lochhead, Arthur McKay, Douglas Morton, Ted Godwin et lui-même, groupe baptisé les Regina Five. *White Line Painting No. 1* fut l'une des premières œuvres exécutées par Bloore dans cette foulée. Le tableau est d'ailleurs remarqué par Charles Comfort, alors directeur de la Galerie nationale du Canada, ce qui lui vaut une entrée dans le contingent canadien de la Biennale de São Paulo, en 1961. Les œuvres de cette série phare éponyme, « parviennent à un summum de raffinement et d'élégance, tout faisant autorité sur les cimaises qui l'exposent », écrit le journaliste Robert Fulford du *Toronto Daily Star*, en mars 1962. Qui plus est, l'œuvre *White Line No. 2* (1962) fut acquise par le Musée des beaux-arts du Canada en 1984, et *White Line No. 4* (1962), par de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada.



Ronald Bloore, *White Line No. 2*, 1962,
huile sur Masonite / oil on Masonite, 121,5 × 198,8 cm,
National Gallery of Canada.

Ron Bloore, a native of Brampton, Ontario, settled in Regina, Saskatchewan, in 1958 to teach at the School of Art at Regina College (now the University of Saskatchewan). There he was also appointed director of the Norman Mackenzie Art Gallery. In 1960, he organized a national exhibition that brought together five artists: Kenneth Lochhead, Arthur McKay, Douglas Morton, Ted Godwin, and Bloore himself, a group known as the Regina Five. *White Line Painting No. 1* was among the first paintings Bloore created during this period. It caught the attention of Charles Comfort, then director of the National Gallery of Canada, earning Bloore a place in the contingent of Canadian artists at the 1961 São Paulo Biennale. The works in Bloore's eponymous flagship series "attain a pinnacle of refinement and elegance, and dominate the very walls on which they are presented," wrote Robert Fulford, of the *Toronto Daily Star*, in March 1962. What's more, *White Line No. 2* (1962) was acquired by the National Gallery of Canada in 1984, and *White Line No. 4* (1962) by the Canada Council Art Bank.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$

Michael James Aleck Snow

1929 -

34 Green Skirt

1962

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite ;
signée, titrée et datée au dos /

Oil on canvas, signed and dated lower right;
signed, titled, and dated on verso

70,5 × 50,5 cm / 27 ¾ × 20 in

Provenance

Poindexter Gallery, New York

Collection privée de / Private collection of: Elinor Poindexter, New York

Collection privée / Private collection, Vancouver

Heffel Fine Art Auction House, November 24, 2005

Collection privée / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Poindexter Gallery, New York, January 28–February 15, 1964

Exposition itinérante / touring exhibition,

Walking Woman Works: Michael Snow 1961–1967, 1983

- Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, ON

- Hubert F. Johnson Memorial Art Museum, Cornell University, Ithaca, NY

- Dalhousie Art Gallery, Halifax; London Regional Art Gallery, London, ON

- Art Gallery of Ontario, Toronto; and Art Gallery of Greater Victoria)

Visual Art, 1951–1993: Exploring Plane and Contour: The Drawing, Painting,

Collage, Foldage, Photo-Work, Sculpture and Film of Michael Snow from 1951

to 1967, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1994

Bibliographie/Literature

DOMPIERRE, Louise. *Walking Woman Works: Michael Snow 1961–1967: New Representational Art and Its Uses*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, ON, 1983. Œuvre reproduite à la page 90 / Work reproduced on page 90.

SNOW, Michael. *BIOGRAPHIE of the walking woman de la femme qui marche 1961–1967*, La Lettre Voléem, Brussels, 2004, 250 p.

REID, Dennis. *Visual Art: Exploring Plane and Contour, The Drawing, Painting, Collage, Foldage, Photo-Work, Sculpture and Film of Michael Snow from 1951–1967*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1994. Œuvre reproduite à la page 180 / Work reproduced on page 180.

DUVAL, Paul. *Four Decades: The Canadian Group of Painters and Their Contemporaries 1930–1970*, Toronto, Clarke, Irwin & Co., 1972, 191 p., page 151

ENRIGHT, Robert. "The Lord of Missed Rules: An Interview with Michael Snow," *Border Crossings* (en ligne / online), vol. 26, no. 102, May 2007.

Entre 1961 et 1967, Michael Snow réalise une importante série d'œuvres intitulée *Walking Women Works*, représentant la démarche d'une silhouette féminine. Cette série fait appel à divers médiums, supports et techniques (peinture, photographie, sculpture) pour interpréter le motif sous différents angles. Dans *Green Skirt* (1962), la figure esquissée en tons bleus et verts est focalisée sur le bas du corps, accentué par un mouvement cadencé, sensuel et gracieux, ainsi qu'un doux balancement des bras. Robert Enright écrit à ce sujet: « La série *Walking Woman Works* que [Snow] a présentée pour la première fois à Toronto en 1962 à la Isaacs Gallery, a occupé son attention pendant une grande partie des années qu'il a passées à New York. Elle constitue – encore aujourd'hui – une image dont la puissance iconographique rappelle les *Great American Nudes* de Wesselmann et les femmes aux dents proéminentes peintes par de Kooning, bien que cette série ne soit ni provocante ni systématiquement érotisée. Snow a fait appel à cette femme qui marche dans d'innombrables œuvres, à savoir quelque 200 pièces au total, toutes réalisées avant qu'il ne la mette à la retraite, en 1967, dans son film *Wavelength*. » (Nous traduisons) Cette série-fleuve parvient à transcender un sujet à la fois simple et énigmatique par des effets de répétition, de variation et de contrepoint qui marqueront fortement l'imaginaire et l'art contemporain canadien. *Green Skirt* est incontestablement l'une des œuvres dominantes de cette série.

Between 1961 and 1967, Michael Snow created an important series titled *Walking Women Works*, depicting a walking silhouetted woman. The series makes use of a variety of media and techniques (painting, photography, sculpture) to interpret the motif from different angles. *Green Skirt* (1962), which is sketched in blue and green tones and focuses on the figure's lower body, is accentuated by a rhythmic, sensual, and graceful movement, with gently swaying arms. "The *Walking Woman Works*, which he first presented in Toronto in 1962 at the Isaacs Gallery, occupied his attention for a significant portion of the years he spent in New York," writes Robert Enright. "She was—and remains—an image with the iconographic potency of Wesselmann's *Great America Nudes* and de Kooning's toothy women, although his image is neither fierce nor consistently eroticized. But Snow was able to use the walking woman in innumerable pieces, some 200 in total, which he made before retiring her in his 1967 film, *Wavelength*." This epic series succeeds in transcending a simple yet enigmatic subject through repetition, variation, and counterpoint, strongly influencing Canada's public imagination and contemporary art world alike. *Green Skirt* is undeniably one of the dominant works in this series.

Estimation/Estimate 100 000 – 120 000 \$





Gregory Richard Curnoe

1936 - 1992

35 Confessors

1963

Acrylique sur bois, titrée et datée au dos /

Acrylic on wood, titled and dated on verso

46 × 35 cm / 18 ¼ × 13 ¾ in

Provenance

David Mirvish Gallery, Toronto

Member's Gallery, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

Joyner Auction House, Toronto, May 25, 2012

Collection privée / Private collection, Toronto

Gregory Richard Curnoe est la figure de proue du mouvement régionaliste de London, en Ontario, qui a pris naissance à la fin des années 1950 en opposition à ce qui était perçu comme les diktats des grands centres artistiques. En 1957, il s'installe à Toronto et s'inscrit à l'École d'art et de design de l'Ontario, à laquelle il reproche le formalisme des enseignants. Ayant échoué sa dernière année d'études, il rentre à London contrit, mais pas moins déterminé à se consacrer à l'art à plein temps. Curnoe est très actif dans son milieu. Il introduit à London le concept des centres d'artistes autogérés en participant à l'établissement des galeries Region (1962), 20/20 (1966) et Forest City (1973). En 1968, il appuie la fondation du Front des artistes canadiens, organisation vouée à la défense des droits des artistes. Son œuvre aux accents pop est également influencée par le dadaïsme et la prédilection de l'artiste pour la bande dessinée et la collecte d'objets divers. Profondément patriote et farouchement hostile à l'impérialisme états-unien, il voit certains de ses travaux censurés, par exemple la murale *Homage to the R 34* (1967-1968), commandée par le ministère des Transports du Canada pour embellir l'aéroport de Dorval. Néanmoins, il représente le Canada à la 37^e Biennale de Venise en 1976. Curnoe trouve la mort dans une collision alors qu'il roulait sur son vélo Mariposa favori avec son club de cyclisme, les London Centennial Wheelers, en 1992.

Gregory Richard Curnoe was one of the key figures of the London Regionalism movement that grew out of London, Ontario, in the late 1950s in opposition to the perceived dictates of the major art centres. In 1957, Curnoe moved to Toronto to attend the Ontario College of Art, but was disillusioned with his teachers' formalist approach. After failing his final year of studies, he returned to London, contrite but no less determined to pursue his art practice full-time. Curnoe was very active in his milieu, introducing London audiences to the concept of artist-run centres by co-founding Region Gallery (1962), 20/20 (1966), and Forest City Gallery (1973). In 1968, he and a group of artists initiated the Canadian Artists' Representation, an organization that advocates for artists' rights. Curnoe was influenced in equal measure by Pop art, Dada, and his love of comic books and collectible objects. Deeply patriotic and fiercely hostile to American imperialism, Curnoe faced occasional censorship, namely for his mural *Homage to the R 34* (1967-68), commissioned by the Department of Transport Canada for the Montreal-Dorval International Airport. Nonetheless, he went on to represent Canada at the 37th Venice Biennale. In 1992, while out riding his Mariposa bicycle with the London Centennial Wheelers, Curnoe was killed when a vehicle collided with the group.

Estimation/Estimate 8 000 – 10 000 \$



Sorel Etrog

1933 - 2014

36 Sans titre / Untitled

1965

Bronze / Bronze

39,5 × 9,5 × 5 cm / 15 ½ × 3 ¾ × 2 in

Provenance

Canadian Fine Arts, Toronto

Collection privée / Private collection, Montréal

Né en Roumanie, Sorel Etrog a immigré au Canada en 1963 et s'est rapidement taillé une place parmi les plus importants sculpteurs d'Amérique du Nord. Connu pour son exploration de l'interrelation des formes – celles du corps humain, tout particulièrement –, Etrog a développé un langage visuel unique, grâce auquel il est devenu l'un des sculpteurs les plus aisément reconnaissables au pays. Ses bronzes sont l'expression aussi délicate que puissante de sa vision complexe de la forme. Etrog est devenu membre de l'Ordre du Canada en 1994 et a été fait chevalier de l'Ordre des arts et des lettres par le gouvernement français en 1996. Les sculptures d'Etrog garnissent diverses collections permanentes, notamment celles de la Tate Britain, à Londres, du Museum of Modern Art et du Solomon R. Guggenheim Museum, à New York, du Musée national d'Art moderne, à Paris, et du Musée des beaux-arts du Canada.

Born in Romania, Sorel Etrog immigrated to Canada in 1963 and quickly established himself as one of North America's pre-eminent sculptors. Known for his exploration of interconnected forms—specifically those of the human figure—Etrog developed a unique visual language, which has made him one of the most recognizable sculptors in this country. His works in bronze are delicate yet powerful manifestations of this complex consideration of form and figure. Etrog became a Member of the Order of Canada in 1994, and was made a Chevalier of the Order of Arts and Letters by the French government in 1996. Etrog's works reside in various permanent collections, including Tate Britain, the Museum of Modern Art and the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, the Musée National d'Art Moderne in Paris, and the National Gallery of Canada.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



Jean LeFébure (né Lefebvre) est un peintre et sculpteur fortement influencé par les Automatistes. Épris de peinture, il fréquente dès l'âge de 17 ans le groupe d'artistes dissidents où il trouve des mentors en Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau et le futur critique d'art et galeriste Yves Lasnier. Il abandonne ses études en architecture et participe aux expositions *Le Salon des Rebelles* (1950) et *Les étapes du vivant* (1951). De 1953 à 1965, il part pour l'Europe avec plusieurs artistes du même mouvement et expose en Espagne, en France, en Italie et en Suisse. L'artiste s'établit à Paris, où il se fait libraire pour gagner sa vie tout en continuant de s'adonner à la peinture. Il réalise par ailleurs *Guerre froide* (1962) durant ces années parisiennes. En 1964, alors qu'il agit comme coloriste-conseil pour le Centre de recherche nucléaire de Saclay, il crée la *Série de Saclay* à partir des couleurs de l'usine. De retour au Québec, il réalise la sculpture *Signe solaire* (1967) pour la Galerie nationale du Canada à l'occasion du centenaire du pays ; sculpture qui est ensuite prêtée à Terre des Hommes pendant l'Expo 67. On peut aujourd'hui admirer cette œuvre au parc Jean-Drapeau, à Montréal. LeFébure se consacre par la suite à l'enseignement à l'École d'architecture de l'Université Laval (Québec), puis obtient, en 1970, un poste de professeur de peinture au Cégep de Saint-Laurent (Montréal), poste qu'il occupera jusqu'à sa retraite en 1990.

Jean LeFébure (born Lefebvre) was a painter and sculptor who was strongly influenced the Automatistes. At the age of 17, enamoured of painting, he began frequenting this group of dissident artists, where he found mentorship under Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau, and the future art critic and gallerist, Yves Lasnier. After abandoning his studies in architecture, he took part in the exhibitions *Le Salon des Rebelles* (1950) and *Les étapes du vivant* (1951). A few years later, from 1953 to 1965, he lived in Europe with many artists of the same movement, and presented his work in Spain, France, Italy, and Switzerland. He eventually settled in Paris and earned a living as a bookseller, while continuing to paint. *Guerre froide* (1962) is among the works created during his Parisian years. In 1964, while working as a colour consultant for the Saclay Nuclear Research Centre, he created a sculpture titled *Signe solaire* (1967) for the National Gallery of Canada, in honour of the country's centennial. The piece was later loaned to the Man and his World pavilion during Expo 67, and can still be admired today on the grounds of Parc Jean-Drapeau, in Montreal. In subsequent years, LeFébure devoted himself to teaching at the School of Architecture at Laval University (Quebec City), before obtaining a teaching position at the Cégep de Saint-Laurent (Montreal), where he remained until his retirement in 1990.

Estimation/Estimate 5 000 – 7 000 \$

Jean LeFébure

1930 - 2013

37 Guerre froide

1962

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite ;
signée, titrée et datée au dos /

Oil on canvas, signed and dated lower right;
signed, titled, and dated on verso

65 × 81 cm / 25 ½ × 32 in

Provenance

Acquis directement de l'artiste par la collection privée /

Acquired directly from the artist by the private collection, Québec

Transmis par héritage à une collection privée /

By descent to a private collection, Red Deer, Alberta



Paul-Émile Borduas

1905 - 1960

38 Naissance d'un totem

1954

Aquarelle, signée et datée au bas
à droite ; titrée au dos /

Watercolour, signed and dated
lower right; titled on verso

30 × 25 cm / 11 ¾ × 9 ¾ in

Provenance

Galerie Bernard Desroches, Montréal

Masters Gallery, Calgary

Collection privée / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Paul-Émile Borduas Retrospective, Masters Gallery,
Calgary, September 11-21, 2014

Bibliographie/Literature

Catalogue Raisonné : 2005-1021

GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*, McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston, 2013, p. 226, 340.

GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas (1905-1960)*. Biographie critique et analyse de l'œuvre, Fides, Montréal, 1978, p. 354, 356, 533.

Estimation/Estimate 8 000 – 12 000 \$

Marcelle Ferron

1924 - 2001

39 La joie de voir

1979

Techniques mixtes sur toile, signée et datée en bas à gauche ;
signée, titrée et datée au dos /

Mixed media on canvas; signed and dated lower left;
signed, titled, and dated on verso

152,5 × 111,5 cm / 60 × 44 in

Après un long silence en peinture et quelques soubresauts en 1973, Marcelle Ferron planche sur une nouvelle production d'œuvres sur papier à partir de 1975. Ces travaux, ainsi que l'exploration assidue de la verrerie lors d'un séjour en France – qui donnera lieu à trois grands projets à Montréal en 1979 –, insufflent un style inédit et une facture distinctive aux tableaux qu'elle réalisera à la fin des années 1970. *La joie de voir*, peint en 1979, incarne parfaitement ce renouveau pictural. Le plan vertical du support, qui caractérise bien d'autres pièces de cette période, invite une gestuelle ample et assurée qui se traduit par un sentiment de liberté sur la toile. Les trois drapés de couleurs – dorés, turquoise et cobalt – ondulent et se cambrent légèrement, laissant poindre deux ouvertures laiteuses dans la moitié inférieure du tableau. Une calligraphie noire, rappelant les kanjis, caractères chinois ou japonais, s'empare de ces trouées, puis virevolte dans le brasier naissant dont la pâte est appliquée avec vigueur à la spatule. La peinture métallique, déclinée ici en nuances d'or et de bronze, a déjà fait une première apparition sur papier quelques années plus tôt, symbole de la recherche incessante de la lumière par Ferron. Somptueux et lumineux, *La joie de voir* se distingue des tableaux de cette période par sa fraîcheur et sa sensualité. Voici une occasion unique de se procurer une œuvre digne des plus grandes collections.

Mi-artiste, mi-guerrière, dixit Louise Vigneault, la jeune femme de Louiseville occupe une place enviable dans le mouvement des Automatistes, elle qui joint sa voix au manifeste *Refus global* en 1948. Ce faisant, Marcelle Ferron entre de plain-pied dans la lignée des femmes peintres qui défient le milieu patriarcal de la peinture, au même titre que Joan Mitchell et Lee Krasner, et s'impose comme l'une des figures incontournables de la modernité québécoise. En 1961, elle remporte la médaille d'argent à la Biennale de São Paulo. En 1972, elle est reçue membre de l'Académie royale des arts du Canada et en 1983, elle obtient le prestigieux prix Paul-Émile-Borduas. Au cours de sa carrière, l'artiste prendra part à de nombreuses expositions collectives d'envergure au Canada et à l'étranger, et le Musée d'art contemporain de Montréal présentera deux rétrospectives de son œuvre : *Marcelle Ferron de 1945 à 1970*, en 1970, et *Marcelle Ferron, une rétrospective 1945-1997*, en 2000.

(A. L.)

Provenance

Acquis directement de l'artiste par la collection privée actuelle / Acquired directly from the artist by the present private collection, Québec

Bibliographie/Literature

LUSSIER, Réal (avec la collaboration de / in collaboration with Rose-Marie Arbour, France Vanlaethem, Louise Vigneault). *Marcelle Ferron*, Montréal, Musée d'art contemporain et *Les 400 coups*, 2000, 143 p.

After a long hiatus from painting and a few brief appearances in 1973, Marcelle Ferron made a powerful return to form in 1975 with a new series of works on paper. These pieces, together with a thorough exploration of stained glass during a sojourn in France—which yielded three large-scale projects in Montreal in 1979—lent a new style and distinctive craftsmanship to the paintings she would make toward the end of the 1970s. *La joie de voir*, produced in 1979, perfectly embodies this new pictorial style. The verticality of the canvas, characteristic of many works from this period, suggests a gestural assurance and conveyance of total freedom. Three hanging folds of colour—in gold, turquoise, and cobalt blue—bend and undulate gently, revealing two milky openings in the painting's lower half. Black calligraphic markings, reminiscent of Japanese or Chinese *kanji* characters, stitch together these gaps, and swirl into a nascent flame whose texture is vigorously applied with a palette knife. The metallic paint, seen here in shades of gold and bronze, appeared a few years earlier in some of Ferron's works on paper, evincing the artist's ongoing quest for luminosity. A sumptuous and glowing work of art, its freshness and sensuality set *La joie de voir* apart from other works of this period. This is a unique opportunity to acquire a work worthy of the greatest collections.

Ferron, the young artist from Louiseville whom author Louise Vigneault deemed “part artist, part warrior,” occupied an enviable place within the Automatistes movement, and in 1948 added her voice to the *Refus global* manifesto. In so doing, Marcelle Ferron cemented her place in the lineage of women painters, along with Joan Mitchell and Lee Krasner, who defied the patriarchal world of abstract painting, and positioned herself as a key figure emblematic of modernity in Quebec. In 1961, Ferron won the silver medal at the São Paulo Biennale. In 1972, she was appointed a member of the Royal Canadian Academy of Arts, and in 1983 received the prestigious prix Paul-Émile-Borduas. Over the course of her career, Ferron took part in several important group exhibitions in Canada and abroad, and the Musée d'art contemporain de Montréal has honoured her work with two retrospectives: *Marcelle Ferron from 1945 to 1970*, in 1970, and again in 2000 with *Marcelle Ferron, a retrospective 1945-1997*.

Estimation/Estimate 45 000 – 60 000 \$



Jean Paul Riopelle

1923 - 2002

40 Paradisier

1967

Collage sur papier marouflé sur toile, signé en bas à droite; titré au dos /

Collage on paper laid on canvas, signed lower right; titled on verso

100 × 81,25 cm / 39 ½ × 32 in

Bibliographie/Literature

BRUNET-WEINMANN, Monique. « Recyclage et Mutations, ou le Phœnix régénéré », *Jean Paul Riopelle. Catalogue raisonné des estampes*, Montréal: Hibou éditeurs, Moudon: Acatos Publishing / Scanwell SA, 2005, 365 p.

Provenance

Acquired directly from the Artist

by Pierre Matisse Gallery, New York

Collection privée / Private collection, New York

Acquavella Modern Art, Nevada

Equinox Gallery, Vancouver

Miriam Shiell Fine Art, Toronto

Collection privée / Private collection, Toronto

C'est en 1966 que Jean Paul Riopelle intègre la célèbre Galerie Maeght à Paris et fait la découverte de leurs ateliers d'imprimerie sis sur la rue Daguerre. Dans ce lieu mythique de l'édition d'art en France, Riopelle fréquente de nombreux artistes, tels que Giacometti, Calder et Miró. En plus de faire des rencontres stimulantes, il explore diverses techniques d'estampe, ses essais et rejets retenant tout particulièrement son attention. L'artiste semble en effet plus fasciné par ce qu'il trouve dans les marges du processus que par le processus lui-même, y voyant un potentiel de création inouï.

Dès 1967, Riopelle produira plus d'une trentaine de lithographies dans cet atelier, notamment les suites *Feuilles* et *Jutes*, sans oublier le fameux *Album 67*. Ses tirages génèrent une quantité importante d'épreuves rejetées, de chutes et de macules. L'artiste fait preuve d'audace et d'ingéniosité en récupérant les papiers encrés, qu'il découpe, plie, déchire et assemble en de superbes collages. Pour Riopelle, l'assemblage est au collage ce que le geste est à la peinture: une source de possibilités infinies.

Paradisier fait partie de la quarantaine d'œuvres uniques produites durant cette période, laquelle a manifestement influencé l'artiste tout au long de sa carrière.

In 1966, Jean Paul Riopelle joined the renowned Galerie Maeght in Paris, where he discovered their legendary printmaking studio on the rue Daguerre. There he met many artists, including Giacometti, Calder, and Miró. In addition to such stimulating encounters, Riopelle experimented with various printmaking techniques, compelled in equal measure by the resulting trials and errors. As though sensing the incredible creative potential, he seemed more inclined to explore the medium's limits rather than its traditional processes.

From 1967 on, Riopelle produced more than thirty lithographs in this studio, including the series *Feuilles*, *Jutes*, and, of course, his famous *Album 67*. His process yielded a great quantity of discarded tests and failed prints, but, in a bold, ingenious move, the artist kept these castoffs, and proceeded to cut, fold, tear, and assemble them into superb collages. For Riopelle, the process of assemblage is to collage what gesture is to painting: a playground of endless possibility.

Paradisier is one of the forty-or-so unique works produced during this period, a chapter in Riopelle's life that would remain influential throughout his career.

Estimation/Estimate 40 000 – 45 000 \$



Jean Paul Riopelle

1923-2002

41 Fleur dit La Cage (Hommage à Van Gogh)

1961-1962

Bronze unique, cire perdue, signé sur la base /
Single cast bronze, lost wax, signed on the base
65 × 25 × 20 cm / 25 5/8 × 9 7/8 × 7 7/8 in



Provenance

Fonderie, BERJAC, Meudon
Collection privée / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

La Biennale di Venezia, Venice, 1962
Exposition itinérante / touring exhibition,
Jean Paul Riopelle, Peinture et sculpture, 1962
- National Gallery of Canada, Ottawa, January 10–February 3
- Musée des beaux-arts de Montréal, February 14–March 17
- Art Gallery of Ontario, Toronto, March 29–April 28
- Phillips Gallery, Washington, D.C., May 12–June 16
Riopelle, Paintings, Pastels and Sculpture, Pierre Matisse Gallery, New York, 1963
Irons-nous à Vanves ou à Meudon saluer Jean Paul ? Riopelle et ses amis,
Galerie Jean Fournier, Paris, 1999

**«Au début, la sculpture, c'était pour moi une façon de rompre
avec les habitudes de la peinture... C'était encore une machine
de guerre contre la tradition et l'académisme.»**

- Jean Paul Riopelle, extrait d'un entretien avec Philippe Briet,
dans *Riopelle estampes, peintures*, Caen, Musée des beaux-arts
et Hôtel d'Escoville, 1984, non paginé.

Les sculptures réalisées en 1961 et 1962, dont la présente œuvre fait partie, constituent les premières œuvres de Jean Paul Riopelle à être coulées en bronze. Cette série de sculptures, toutes produites en un seul exemplaire, a été réalisée à la fonderie Berjac, à Meudon. D'abord exposées à la galerie Jacques Dubourg, à Paris, en 1962, les sculptures sont ensuite présentées trois mois plus tard à la Biennale de Venise, où Riopelle occupe à lui seul le pavillon du Canada. Il y remporte d'ailleurs le prix de l'UNESCO.

Fleur dit la Cage (Hommage à Van Gogh) fera également partie d'une exposition itinérante qui s'arrêtera à la Galerie nationale du Canada, au Musée des beaux-arts de Montréal, au Musée des beaux-arts de l'Ontario et à la Phillips Gallery, à Washington. L'année suivante, elle sera exposée à la prestigieuse Galerie Pierre Matisse, à New York. À l'origine, cette sculpture comportait deux oreilles. À la suite d'un bris, seule une oreille demeura, ce qui donna l'idée à l'artiste d'ajouter au titre «Hommage à Van Gogh», net clin d'œil au célèbre peintre néerlandais.

La sculpture est pour Riopelle une occasion de se surpasser. Dans une entrevue avec Fernand Séguin, l'artiste déclare : «Ma façon de faire de la sculpture, pour le moment, est une question d'aller à la découverte ou à la création de formes. Or les formes, je les fais à la cire perdue ou à la terre, donc il y a un contact direct, et c'est ce qui m'intéresse.» Contrairement à la peinture, qui nécessite pinceaux, couteaux et autres instruments, la sculpture et le modelage permettent à l'artiste de travailler à mains nues. La notion du jeu tient un rôle prépondérant dans ce médium et Jean Paul Riopelle y trouve manifestement une très grande satisfaction.

Bibliographie/Literature

RIOPELLE Yseult & RIOPELLE Tanguy. Jean Paul Riopelle, Catalogue raisonné, Tome 3 (1960-1965), Québec, Hibou éditeurs, 2009, Œuvre reproduite à la page 428 sous le numéro 1961.13SC.1961-1962, fiche technique p. 462.
SCHNEIDER Pierre. Riopelle, signes mêlés, Paris, Maeght éditeur, 1972, no 98, p. 95 (1^{ère} version).
«Avec l'art canadien en Europe : été 62», propos de Claude Beaulieu recueillis par Pâquerette Villeneuve, Vie des arts, Montréal, n° 28, automne 1962, p. 46.

**“At first, sculpture was for me, a way of breaking
with the habits of painting. . . It was a war machine
against tradition and academicism.”**

—Jean Paul Riopelle, excerpt from
an interview with Philippe Briet in *Riopelle
estampes, peintures*, Caen, Musée des beaux-arts
et Hôtel d'Escoville, 1984, unpaginated.

The sculptures that Jean Riopelle created in 1961 and 1962, including the one presented here, are the first of his works to have been cast in bronze. Produced in single editions, the series was cast at the Berjac foundry, in Meudon, France. They were first shown in 1962 at Galerie Jacques Dubourg in Paris, before being presented at the Venice Biennale that same year, where Riopelle's work occupied the entire Canada pavilion. He went on to win the UNESCO Prize at this event.

Fleur dit La Cage was featured in a travelling exhibition that made stops at the National Gallery of Canada, the Musée des beaux-arts de Montréal, the Art Gallery of Ontario, and the Phillips Gallery, in Washington, D.C. The following year, it was presented at the prestigious Pierre Matisse Gallery, in New York. Originally the sculpture had two ears, but one broke off. This prompted Riopelle to add a subtitle: “Hommage à Van Gogh,” a cheeky nod to the Dutch painter.

Sculpture, for Riopelle, allowed him to surpass himself. In an interview with Fernand Séguin, the artist states: “My way of working with sculpture is, for the moment, a question of discovering or creating new forms. I make these forms using either a lost wax technique, or clay, so there is direct contact, and that's what I find compelling.” Contrary to painting, with its brushes, palette knives, and other instruments, sculpting and modelling allow the artist to work with their bare hands. The notion of play held an important role here, and Jean Paul Riopelle found tremendous satisfaction in this.

Estimation/Estimate 80 000 – 100 000 \$

42 Tawagamie

1977

162,6 × 162,6 cm / 64 × 64 in

Acrylique et fusain sur toile, signée et datée

en bas à gauche ; signée, titrée et datée au dos /

Acrylic and charcoal on canvas, signed and dated

lower left; signed, titled, and dated on verso

Polyptyque composé de seize tableaux carrés /

Polyptych composed of sixteen square canvases

Provenance

Galerie d'art Michel Bigué, Saint-Sauveur-des-Monts

Collection privée / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Exposition itinérante / touring exhibition,

Jacques Hurtubise. Recent Works / Œuvres récentes

- The Art Museum and Galleries, California State University,

Long Beach, California, February 9–March 15, 1981

- Centre Culturel Canadien, Ambassade du Canada, Paris, April 3–May 31, 1981

- Canada House, Canadian High Commission, London, UK, summer 1981

- Centre culturel et d'information, Ambassade du Canada,

Bruxelles, October–December, 1981

- Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, January 4–February 12, 1982

Bien que la présence du carré se manifeste déjà dans les œuvres de Jacques Hurtubise en 1967, c'est dans les années soixante-dix que l'artiste adopte franchement cette figure comme élément structurant principal, notamment dans ses grands polyptyques composés de petites toiles de hauteur et de largeur égales. Cette forme géométrique sera ensuite progressivement reléguée au second plan et occupera davantage un rôle de soutien à partir de 1977, devenant alors une grille fantôme au service des motifs linéaires et des contrastes chromatiques qui dominent l'espace pictural neutre, comme c'est le cas dans *Tawagamie* (1977). Alliant l'impulsion et la rigueur, les œuvres qui découlent de cette approche multiplient la tache et la présentent sous tous ses angles, comme autant d'éclaboussures contrôlées, figées dans un mouvement de torsion, de glissé ou de chute. À cette époque, la référence au paysage s'accompagne d'une libération de la ligne et de la forme qui, une fois délayées par le flot d'acrylique et définies par les frottis au fusain, se font traquer par des gestes précis, par la fulgurance de la peinture et son pouvoir d'attraction. « Une diversité de tons et de volumes en mouvement ouvrent certaines parties du tableau et en estompent d'autres. L'énergie et la cohésion des formes dans une composition équilibrée [...] est le fruit de l'expérience assimilée et de la maîtrise de la manipulation des peintures. J'estime que certaines de ses meilleures œuvres ont été créées à cette époque », affirme Lorna Farrel-Ward.

En faisant abstraction du sujet par un geste nerveux et répétitif, en imitant le motif paysager sans le définir dans une langue figurative, Hurtubise fait de la peinture son sujet principal. Sans rien perdre de leur fluidité, les masses contrastent subtilement avec la grille produite par la juxtaposition des carrés de toile. L'idée de l'herbe, de la flamme et de la tache est supplantée par la matière à la fois docile et rebelle: le « vrai » paysage se consume derrière les orangés, roses et noirs. En d'autres mots, la figuration se dérobe sous nos yeux pour laisser place à une énergie pure, sans compromis. Tableau sous haute tension et pièce de résistance de ce corpus d'une rare puissance, *Tawagamie* résonne comme le nom d'un pays imaginaire, au même titre que *Tamiami* (1976), *Tamazonie* (1977), *Tapocalips* (1978) ou *Talaska* (1979).

Bibliographie/Literature

FARRELL-WARD, Lorna et Luke ROMBOUT (dir.).

Jacques Hurtubise: An Exhibition / Jacques

Hurtubise: une exposition, Vancouver,

Vancouver Art Gallery, 1981, 48 p.

GRAHAM, Mayo (dir.). *Jacques Hurtubise: image par*

image, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal,

1998, 127 p.

SHEE, Mary-Venner. *Jacques Hurtubise. Recent Works /*

Œuvres récentes, Long Beach, The Art Museum

and Galleries, California State University, 1981, 64 p.

Œuvre reproduite en noir et blanc à la page 42 / Work

reproduced in black and white on page 42.

While the square was present in Jacques Hurtubise's work in 1967, the artist would only fully adopt it as a primary structural element in the 1970s, most notably in his large polyptychs composed of small canvases of equal height and width. Eventually, however, this geometric shape would be relegated to the background, and by 1977 it played only a supporting role, serving as a phantom grid underpinning the linear motifs and chromatic contrasts that dominate the otherwise neutral pictorial space, as is the case with *Tawagamie* (1977). Combining impulse and rigour, the paintings that evolved from this approach multiplied the splash motif, portraying it from multiple angles, a controlled spatter frozen in a movement of torsion, slipping and falling. During this period, references to landscape are accompanied by a liberation of line and form, which, once diluted by the flow of the acrylic and defined by the smeared charcoal, are marked by precise gestures—by this blazing paint and its attractive power. Lorna Farrel-Ward states, “A variety of tones and shifting volumes combine with an opening of some areas and blurring of others. The energy and binding of forms into a balanced compositional structure [...] is due to an assimilation of experience and skill of paint handling. I feel some of his best work can be seen in this period.”

Hurtubise made painting itself his primary focus, abstracting his subject matter in nervous, repetitive gestures, and imitating the landscape motif without rendering it in a figurative language. Losing none of their fluidity, the forms contrast subtly with the grid produced by the juxtaposed canvas squares. The notion of grass, of flame, and of the splash is supplanted by the actual medium, docile and rebellious at once; the “real” landscape is absorbed behind these oranges, pinks, and blacks. That is to say, figuration steps away, yielding its place to pure, uncompromised energy. A high-tension painting, a *pièce de résistance* from an œuvre of a power not often seen, *Tawagamie* resonates like the name of an imaginary land, much like *Tamiami* (1976), *Tamazonie* (1977), *Tapocalips* (1978), or *Talaska* (1979).

Tawagamie was part of a travelling exhibition from 1981 to 1982, entitled *Jacques Hurtubise. Recent Works / Œuvres récentes*, initiated by the Art Museum and Gallery of California State University in Long Beach (curator: Mary-Venner Shee). The exhibition circulated through France, England, Belgium, and Canada.



Tawagamie a fait partie d'une exposition en tournée internationale de 1981 à 1982, intitulée *Jacques Hurtubise. Recent Works / Œuvres récentes*, initiée par The Art Museum and Galleries de l'Université de Californie à Long Beach (commissaire: Mary-Venner Shee). L'exposition a circulé aux États-Unis, en France, en Angleterre, en Belgique et au Canada.

Jacques Hurtubise naît à Montréal en 1939. Il étudie le dessin, la sculpture et la gravure à l'École des beaux-arts de Montréal de 1956 à 1960. Il y fait la connaissance des artistes Albert Dumouchel et Alfred Pellan, dont les enseignements seront d'emblée palpables dans son travail. Suite à l'obtention de la bourse Max Beckmann en 1960, Hurtubise part étudier un an à New York, où il trouve de nouvelles sources d'inspiration. En 1967, il représente le Canada aux côtés de Jack Bush à la IX^e Biennale de São Paulo, au Brésil. C'est au début des années soixante-dix que l'artiste a droit à sa première exposition itinérante avec catalogue, au Musée du Québec (1972) et au Musée d'art contemporain de Montréal (1973). Il remporte le prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton en 1992 et le prix Paul-Émile-Borduas en 2000.

(A. L.)

Hurtubise was born in Montreal in 1939. He studied drawing, sculpture, and etching at the École des beaux-arts de Montréal between 1956 and 1960 under Albert Dumouchel and Alfred Pellan, whose teachings are palpable in his work. After receiving the Max Beckmann Scholarship in 1960, Hurtubise left for New York, where he discovered new sources of inspiration. In 1967, he represented Canada alongside Jack Bush at the 9th São Paulo Biennial in Brazil. In the early 1970s, he had his first touring exhibition with catalogue, shown at the Musée du Québec (1972) and the Musée d'art contemporain de Montréal (1973). He was the recipient of the Victor Martyn Lynch-Staunton Award in 1992, and the prix Paul-Émile-Borduas in 2000.

Estimation/Estimate 55 000 – 75 000 \$

Ronald Albert Martin

1943 -

43 It's Right There

1989

Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos /
Acrylic on canvas, signed, titled, and dated on verso
183 × 142 cm / 72 ½ × 56 ½ in

Au fil d'une carrière qui s'est échelonnée sur plus de quarante ans, Ron Martin a travaillé l'abstraction au corps, avec persistance, fermeté et éloquence. «Au niveau structurel, estime-t-il, une approche programmatique de la réalisation d'un ensemble ou d'une série de peintures permet de sonder la résonance d'une idée en se servant de la convention du format sériel¹». Peintre épris de rigueur, il affectionne en effet la série et l'arbitraire : la série des *Black Paintings*, par exemple, qui représente le Canada à la Biennale de Venise en 1978, et l'arbitraire de la contrainte comme vecteur d'extrapolation d'un concept, qu'il s'agisse de quantité de peinture limitée ou temps d'exécution fixe, notamment. D'un corpus à l'autre, l'artiste varie les angles d'approche – monochrome, géométrique, pictural – en restant axé sur la matérialité de la peinture. Martin peint à main nue, au pinceau, au sol, par coulage et grattage, par accumulation ou application directe. Il en résulte une œuvre résolument gestuelle.

En 2012, Ron Martin a été récompensé par le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et les arts médiatiques. Ses peintures ont parcouru le monde et fait les plus grands musées au pays.

Provenance

Michael Gibson Gallery, London, ON
Estate of Ross Woodman
Collection privée / Private collection, Toronto

During a career that has spanned over forty years, Ron Martin has worked in abstraction with persistence, conviction, and eloquence. As the artist states, “At the structural level, a programmatic approach to the making of a group or series of paintings is a way of investigating the resonance of an idea through the convention of a serial format.” A painter most fond of rigour, Martin tends to work both serially and randomly—for example, his series of *Black Paintings*, which represented Canada at the Venice Biennale in 1978—often using an arbitrary, particular constraint (a limited quantity of paint, perhaps, or a fixed period of execution) as a vector along which to develop his concept. From one body of work to the next, the artist adjusts his angle of approach—monochromatic, geometric, pictorial—while always focusing on the materiality of the painting. Martin paints with his bare hands, with brushes, on the floor, by pouring or scraping, by accumulation, or by direct application. Each method results in a decidedly gestural piece.

In 2012, Ron Martin was awarded the Governor General's Award in Visual and Media Arts. His paintings have been shown around the world and in the nation's most important museums.

Estimation/Estimate 35 000 – 45 000 \$

¹ At the structural level, a programmatic approach to the making of a group or series of paintings is a way of investigating the resonance of an idea through the convention of a serial format. (Nous traduisons)



William Pehudoff

1918 - 2013

44 AC-81-80

1998

Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos /
Acrylic on canvas, signed, titled, and dated on verso
186,5 × 73,5 cm / 73 ½ × 29 in

Éminent peintre tachiste originaire de la Saskatchewan, William Pehudoff a participé aux Emma Lake Artist's Workshops à l'époque où cet événement artistique connaissait ses plus belles et plus fertiles années. À compter de 1957, il commence à échanger à cette occasion avec les artistes Kenneth Noland et Jules Olitski, tous deux américains, ainsi qu'avec d'autres, venus de l'extérieur uniquement pour assister aux ateliers. Pehudoff avait auparavant étudié l'art à Colorado Springs, à New York et à Londres. Ses études en histoire et philosophie grecques, en histoire de l'art et en critique artistique, les classiques russes et son héritage doukhobor ont influencé son travail. Bill, comme l'appelaient ses amis, était un peintre extrêmement discipliné, avec une véritable dévotion pour la théorie des couleurs.

Pehudoff a été nommé membre de l'Académie royale des arts du Canada et de l'Ordre du Canada et a reçu l'Ordre du mérite de la Saskatchewan et la Médaille du jubilé de diamant de la reine Elizabeth II en reconnaissance pour son immense contribution au développement des arts au Canada. Ses œuvres sont exposées dans les plus prestigieux musées du pays, y compris au Musée des beaux-arts de l'Ontario, au Musée des beaux-arts du Canada, au Remai Modern (anciennement Mendel Art Gallery), au Glenbow Museum et au Musée des beaux-arts de Montréal. Une rétrospective majeure de son travail, intitulée *L'optimisme de la couleur*, a fait l'objet d'une tournée au Canada de 2011 à 2012.

Provenance

Pehudoff Studio
Canadian Art Galleries
Paul Kuhn Gallery, Calgary
Collection privée / Private collection, Calgary

Bibliographie/Literature

WILKIN, Karen, Roald NASGAARD, et Robert CHRISTIE.
L'optimisme de la couleur: William Pehudoff, une rétrospective / The Optimism of Colour: William Pehudoff, A Retrospective, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 2010.

William Pehudoff was a prominent colour field painter based out of Saskatchewan during some of the most productive and lively years of the Workshops. Beginning in 1957, Pehudoff exchanged ideas with visiting American artists Kenneth Noland, Jules Olitski, and others who travelled to the area specifically for the Emma Lake Artists' Workshops. In addition to his participation in the Workshops, Pehudoff studied art in Colorado Springs, New York City, and London, England. His work was informed by the study of Greek history and philosophy, art history and criticism, the Russian classics, and his Doukhobor heritage. Bill, as he was known amongst friends, was a highly disciplined artist and endlessly devoted to colour theory.

Pehudoff was a member of the Royal Canadian Academy of Arts, and was awarded the Order of Canada, the Saskatchewan Order of Merit, and the Queen Elizabeth II Diamond Jubilee Medal for his significant contributions to the development of art in Canada. His work is displayed in major museums across the country, including the Art Gallery of Ontario, the National Gallery of Canada, the Remai Modern (formerly the Mendel Art Gallery), the Glenbow Museum, and the Montreal Museum of Fine Art. A major retrospective of his work called *The Optimism of Colour* was exhibited across Canada from 2011 to 2012.

Estimation/Estimate 18 000 – 25 000 \$





Kenneth Campbell Lochhead

1926 - 2006

45 Yellowscape

1969

Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas, signed, titled, and dated on verso
33 × 175 cm / 13 × 69 in

Provenance

Acquis directement auprès de l'artiste par une collection privée /
Acquired directly from the artist by a private collection, Toronto
Heffel Fine Art Auction House, November 19, 2008
Collection privée / Private collection, Montréal

Kenneth Lochhead est né à Ottawa et a habité dans les Prairies pendant 23 ans. Sa vision unique de la peinture a marqué à jamais l'art canadien. Il a passé 14 ans à Regina à compter de 1950, année à laquelle il est devenu le directeur de l'École d'art de l'Université de la Saskatchewan. À ce poste, Lochhead a joué un rôle de premier plan dans la création des Emma Lake Artist's Workshops et le développement de leur programmation. En 1960, il a fondé les Regina Five avec les peintres abstraits Ted Godwin, Arthur McKay, Douglas Morton et Ronald Bloore.

Quand il a senti le besoin de bouger, Lochhead n'est pas retourné à Ottawa, mais est plutôt allé dans la province voisine, au Manitoba. Il a entretenu une correspondance avec Clement Greenberg, le fameux critique d'art, avec qui il a continué de discuter de son évolution artistique même après avoir arrêté de s'impliquer dans les ateliers d'Emma Lake. À Winnipeg, Lochhead louait, au deuxième étage d'un immeuble, un loft suffisamment spacieux pour y dérouler les vastes toiles sur lesquelles il faisait ses expériences sur la forme et les proportions. Sa charge à titre de professeur associé des beaux-arts à l'Université du Manitoba ne l'a pas empêché d'accepter des projets majeurs et de travailler sa pratique. Pour une commande locale, Lochhead a produit une série de bannières de 213 × 1067 cm. Il a créé la toile pour *Yellowscape*, l'œuvre présentée ici, avec la même échelle ou presque que celle utilisée pour ces grandes bannières, ce qui met en lumière son intérêt, pendant cette période, pour les possibilités esthétiques de l'horizontal.

Lochhead a dit: « Le paysage est une référence organique qui suggère le champ des possibles le plus vaste qui soit... Le paysage offre la liberté d'aborder l'exploitation de la forme, de la couleur, de la lumière et de l'espace. » Cette toile aux nuances pâles rappelle à l'esprit les grandes étendues des Prairies. Loin d'être un peintre engagé, Lochhead, par son allusion à cet endroit, à cet espace ancré dans la psyché canadienne, éveille néanmoins un sens de la communauté et de l'identité nationale. Foncièrement figuratif, mais dénotant la liberté de la peinture par champs de couleurs et de l'abstraction post-picturale, *Yellowscape* réifie le sublime de la nature.

Bibliographie / Literature

FRASER, Ted. Kenneth Lochhead: Garden of Light, Regina (Saskatchewan), MacKenzie Art Gallery, 29 janvier-23 mai 2005, 2^e partie. / January 29-May 23, 2005. Part 2.

Kenneth Lochhead was an Ottawa-born artist who made himself at home on the prairies for twenty-three years. He developed a unique voice in painting and left an indelible mark on the face of Canadian art. Lochhead spent fourteen productive years in Regina beginning in 1950, when he became the director of the School of Art at the University of Saskatchewan's Regina campus. In this position, Lochhead played an integral role in launching the Emma Lake Artist's Workshops and cultivating their programming. In 1960, he founded the Regina Five, with fellow abstract painters Ted Godwin, Arthur McKay, Douglas Morton, and Ronald Bloore.

When it came time for a change, Lochhead moved not back to Ottawa but to neighbouring Manitoba. He carried on an active correspondence with Clement Greenberg, the infamous art critic, with whom Lochhead discussed his artistic development long past his involvement in the Emma Lake workshops. In Winnipeg, Lochhead rented a second-storey loft spacious enough to unroll large swaths of canvas for his experiments in shape and scale. His active engagement as an associate professor of fine art at the University of Manitoba did not preclude him from taking on major commissions and developing his practice. For one local commission, Lochhead produced a series of 84 × 420-inch banners. He created the canvas for *Yellowscape*, presented here, on nearly the same scale as these larger banners, in this manner elucidating his interest during this time in the aesthetic possibilities of the horizontal.

Lochhead said, "Landscape is an organic reference that suggests the widest possible alternative. . . Landscape provides freedom to deal with the exploitation of shape, colour, light, and space." This soft-hued canvas elicits impressions of the expansive prairie landscape. By no means a political painter, Lochhead's allusion to a specific place and space within the Canadian psyche nonetheless arouses notions of community and national identity. Rooted in the representational, yet exhibiting the freedom of colour-field and post-painterly abstraction, *Yellowscape* reifies the sublime in nature.

(E. R.)

Estimation/Estimate 8 000 – 12 000 \$



John Richard Fox

1927 - 2008

46 Porphyry Plan

1974

Acrylique sur toile, signée et datée au dos /
Acrylic on canvas, signed and dated on verso
181,5 × 155,5 cm / 71 ½ × 61 ¼ in

Porphyry Plan dépeint une composition faussement simplifiée, qui combine une structure affirmative à géométrie douce aux mouvements délicats de la couleur modulée en formes rectangulaires et organiques.

John Fox a été influencé par Goodridge Roberts lorsqu'il étudiait à la School of Art and Design du Musée des beaux-arts de Montréal (1946-1949). Il a enseigné au Centre Saidye Bronfman et à l'Université Concordia, à Montréal. À partir du milieu des années 1970, l'artiste séjourne fréquemment à Venise, où il s'éteint en 2008. À l'aide de superpositions de texture et de couleur, ses grandes toiles sont contemplatives, élégantes et stylisées. On retrouve l'œuvre de Fox dans nombre de collections publiques et privées au Canada, aux États-Unis et en Europe.

Provenance

Marlborough-Godard, Toronto
Collection privée / Private collection, Montréal

Porphyry Plan has a deceptively simplified composition that combines the assertive structure of soft geometric painting with gentle shifts of modulated colour in rectangular and organic shapes.

John Fox was influenced by Goodridge Roberts while attending the School of Art and Design at the Musée des beaux-arts de Montréal (1946-49). He taught at the Saidye Bronfman Centre and Concordia University, and spent a significant time in Venice, Italy, from the mid-1970s until his death, in 2008. Using texture overlays and colour, his large canvases are quietly contemplative, elegant yet painterly. Fox's work is found in major public, corporate, and private collections in Canada, the United States, and Europe.

Estimation/Estimate 15 000 – 18 000 \$

Francine Simonin

1936 -

47 Suite de modèles - Catherine

1986

Techniques mixtes sur papier, signée et datée en bas à droite /

Mixed media on paper, signed and dated lower right

80 × 120 cm / 31 ½ × 47 ¼ in

Provenance

Galerie Lacerte art contemporain, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Francine Simonin connaît une vaste et prolifique carrière internationale depuis plus de cinquante ans. Passant d'un corpus à l'autre avec cohérence, fraîcheur et audace, l'artiste développe son œuvre en séries, au moyen d'un langage plastique qui ne cesse de se réinventer. *Suite de modèles - Catherine* s'insère dans une vaste production dessinée au milieu des années 1980 avec, notamment, *Films d'intérieur* (1985), *Le peintre et son modèle*, *Le buto* et *Les chaises* (1986). *Suite de modèles* apparaît en 1985, intégrant au passage des motifs de l'atelier - une chaise, une fenêtre, une porte - pour situer, en quelques coups de craie, d'encre et de pastel, le modèle en mouvement. Ici, le sujet pose avec amplitude, la peau orangée sur un divan vermillon, contraste qui obéit à l'esprit fauviste de Simonin. Les bras repliés de *Catherine* sont ramenés derrière sa nuque, tête ballante. Quelques traits à l'arrière-plan suggèrent l'espace de l'atelier dans lequel les modèles déambulent, à la recherche d'une lumière ou d'une pose que l'artiste saisit au vol dans des gestes précis, exaltés, implacables. Chez Simonin, l'expression artistique passe à coup sûr par un corps-à-corps avec le monde et la matière; son art est la résultante d'une charge physique tout entière.

Née à Lausanne, en Suisse, en 1936, Francine Simonin passe son enfance et ses vacances d'été à Champex, dans le canton du Valais. Elle obtient son diplôme de l'École cantonale des beaux-arts de Lausanne en 1958 et reçoit la bourse fédérale des beaux-arts en 1963. Simonin vit et travaille à Montréal depuis 1968, année où elle reçoit une bourse du Conseil des arts du Canada. Elle enseigne les arts plastiques à l'Université du Québec à Trois-Rivières de 1970 à 1994. Au fil de sa fructueuse carrière, Simonin présente plus de deux cents expositions individuelles, principalement en Suisse, au Canada, en France, aux États-Unis et en Espagne. Le Musée d'art contemporain de

Francine Simonin's wide-ranging and prolific international career has spanned more than fifty years. Moving from one body of work to another with coherence, freshness, and audacity, Simonin develops her work in series through a continuously evolving plastic language. *Suite des modèles - Catherine* is part of a vast corpus of drawings from the mid-1980s, which includes, most notably, *Films d'intérieur* (1985), *Le peintre et son modèle*, *Le buto*, and *Les chaises* (1986). *Suite de modèles*, from 1985, integrates elements of the artist's studio—a chair, a window, a door—setting her model in full motion with just a few strokes of pastel, ink, and chalk. Here, the model strikes a broad pose, her orange skin in vivid contrast against the sofa's vermillon—a nod to Simonin's Fauvist spirit. *Catherine* folds her arms behind her neck, head tipped back. Behind her, a few strokes sketch out the studio, where models amble in search of better light and the right pose, which the artist captures expertly in precise, exquisite, implacable gestures. Without doubt, Simonin's artistic output expresses the direct link between the world and materiality; the result of an all-consuming, physical expense.

Simonin was born in Switzerland in 1936, and spent her childhood and summer vacations in Champex, in the canton of Valais. She received her degree from the École cantonale des beaux-arts de Lausanne in 1958, and was awarded a national arts grant in 1963. Simonin has lived and worked in Montreal since 1968, the year she first received a grant from the Canada Council for the Arts. She taught visual arts at the Université du Québec à Trois-Rivières from 1970 to 1994. Over the course of her prolific career, Simonin has presented more than two hundred solo exhibitions, primarily in Switzerland, Canada, France, the United States, and Spain. The Musée d'art contemporain de Montréal accorded her a solo exhibition in 1975. In 1989, she exhibited at the Musée cantonal des beaux-arts de Sion, in a Jesuit church, and, in 1992, the Musée Jenisch de Vevey held an important retrospective. Simonin has received numerous honours and awards, notably: the first prize at the Biennale Suisse de gravure in Geneva (1968); the Prix Loto-Québec, in Montreal (1981); the Prix Irène-Reymond, for lifetime achievement, in Lausanne (1986); the Grand Prix de la



Montréal lui consacre une exposition individuelle en 1975. Elle expose, en 1989, au Musée cantonal des beaux-arts de Sion, à l'Église des jésuites. En 1992, le Musée Jenisch de Vevey lui organise une importante rétrospective. Elle remporte de nombreux prix et distinctions, notamment le Prix de la première Biennale suisse de gravure à Genève (1968), le Prix Loto-Québec à Montréal (1981), le Prix Irène-Reymond pour l'ensemble de son œuvre à Lausanne (1986), le Grand Prix de la Fondation Vaudoise pour la promotion et la création artistique (1990), le Prix de l'estampe à la Biennale du dessin, de l'estampe et du papier à Alma (1993), ainsi que le premier prix de la 16^e Internationale de l'estampe miniature de Cadaques en Espagne (1996). En 2004, le Musée national des beaux-arts du Québec lui remet le prix de la Fondation Monique et Robert Parizeau, pour l'ensemble de son œuvre gravée. En 2011, la Fondation Pierre Gianadda à Martigny (Suisse) lui consacre une rétrospective accompagnée d'une monographie. Elle expose régulièrement au Canada à la Galerie Lacerte art contemporain, à Québec et à Montréal, en Suisse et à l'étranger, en particulier à la Galerie Numaga à Auvernier, à la Galerie Nane Cailler à Lausanne et à la Galerie Ligne Treize à Genève. Elle réside et travaille actuellement à Montréal et à Evian.

(A. L.)

Fondation Vaudoise, for artistic creation and promotion of the arts (1990); the prize for printmaking at the Biennale du dessin, de l'estampe et du papier, in Alma (1993); and the first prize at the sixteenth annual Mini Print International de Cadaqués, in Spain (1996). In 2004, the Musée national des beaux-arts du Québec awarded her the Fondation Monique et Robert Parizeau Prize in recognition of her printmaking œuvre, and, in 2011, the Fondation Pierre Gianadda, in Martigny, Switzerland, honoured her with a retrospective exhibition accompanied by a monograph. Simonin exhibits regularly in Canada, particularly at Galerie Lacerte art contemporain, in Montreal and Quebec City; and abroad, especially in Switzerland, at Galerie Numaga in Auvernier, Galerie Nane Cailler in Lausanne, and Galerie Ligne Treize in Geneva. She currently divides her time between Montreal and Evian.

Estimation/Estimate 6 000 – 8 000 \$



Ronald Langley Bloore

1925 - 2009

48 78-10

1978

Huile sur Masonite, datée au dos /

Oil on Masonite, dated verso

122 × 152 cm / 48 × 60 in

Provenance

Collection privée / Private collection, Trenton, ON

Ronald Bloore, peintre et professeur du courant abstrait, a profondément influencé le milieu des arts visuels au Canada, particulièrement dans l'ouest du pays.

Natif de Brampton, en Ontario, Bloore obtient son diplôme en art et archéologie de l'Université de Toronto en 1949 avant de poursuivre ses études aux États-Unis et en Angleterre jusqu'en 1957. Il s'installe à Regina en 1958 pour enseigner à la School of Art du Regina College (aujourd'hui l'Université de la Saskatchewan) et est nommé directeur de la Norman Mackenzie Art Gallery. C'est là qu'il organise, en 1960, une exposition d'envergure nationale qui regroupe cinq artistes, soit Kenneth Lochhead, Arthur McKay, Douglas Morton, Ted Godwin et lui-même. On les baptisera les Regina Five. L'exposition voyagera partout au Canada, en passant par le Musée des beaux-arts du Canada en 1961, et les œuvres présentées influenceront profondément le milieu artistique du pays. Par son travail, tant auprès de ses étudiants qu'à titre de directeur de galerie, et par son art, Bloore a contribué à introduire sur la scène canadienne une nouvelle forme d'expression picturale, comparable aux tendances émergentes de l'art contemporain new-yorkais.

Il a reçu l'Ordre du Canada en 1993 et a été nommé membre de la Société royale du Canada en 2007 pour sa contribution majeure dans le domaine des arts en tant qu'artiste et professeur. Il est mort à Toronto en 2009.

Abstract painter Ronald Bloore had a profound influence on the visual arts milieu in Canada, especially in the western provinces.

Born in Brampton, Ontario, Bloore received a degree in art and archeology from the University of Toronto, in 1949, before continuing his studies in the US and England, until 1957. In 1958, he settled in Regina, where he taught at the Regina College School of Art (later the University of Regina), and was also named director of the Norman Mackenzie Art Gallery. It is here, in 1960, where he would organize an exhibition of national scope that would bring together five artists: Kenneth Lochhead, Arthur McKay, Douglas Morton, Ted Godwin, and Bloore himself. They would become known as The Regina Five. The exhibition travelled throughout Canada, including at the National Gallery of Canada in 1961, and featured works that had a great impact on the country's art scene. Through his work, whether as an educator, a gallery director, or an artist, Bloore helped introduce a new form of pictorial expression to the national scene that was stylistically in line with the emerging trends of the New York art world.

Bloore received the Order of Canada in 1993, and was named a member of the Royal Society of Canada in 2007 for his major contribution to the arts as an educator. He died in Toronto in 2009.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



Pierre Gauvreau

1922 - 2011

49 Foire d'empoigne

1978

Acrylique sur toile, signée et datée en bas à gauche;
signée, titrée et datée au dos /

Acrylic on canvas, signed and dated lower left;
signed, titled, and dated on verso

51 × 66 cm / 20 × 26 in

Pierre Gauvreau se réinvente constamment au cours de sa carrière, devenant tout à tour auteur, scénariste, réalisateur de télévision et producteur de cinéma. En 1948, l'artiste signe et imprime le *Refus global*, célèbre manifeste qui sera assemblé entre amis et publié par les éditions Mithra-Mythe, fondées par le photographe Maurice Perron. Au début des années 1960, Gauvreau délaisse la peinture pour mieux y revenir en 1975 : « L'influence de la régie du réalisateur [est] déterminante. [...] Cette réalité vient d'un réel médiatisé, canalisé par les multiples écrans juxtaposés comme autant de trouées dans le mur, de sources lumineuses, de fenêtres ouvertes sur l'ailleurs, sur des aspects différents du monde », écrit Monique Brunet-Weinman. Le tableau *Foire d'empoigne*, exécuté en 1978, démontre parfaitement les acquis du peintre à travers cette nouvelle vision, toujours marquée par le surréalisme, l'« automatisme apprivoisé », sans oublier les récentes percées des courants américains. Une gestuelle fougueuse et lyrique prend d'assaut les œuvres de cette année faste et particulièrement brillante dans la production de Pierre Gauvreau. Les motifs et les signes pictographiques du tableau constituent l'écriture distinctive du peintre, également présente dans plusieurs travaux de la même période. Résolument épanouie et audacieuse, cette œuvre se classe parmi les réussites plastiques indéniables d'un artiste inclassable.

(A. L.)

Provenance

Gallery Gevik, Toronto

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

DIONNE, Hélène, and Guylaine GIRARD, eds. *Pierre Gauvreau: passeur de modernité*. Quebec City: Musée de la civilisation and Fides, 2013. 252 p.

Pierre Gauvreau would constantly reinvent himself throughout his career, becoming an author, scriptwriter, and television and film producer. In 1948, he signed the *Refus global*, the famous manifesto conceived among friends and published by Les éditions Mithra-Mythe, founded by photographer Maurice Perron. In the early 1960s, Gauvreau abandoned painting, only to return to it with renewed vigour in 1975: "The influence of the director's directing [is] decisive . . . This reality originates in a mediatized vision of the real, channeled by the multiple screens juxtaposed like holes in a wall; light sources, or windows open to somewhere else, to different aspects of the world," wrote Monique Brunet-Weinman. The painting *Foire d'empoigne*, executed in 1978, perfectly demonstrates the painter's experience through this new vision, firmly characterized by surrealism and "tame automatism," while taking into account recent breakthroughs and trends from the American art scene. A fiery and lyrical gesture dominates the works from this extraordinary and particularly noteworthy year in Gauvreau's work. The motifs and graphic elements constitute the painter's distinctive writing, present in several works from the same period. Resolutely radiant and audacious, this work is one of undeniable importance by an incomparable artist.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$

50 Chrysalide (Série fer et bois / Iron and wood series)

1965

Fer soudé et bois / Welded iron and wood
45 × 15 × 15 cm / 17 ¾ × 6 × 6 in

Le sculpteur Yves Trudeau connaît une période faste durant la décennie 1960, chaque nouvelle année apportant maintes découvertes et autant de réussites majeures. C'est dans cet élan que l'artiste exécute d'un même souffle de nombreuses œuvres, un effort soutenu qui culmine en 1967 avec le célèbre *Phare du cosmos*. Les quelques pièces plus lyriques et figuratives du début de cette période laissent progressivement place à des expérimentations formelles issues d'un imaginaire plus symboliste et abstrait. En effet, l'assemblage judicieux du bois et du fer – de l'organique et de l'inorganique, dicit Jacques de Roussan – donne naissance à des pièces savamment dosées qui explorent des concepts existentialistes et exposent les luttes et les réflexions de l'artiste quant à la nature et la condition humaines.

Particulièrement évocatrice de cet aboutissement, *Chrysalide* (1965), de la série fer et bois, est une sculpture originale dont trois exemplaires ont été tirés en bronze ; un de ces tirages se retrouve dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Le morceau de bois brûlé, dans lequel est pratiquée une ouverture ovoïde, est percé de toutes parts par une myriade de fines tiges métalliques suggérant une armature interne. La coquille de bronze externe laisse voir des traînées de soudure sur les plans et les arcs, ajoutant à la plasticité globale de l'œuvre. À cet égard, l'équilibre spatial n'a d'égal que la richesse de la facture. Formellement, *Chrysalide* porte l'esprit de *L'œuf cubique* (1964), *Vision cosmique* (1965) et *L'œuf cosmique* (1966).

(A. L.)

Provenance

Acquis directement auprès de l'artiste par /
Acquired directly from the artist by,
Monique Voyer, Montréal
Collection Pierre Riverin, Eastman

Bibliographie/Literature

DE ROUSSAN, Jacques. *Yves Trudeau : œuvres 1959-1985 / Works 1959-1985*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1989, 103 p. Le tirage en bronze de cette sculpture est reproduit en noir et blanc à la page 25 / The bronze edition of this work is reproduced in black and white on page 25.
ROBERT, Guy. *Yves Trudeau, sculpteur*, L'Association des sculpteurs du Québec, 1970, 96 p. L'œuvre est reproduite à la page 21 / The work is reproduced on page 21.

Sculptor Yves Trudeau enjoyed a particularly prosperous period during the 1960s, with one year after another heralding new breakthroughs and major successes. Buoyed by this momentum, the artist worked on multiple pieces simultaneously, a sustained effort that culminated in 1967 with his celebrated *Phare du cosmos*. Trudeau's more lyrical, figurative approach of the decade's earlier years gave way gradually to more formal experimentations marked by abstract and symbolist imagery. An astute combination of wood and metal—the organic and the inorganic, as Jacques de Roussan states—yielded skillfully apportioned works that explored existentialist ideas and elucidated the artist's struggles and reflections on human nature and the human condition.

Chrysalide (1965) is especially evocative in this regard. Part of Trudeau's iron-and-wood series, *Chrysalide* is an original work from which three bronze editions were cast; one of them is in the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal. The charred wooden piece, with its central ovoid opening, is impaled on all sides by a myriad of thin metal rods, like an internal armature. An outer bronze shell is appointed with welds across its arches and planes, adding to the overall sense of plasticity. As such, the work's spatial balance and equilibrium is equalled only by the richness of its craftsmanship. In formal terms, *Chrysalide* carries on in the same spirit as *L'œuf cubique* (1964), *Vision cosmique* (1965), and *L'œuf cosmique* (1966).

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$



Jean-Paul Jérôme

1928 - 2004

51 Le bal du monde

1992

Acrylique sur toile, signée et datée en bas à droite ;
signée, titrée et datée au dos /

Acrylic on canvas, signed and dated lower right;
signed, titled, and dated on verso

122 × 152,5 cm / 48 × 60 in

Le *bal du monde* (1992) fait partie du corpus réalisé entre 1989 et 1993 par Jean-Paul Jérôme dans son atelier de Varennes, au Québec. Il s'agit d'une période que l'artiste qualifie de charnière avec celle des premiers Plasticiens, survenue en 1955. En effet, dans le court métrage qui lui est consacré, *Jean-Paul Jérôme: La couleur, la lumière, la forme*, le peintre renchérit sur l'importance de ces années de réclusion, où la peinture s'abandonne aux couleurs vives et complémentaires, dans un style inspiré de la période plasticienne et du pop art. Tel que souligné dans la notice biographique de l'artiste dans le catalogue d'exposition *Les plasticiens et les années 1950/60*, « Jean-Paul Jérôme a renoncé à l'esthétique plasticienne vers 1957 lors de son séjour à Paris, marqué par la montée de l'abstraction lyrique. En fin de carrière, il s'est remis à une abstraction géométrique complexe et haute en couleurs ».

Peintre, dessinateur et sculpteur, Jean-Paul Jérôme étudie auprès de Stanley Cosgrove à l'École des beaux-arts de Montréal jusqu'en 1951. En 1955, il cosigne le *Manifeste des Plasticiens* et devient cofondateur du mouvement. Après un bref séjour à Paris de 1956 à 1958, durant lequel il fréquente notamment Hans Hartung, Alberto Giacometti, Martin Barré, Jean Dewasne et Victor Vasarely, il retourne au Canada et se voit confier une charge d'enseignement en arts plastiques au sein de l'institution qui l'a formé, poste qu'il quittera en 1972 pour se consacrer entièrement à son œuvre. Jérôme est élu membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1978.

Provenance

Acquis directement de l'artiste par la collection
privée actuelle / Acquired directly from the artist
by the present private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD. *Les Plasticiens
et les années 1950/60*, Québec, Musée national
des beaux-arts du Québec, 2013, 171 p.

Le *bal du monde* (1992) is part of a body of work created between 1989 and 1993 by Jean-Paul Jérôme, in his studio in Varennes, Quebec. Jérôme considered this period as pivotal to his career as the earlier Plasticiens movement of 1955. In a short film on his life and work titled *Jean-Paul Jérôme: La couleur, la lumière, la forme*, the artist emphasizes the importance of these years spent in relative seclusion, when he abandoned himself to vibrant, complementary colours inspired by the Plasticiens period, as well as Pop art. As his catalogue biography for the exhibition *The Plasticiens and Beyond: Montreal, 1955-1970* states: "Jean-Paul Jérôme abandoned the Plasticiens aesthetic around 1957 during his period in Paris, which was marked by the increasing influence of lyrical abstraction. At the end of his career, he returned to a complex and highly chromatic geometrical abstraction."

A painter, illustrator, and sculptor, Jean-Paul Jérôme studied under Stanley Cosgrove at the École des beaux-arts de Montréal until 1951. In 1955, he co-signed the *Manifeste des Plasticiens* and became a founding member of the movement. After a brief period in Paris, from 1956 to 1958, where he kept company with Hans Hartung, Alberto Giacometti, Martin Barré, Jean Dewasne, and Victor Vasarely, among others, he returned to Canada and accepted a teaching position in studio arts at the very institution that had trained him, eventually leaving his post in 1972 to focus full-time on his art. Jérôme was elected a member of the Royal Canadian Academy of Arts in 1978.

Estimation/Estimate 18 000 – 22 000 \$



Jacques Hurtubise

1939 - 2014

52 Tontitotem

1988

Acrylique sur toile, signée et datée en bas à droite ;
signée, titrée et datée au dos /

Acrylic on canvas, signed and dated lower right ;
signed, titled, and dated on verso

101,5 × 112 cm / 40 × 44 in

À la suite du décès tragique de sa fille Nathalie, Jacques Hurtubise se réfugie, à partir de 1980, dans une production effrénée qui se poursuivra jusqu'en 1993. Durant cette période, l'artiste réalise une suite d'œuvres aux allures symétriques – qui n'est pas sans rappeler les taches de Rorschach – qui laisse libre cours aux interprétations et à l'imagination du regardeur. Hurtubise approfondit une approche picturale qui le distingue d'ores et déjà de ses confrères, en s'appuyant à la fois sur des principes plasticiens et automatistes et en usant d'une gestualité contrôlée. L'artiste fait appel à différentes techniques qu'il a éprouvées au cours des décennies précédentes ainsi qu'à diverses méthodes d'impression qu'il maîtrise alors parfaitement, telles que le monotype, la décalcomanie et la sérigraphie. Il construit des tableaux en couches successives en rabattant la surface chargée de matière sur son côté opposé, ce qu'il réussit par le pliage d'un support à tentures ou l'utilisation de faux-cadres montés en paire. Le peintre répète ce geste machinalement, des dizaines, voire des centaines de fois, jusqu'à l'obtention de l'effet désiré.

À partir de 1985, des visages et des masques apparaissent de façon manifeste dans cette suite ; éléments figuratifs qui se feront plus présents encore après un voyage en Chine en 1986. Dans *Tontitotem*, peint en 1988, les masques semblent s'empiler les uns par-dessus les autres, comme autant de deuils à traverser après la perte d'un être cher. Il s'ensuit une figure totémique qui transcende la mort par la répétition, l'ordonnement et l'harmonie des couleurs.

Provenance

Galerie d'art Vincent, Ottawa
Collection privée / Private collection, Ottawa

Bibliographie/Literature

CONNOLLY, Jocelyne. « La turbulence et l'ordonnance », dans *Hurtubise sans réserve*, Valcourt, Fondation J. Armand Bombardier, 2001, 76 p.

After the tragic death of his daughter, Nathalie, Jacques Hurtubise took refuge in his work, embarking on a period of frenzied production that lasted from 1980 to 1993. During that time, the artist created a series of symmetrical paintings reminiscent of Rorschach inkblots, which gave free reign to the imagination and interpretation of the viewer. Already distinct from his peers stylistically, Hurtubise intensified his pictorial approach, applying the formal principles of the Plasticiens and the Automatistes via a controlled gestural language. Here, the artist drew upon the techniques of previous decades, and on his mastery of printmaking processes, such as monotype, decal, and screenprinting. Hurtubise built up his works in successive layers, applying medium to half the canvas and folding it against its opposite, using a folding armature of stretched canvases mounted in pairs. Mechanically, Hurtubise repeated this gesture dozens, even hundreds of times before achieving the desired effect.

From 1985, faces or masks started to appear more clearly in his paintings; inspired by a trip to China a year later, figurative elements, too, began to materialize. In *Tontitotem*, painted in 1988, the masks seem to pile one upon the next, much like the stages of grief brought on by the loss of a loved one. There emerges, at last, a totemic figure that transcends death through the gestures of repetition, the assignment of order, and the harmony of colour.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$



Roland Poulin

1940 -

53 Sans titre / Untitled

1992

Techniques mixtes sur papier, signée et datée en bas à gauche /
Mixed media on paper, signed and dated lower left

145,5 × 127 cm / 57 ¼ × 50 in

Originaire de St. Thomas, en Ontario, Roland Poulin s'initie à l'art tardivement. À 22 ans, alors qu'il travaille comme aide-graphiste dans une agence de publicité, il accompagne un collègue au Musée des beaux-arts de Montréal, où il n'avait encore jamais mis les pieds. C'est pour lui une révélation. Il est marqué par un tableau de Paul-Émile Borduas, *L'étoile noire* (1957). C'est alors qu'il commence à dessiner, à peindre et à se documenter sur le *Refus global*. Ayant échoué au concours d'admission de l'École des beaux-arts de Montréal, il s'inscrit aux cours du soir jusqu'à ce qu'il puisse intégrer le programme régulier. Il obtient son diplôme en 1969 et entame une longue carrière d'enseignant qui lui permet de consacrer ses temps libres à l'art. Cependant, il délaisse la peinture au profit de la sculpture, travaillant d'abord le ciment, puis le bois et, plus tard, le bronze. De 1971 à 2001, il expose régulièrement au Québec, en Amérique du Nord ou en Europe. Poulin a reçu plusieurs distinctions au cours de sa carrière, dont le Prix du Gouverneur général du Canada en arts visuels et en arts médiatiques en 2005 et le prix Paul-Émile-Borduas du gouvernement du Québec en 2001. Il a notamment enseigné à l'Université Laval (Québec, 1973-1981) et au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa (1987-2005). Il vit et travaille à Sainte-Angèle-de-Monnoir depuis 1986. Dans son travail abstrait, le sculpteur incorpore des formes archétypales inspirées de lectures de Carl Jung et sonde des thèmes classiques tels que la vie, la mort, l'amour et le sacré.

Provenance

Collection privée / Private collection, Montréal

Originally from St. Thomas, Ontario, Roland Poulin came to art later in life. At 22, while working as an assistant illustrator in an advertising firm, he accompanied his colleague to the Montreal Museum of Fine Arts, which he had never visited. It was a revelation. He was particularly moved by Paul-Émile Borduas's painting *Black Star* (*L'étoile noire*, 1957), and soon Poulin began to draw, paint, and learn about the *Refus global*. After failing to be admitted to the École des beaux-arts de Montréal, he enrolled in the school's night classes and was eventually integrated into its regular program. He received his diploma in 1969 and began a long teaching career that gave him enough free time to spend on his own art. He eventually turned away from painting, however, and began working in sculpture, primarily with cement and wood, and later with bronze. From 1971 to 2001, he showed regularly in Quebec and throughout North America and Europe. Poulin received many distinctions throughout his career, including the Governor General's Award in Visual and Media Arts in 2005, and the prix Paul-Émile-Borduas from the Quebec government in 2001. He taught primarily at Laval University (Quebec City, 1973-1981) and in the Department of Visual Art at the University of Ottawa (1987-2005). He has lived and worked in Sainte-Angèle-de-Monnoir since 1986. In his abstract sculptural work, Poulin incorporates archetypal forms inspired by the writings of Carl Jung, and draws from classic themes such as life, death, love, and the sacred.

Estimation/Estimate 8 000 – 10 000 \$

William Ronald

1926 - 1998

54 Dizzy

1990

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite ;
signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas, signed and dated lower right ;
signed, titled, and dated on verso

106,5 × 122 cm / 42 × 48 in

Provenance

Collection privée / Private collection, Toronto

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$



Léon Bellefleur

1910 - 2007

55 Lux

1967

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite ;
signée, titrée et datée au dos /

Oil on canvas, signed and dated lower right;
signed, titled, and dated on verso

81,5 × 101,5 cm / 32 × 40 in

Dans la lignée chromatique de *Vol nuptial* (1966), qui appartient à la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, le tableau intitulé *Lux*, peint en 1967, se distingue superbement des réalisations de cette période tant par la force dénouée de sa composition que par l'utilisation spectaculaire des matières et des empâtements. Éclaboussures, glacis, estampage, grattage et frottage participent aux multiples approches picturales de cette œuvre dramatique, dont l'évolution plastique puise librement dans les niches surréalistes et automatistes, ainsi que dans l'interminable imaginaire du peintre : « Des tableaux comme *Lux* ou *Pour L.*, écrit Guy Robert, nous présentent des "lieux" issus directement de l'imaginaire du peintre Bellefleur, ses lieux picturaux personnels, intérieurs, [...] cet "espace du dedans" dont Henri Michaux connaissait trop bien les replis et vertiges. »

Lux porte les signes précurseurs de la série *Volets du Temps* (1977-1978) – de par sa construction aux accents orthogonaux – et de la série *Des Rêves et du Hasard* (1987-1988) – grâce aux sujets résolument plus centralisés. Cette œuvre accompagne la rétrospective organisée par le Musée des beaux-arts du Canada en 1968, une exposition qui relance et consacre la carrière du peintre. Rappelons que Bellefleur avait adhéré à *Prisme d'yeux*, en 1948, manifeste dirigé par Alfred Pellán, et deviendra le premier récipiendaire du prix Paul-Émile-Borduas, en 1977.

(A. L.)

Provenance

Galerie Valentin, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

ROBERT, Guy. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Éditions Iconia, 1988, 239 p. Œuvre reproduite à la page 108. / Work reproduced on page 108.

Situated within the same chromatic lineage as *Vol nuptial* (1966), which is part of the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal, this painting, titled *Lux* (1967), is a superb standout from other works of this period, as much for the irrepressible force of its composition as for its spectacular use of impasto. Spattering, glazing, stamping, scraping, and rubbing are among the many pictorial approaches used in this dramatic work, which draws liberally upon both Surrealism and the Automatistes, as well as the artist's own tireless imagination. As Guy Robert writes: "Paintings such as *Lux* or *Pour L.* present us with 'places' that stem directly from Bellefleur's imagination, his personal, inner pictorial spaces, [...] this 'interior place' whose heights and abysses Henri Michaux knew all too well" (translation ours).

Lux bears signs marking it as a precursor to the series *Volets du Temps* (1977-78)—such as its orthogonal construction—and to the series *Des Rêves et du Hasard* (1987-88)—with its resolutely centered subjects. This work was part of a retrospective presented by the National Gallery of Canada in 1968, an exhibition that revived and consecrated the artist's career. It is worth noting that Bellefleur had signed onto Alfred Pellán's 1948 *Prisme d'yeux* manifesto, and would later become the first recipient of the Prix Paul-Émile-Borduas, in 1977.

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$





Paul-Vanier Beaulieu

1910 - 1996

56 Sans titre / Untitled

1964

Huile sur toile, signée et datée
au bas à gauche ; signée au dos /
Oil on canvas, signed and dated
lower left; signed on verso
46 × 61 cm / 18 × 24 in

Provenance

Collection privée / Private collection, Montréal

Paul-Vanier Beaulieu est un artiste d'une polyvalence remarquable ayant évolué en parallèle avec les écoles et mouvements artistiques du Québec. Il est considéré comme un précurseur des approches expérimentales en peinture dans la province. Entré à 17 ans à l'École des beaux-arts de Montréal, où il côtoie notamment Jean Paul Lemieux et Stanley Cosgrove, il en ressort peu de temps après insatisfait de l'enseignement dispensé. En 1938, soit un an avant la fondation de la Société d'art contemporain, il s'embarque pour la Ville Lumière, où il passera plus de 30 années. Depuis son atelier de Montparnasse, il goûte quelque temps à l'effervescence artistique du Paris d'avant-guerre, découvrant le travail des Vlaminck, Rouault, Picasso... Emprisonné dans un camp d'internement durant toute l'Occupation, l'artiste ne voit sa carrière prendre réellement son envol qu'après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Au fil des ans, sa quête constante d'idéal le pousse à se consacrer à fond à une succession de disciplines et techniques (dessin, peinture à l'huile, aquarelle, taille-douce, eau-forte, décalcomanie) et de genres (nature morte, portrait, abstraction, paysage). En 1951, son tableau *Nature morte à la bouteille jaune* est la première œuvre canadienne à entrer dans la collection du Musée national d'art moderne de Paris. En 1958, Beaulieu partage la vedette avec Alfred Pellan et Jean Paul Riopelle dans le cadre d'une exposition du même musée intitulée *Trois peintres canadiens*. C'est cependant à Montréal, où, de 1954 à 1965, l'artiste est représenté en exclusivité par Max Stern de la Galerie Dominion, que ses œuvres sont le plus diffusées. En 1971, la petite galerie de Saint-Sauveur-des-Monts où ses aquarelles avaient déjà connu un vif succès décide de consacrer à l'artiste, tout juste admis à l'Académie royale du Canada, une véritable exposition rétrospective. Beaulieu finira d'ailleurs par s'établir dans la petite municipalité, où il terminera sa carrière.

This versatile artist, whose practice emerged in parallel with Quebec's artistic schools and movements, is considered a precursor to experimental painting as it would develop in that province. At 17, Paul-Vanier Beaulieu commenced studies at the École des beaux-arts de Montréal, where he rubbed shoulders with the likes of Jean Paul Lemieux and Stanley Cosgrove; dissatisfied with the teaching provided there, however, he soon left. In 1938, a year before the Contemporary Arts Society was founded, Beaulieu headed for Paris, where he would spend the next thirty years. From his studio in Montparnasse, he experienced the artistic effervescence of pre-war Paris, and discovered the works of Vlaminck, Rouault, and Picasso. Imprisoned in an internment camp throughout the German occupation, Beaulieu's career would be fully launched only after the war's end. Over the years, the artist's constant quest for perfection drove him to commit himself to a succession of media and techniques (drawing, oil painting, watercolour, intaglio, etching, decal) and genres (still life, portrait, abstraction, landscape). In 1951, his *Nature morte à la bouteille jaune* was the first Canadian painting acquired by the Musée national d'art moderne de Paris. Seven years later, Beaulieu, Alfred Pellan and Jean Paul Riopelle were featured in the exhibition *Trois peintres canadiens*. But his work would be seen most frequently in Montreal, where Beaulieu was represented by Max Stern, of the Dominion Gallery, from 1954 to 1965. In 1971, a small gallery in Saint-Sauveur-des-Monts, where an earlier show of his watercolours had met with great success, held a retrospective exhibition for Beaulieu, who had recently been admitted to the Royal Canadian Academy of Arts. Beaulieu settled and ultimately carried out the remainder of his career in the same small town, north of Montreal.

Estimation/Estimate 5 000 – 7 000 \$



Jacques de Tonnancour

1917 - 2005

57 Paysage

1956

Huile sur panneau, signée et datée en bas à droite /
Oil on panel, signed and dated lower right

61 × 91 cm / 24 × 36 in

Provenance

Galerie d'art Michel Bigué, Saint-Sauveur-des-Monts
Collection privée / Private collection, Montréal

Natif de Montréal, Jacques de Tonnancour est tour à tour critique d'art, auteur, peintre, enseignant, photographe et collectionneur d'insectes. Balançant entre l'art et la science dès son plus jeune âge, il entre à l'École des beaux-arts de Montréal à 20 ans et en ressort trois ans plus tard avec fracas, insatisfait de l'académisme qui y règne. Il poursuit sa formation sous la direction d'Arthur Lismer, membre du Groupe des Sept, et adhère à la Société d'art contemporain. Il est également très influencé par William Goodridge Roberts, peintre dont il rédige d'ailleurs la monographie. À son retour d'un séjour au Brésil en 1945-1946, il se tourne avers la nature morte et la représentation de personnages sous l'influence de Pellán, Matisse et Picasso. Opposé à toute forme de dogmatisme esthétique et à une définition trop étroite de l'avant-garde en peinture, il publie avec Pellán le manifeste *Prisme d'yeux* (1948). Comme l'atteste le présent tableau, *Paysage* (1956), de Tonnancour se remet au paysage au milieu des années 1950 après avoir délaissé la peinture pendant quatre ans. Ses travaux versent graduellement dans l'abstraction à partir des années 1960, l'artiste ayant adopté le collage comme mode d'expression. De Tonnancour commence à enseigner à l'École des beaux-arts de Montréal en 1954, puis à l'Université du Québec à Montréal en 1969. Ayant pris sa retraite de l'enseignement en 1982, il abandonne la peinture pour se consacrer avec succès à sa passion pour l'entomologie. Parmi ses nombreuses distinctions, De Tonnancour a été fait officier de l'Ordre du Canada en 1979 et officier de l'Ordre national du Québec en 1993. Il a reçu la Médaille du jubilé d'or de la reine Elizabeth II en 2002.

Montreal-born Jacques de Tonnancour was an art critic, writer, painter, teacher, photographer, and entomologist. From an early age, his interests shifted between art and science, and at 20, he enrolled in the École des beaux-arts de Montréal. However, he became deeply unsatisfied with the school's strict academic approach, and left after three years. De Tonnancour continued his training under Arthur Lismer, a member of the Group of Seven, and joined the Contemporary Art Society. He was also greatly influenced by William Goodridge Roberts, and later wrote a monograph on the artist's work. After a sojourn in Brazil from 1945-1946, he turned his attention to still life and portraiture, under the influence of Pellán, Matisse, and Picasso. staunchly opposed to aesthetic dogmatism and any restrictive notion of the avant-garde in painting, he co-published, with Alfred Pellán, the *Prisme d'yeux* manifesto. As evident in this work, *Paysage* (1956) reflects de Tonnancour's return to landscape in the mid-1950s after a four-year absence from painting. From the 1960s onward, his work became increasingly abstract as collage became his primary means of expression. De Tonnancour began teaching at the École des beaux-arts de Montréal in 1954, then at the Université du Québec à Montréal in 1969. After retiring in 1982, he ceased painting to devote himself entirely to his passion for entomology. Among his many distinctions, de Tonnancour was appointed an Officer of the Order of Canada in 1979, and an Officer of the Ordre national du Québec in 1993. He received the Queen Elizabeth II Golden Jubilee Medal in 2002.

Estimation/Estimate 8 000 – 10 000 \$

Alexander Young (A.Y.) Jackson

1882-1974

58 Riverside in Autumn, Algoma

1921

Huile sur panneau, signée en bas à gauche /

Oil on panel, signed lower left

21,5 × 27 cm / 8 ½ × 10 ½ in

Riverside in Autumn, qui faisait originalement partie d'un panneau double, est selon toute probabilité une des esquisses réalisées par A. Y. Jackson dans le district d'Algoma. Avec d'autres membres du Groupe des Sept, l'artiste peignait dans cette région sauvage colorée de l'Ontario au cours des automnes de 1919, 1920 et 1921. Il décrit d'ailleurs cette expérience dans un article paru dans *The Canadian Forum*:

« Nous quittons la lumière de la forêt de feuillus, avec ses troncs d'arbre blanc violacé pâle qui contrastent avec les éclats de rouge et d'orange, pour nous aventurer dans la forêt de pin et d'épicéa, plus dense, que les rayons du soleil filtrant entre les arbres écla-boussent d'or et d'argent, jouant avec une netteté saisissante sur un tronc de bouleau ou un tapis de mousse verte. Un tel sujet pouvait changer du tout au tout toutes les dix minutes, si bien qu'à moins d'avoir très bien capté la première impression, l'es-quisse se terminait dans la confusion. » (Nous traduisons)

Né à Montréal, Jackson entreprend sa formation en beaux-arts vers 1898. Il étudie d'abord au Monument national auprès d'Edmond Dyonnet, puis à la Société d'arts de Montréal auprès de William Brymner. En mai 1913, il se rend à Toronto, où il fait la connaissance des futurs membres du Groupe des Sept James Edward Hervey MacDonald et Arthur Lismer à l'Arts and Letters Club et, plus tard, de Lawren Harris. Ayant servi durant la Grande Guerre en 1915, il est fait peintre de guerre en 1917 et travaille pour le Fonds de souvenirs de guerre canadiens jusqu'en 1919. Cette année-là, il participe à la première expédition automnale du Groupe des Sept dans le district d'Algoma. En tant que membre fondateur, il participe aux expositions du collectif jusqu'au début des années 1930. En 1933, il fonde aussi le Groupe des peintres canadiens. Le grand attachement de l'artiste pour le paysage canadien et son profond respect pour la chaleur, l'indépendance et le courage des gens qui l'habitent ont forgé l'identité nationale canadienne. Au terme d'une longue carrière – il continue de peindre jusque dans la quatre-vingtaine –, Jackson passe les dernières années de sa vie dans un appartement du domaine patrimonial McMichael, qui abrite aujourd'hui la Collection McMichael d'art canadien, à Kleinburg, en Ontario. C'est là qu'il décède en 1974.

Provenance

Estate of W. Allan Manford, Toronto
Sotheby's, "Important Canadian Art,"

Toronto, June 2, 2010

Collection privée / Private collection, Ontario

Bibliographie/Literature

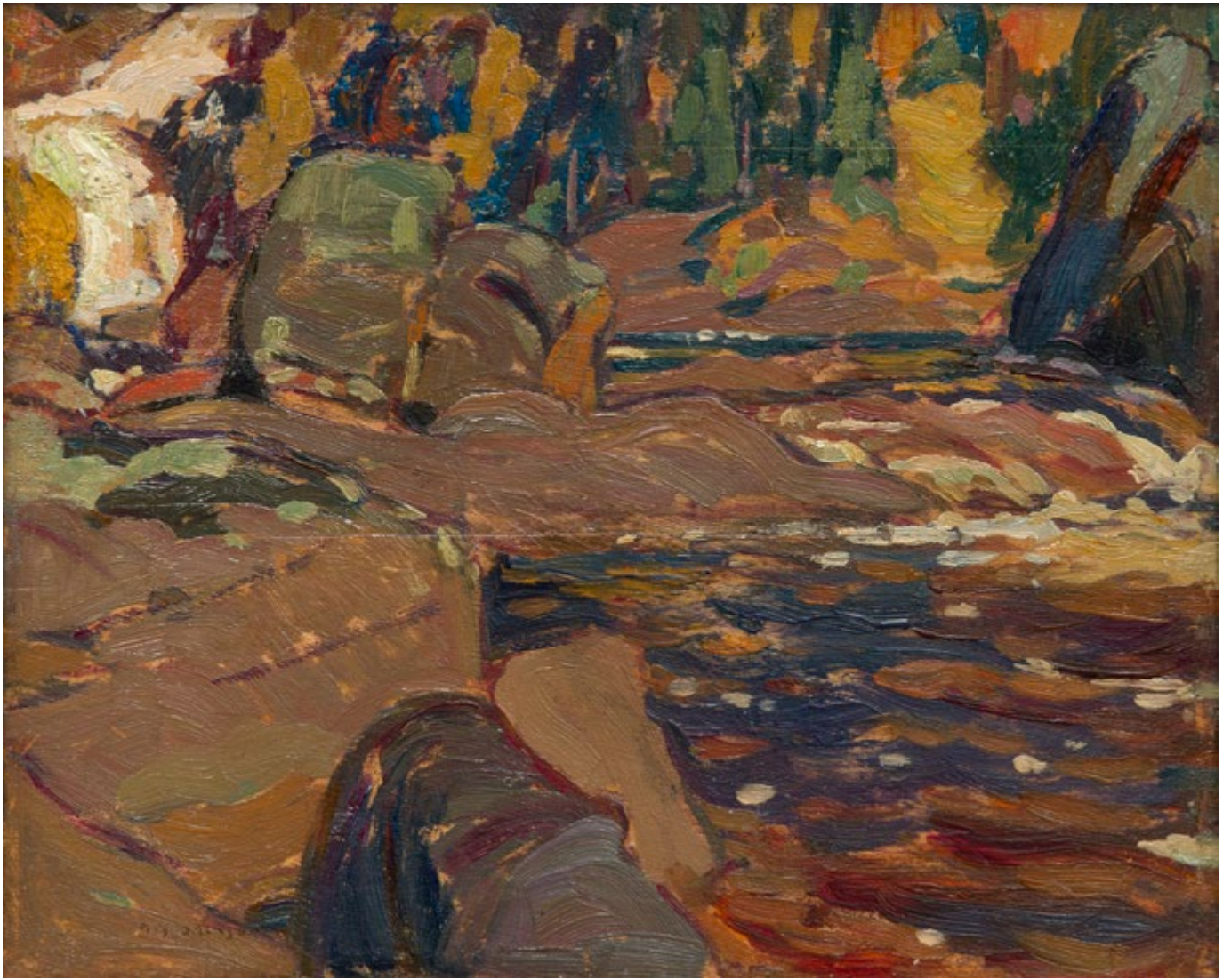
JACKSON, Alexander Young. *A Painter's Country: The Autobiography of A. Y. Jackson*, Toronto, Clark, Irwin, 1958, pp. 48 and 31.

Originally part of a double-sided panel, *Riverside in Autumn* is in all probability one of painter A. Y. Jackson's Algoma sketches. Together with certain other Group of Seven members, Jackson painted this colourful wilderness region of Ontario during the autumns of 1919, 1920, and 1921. He described this experience in an article published in *Canadian Forum*:

"From sunlight in the hardwoods with bleached violet-white tree trunks against a blaze of red and orange, we wander into the denser spruce and pine woods, where the sunlight filters through—gold and silver splashes—playing with startling vividness on a birch trunk or a patch of green moss. Such a subject could change entirely every ten minutes and unless the first impression was firmly adhered to, the sketch would end in confusion."

Born in Montreal, A. Y. Jackson commenced his formal art studies around 1898 at Montreal's Monument National under Edmond Dyonnet, and continued them under William Brymner at the Art Association of Montreal. In May 1913, Jackson went to Toronto, where he met future Group of Seven members J. E. H. MacDonald and Arthur Lismer at the Arts and Letters Club, and later, Lawren Harris. After seeing action in World War I in 1915, Jackson was appointed a war artist in 1917, and worked for the Canadian War Memorials until his discharge in 1919. In the autumn of that year, he participated in Group of Seven's first boxcar trip to Algoma. A founding member, he exhibited with them throughout the 1920s and into the early 1930s. Jackson was also a founding member of the Canadian Group of Painters, formed in 1933. His great affection for the Canadian landscape, and his high regard for the warmth, independence, and hardiness of those who inhabited it, has informed our sense of nationhood. After a long career—he remained active into his eighties—Jackson spent his last years living in an apartment on the McMichael Conservation Estate (now home to the McMichael Canadian Art Collection), in Kleinburg, Ontario. He died there in 1974.

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$



Robert Pilot

1898-1967

59 Cab Stand, McGill

c. 1925

Huile sur panneau, signée en bas à gauche ; signée et titrée au dos /
Oil on panel, signed lower left; signed and titled on verso

15,5 × 21 cm / 6 × 8 ¼ in

Né à St. John's, à Terre-Neuve-et-Labrador, le peintre, graveur et muraliste Robert Pilot est surtout connu pour ses toiles impressionnistes représentant des vues du Saint-Laurent, des paysages des Maritimes et des panoramas des Rocheuses. Orphelin de père, Pilot déménage à Montréal avec sa famille à 12 ans lorsque sa mère épouse en deuxième noces l'artiste Maurice Cullen. Il devient proche de son beau-père, qu'il assiste dans son atelier. Plus tard, il étudie aussi à la Société des arts de Montréal auprès de William Brymner, qui, conscient de sa situation financière précaire, propose de le défrayer. Toutefois, Pilot interrompt sa formation en 1916 quand il s'enrôle dans l'armée. Après la Grande Guerre, en 1920, il est invité à participer à la première exposition du Groupe des Sept à Toronto. Un homme d'affaires de Montréal, Walter Hislop, lui offre un arrangement pour aller étudier deux ans en France; Pilot repart pour l'Europe la semaine suivante. Il s'inscrit à l'Académie Julian, visite les musées et galeries et passe une partie de l'été à Concarneau, en Bretagne, où il s'imprègne du travail des Impressionnistes. En 1922, il participe au Salon de Paris et est fait membre de la Société nationale des beaux-arts de France. De retour à Montréal, il regagne l'atelier familial et enseigne le dessin. Il perfectionne l'art de la gravure, possiblement pour sortir de l'ombre de son beau-père. Il ouvre son propre atelier rue Peel en 1928. En 1934, il entre à l'Académie royale des arts du Canada. Pilot a remporté deux fois le prix Jessie-Dow. Ses travaux ont aussi été présentés à Sir Winston Churchill, puis à la reine Elizabeth II à l'occasion de sa visite au Canada en 1957.

Provenance

Continental Galleries of Fine Art, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Robert Pilot, a native of St. John's, Newfoundland and Labrador, was a painter, engraver, and muralist best-known for his impressionist paintings depicting scenes of the St. Lawrence River, Maritime landscapes, and Rocky Mountain panoramas. Fatherless by the age of 12, Pilot and his family moved to Montreal when his mother married the artist Maurice Cullen. Pilot had a close relationship with his stepfather, and frequently assisted him in the studio. Later on, he studied at the Art Association of Montreal under the tutelage of William Brymner, who, aware of the young artist's precarious financial situation, offered to support him. Pilot interrupted his studies in 1916 to enlist in the army. In 1920, after the Great War, he was invited to join the Group of Seven in their first exhibition in Toronto. Montreal businessman Walter Hislop offered to send him to study in France for two years. Pilot accepted and left for Europe the following week. He enrolled at the Académie Julian in Paris, visited museums and galleries, and spent part of the summer in the town of Concarneau, Brittany, where he became steeped in the work of the Impressionists. In 1922, he took part in the Salon de Paris, and was elected a member of the Société nationale des beaux-arts de France. Back in Montreal, he returned to the family studio and began to teach drawing. Perhaps to escape his stepfather's shadow, he perfected the art of engraving and opened his own studio on Peel Street in 1928. In 1934, he was appointed a member of the Royal Canadian Academy of Arts. Pilot was twice awarded the Jessie-Dow Prize, and his paintings have been presented to Winston Churchill, and to Queen Elizabeth II during her visit to Canada in 1957.

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$





John Geoffrey Caruthers Little

1928 -

60 Rue Laval vers Duluth, Montréal

1979

Huile sur toile, signée en bas à droite; signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas, signed lower right; signed, titled, and dated on verso
61 × 76 cm / 24 × 30 in

John Geoffrey Caruthers Little naît à Montréal en 1928. Il étudie deux ans auprès d'Arthur Lismer et de Goodridge Roberts au Musée des beaux-arts de Montréal. Par la suite, il se rend à New York, où il fréquente l'Art Students League et reçoit l'enseignement de Will Barnet et de Frank J. Reilly. À son retour à Montréal en 1951, il devient dessinateur à la firme d'architectes de son père, Luke et Little. Il se marie en 1953 et se tourne alors vers la peinture à plein temps. Ses scènes de la rue lui valent une grande renommée et ses peintures montrant les rues et les édifices du Vieux-Montréal et du Vieux-Québec de même que la campagne environnante sont exposées aux Watson Art Galleries. Little réalise aussi, pour la revue *Maclean's*, des couvertures dans lesquelles il illustre avec un mélange d'humour et de talent artistique le travail et les loisirs des Canadiens. On trouve ses travaux dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada, de la Galerie d'art Beaverbrook, de la Sir George Williams University Collection of Art (Université Concordia) et de nombreuses collections privées.

Provenance

Galerie Walter Klinkhoff inc., Montréal
Collection privée / Private collection, Montréal

John Little was born in Montreal, Quebec, in 1928. He studied two years at the Musée des beaux-arts de Montréal under Arthur Lismer and Goodridge Roberts. Subsequently he went to New York, where he attended the Art Students League under Will Barnet and Frank J. Reilly. On his return to Montreal in 1951, he became a draftsman in his father's architectural firm (Luke and Little). He married in 1953, and turned exclusively to painting. His street scenes won him wide acclaim, and his paintings of Old Montreal and Quebec City streets, houses, and countryside were exhibited at the Watson Art Galleries. Little also produced covers for *Maclean's* magazine, in which his great sense of humour meshes with his artistic abilities to depict Canadians at work and play. His works can be found in the collections of the National Gallery of Canada, the Beaverbrook Art Gallery, the Sir George Williams University Collection of Art (Concordia University), and many private collections.

Estimation/Estimate 18 000 – 22 000 \$



Frederick Simpson Coburn

1871-1960

61 Sunday Outing

1946

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite /

Oil on canvas, signed and dated lower right

58,5 × 91,5 cm / 23 × 36 in

Provenance

Galerie Dominion, Montréal

Galerie de Bellefeuille, Montréal

Collection privée, Hamburg, Allemagne

Stahl Auktionshaus, November 2016,

Hamburg, Allemagne

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

NADEAU-SAUMIER, Monique. « Frederick Simpson

Coburn: The Human History of a Landscape. »,

Revue d'études des Cantons-de-l'Est, 10, 77, non

paginé. / *Journal of Eastern Townships Studies*, vol.

10, no. 77, unpaginated.

Natif de Québec, Frederick Simpson Coburn a mené une carrière lucrative d'illustrateur à Anvers de 1890 jusqu'au début de la Première Guerre mondiale. S'il habitait Anvers, c'est toutefois au Canada qu'il se rendait inéluçablement pour ses vacances et il a passé plusieurs étés sur la Côte-de-Beaupré en compagnie de Maurice Cullen à la fin des années 1890. C'est ce dernier qui l'a encouragé à délaissier son travail d'illustrateur pour s'adonner entièrement à la peinture. Après son retour définitif au Québec en 1914, Coburn écrit à un ami : « J'ai violé le sabbat hier en allant dans les bois... (C'était la première fois de ma vie que je peignais un dimanche.) La journée était si belle et les effets de la neige, si étonnants. » Ce sera le premier d'une longue série de dimanches pendant lesquels l'artiste se consacrera religieusement à la peinture.

Contrairement aux paysages déserts du Groupe des Sept, les œuvres de Coburn témoignent de son enthousiasme pour les activités et la présence de l'humain dans la nature. *Sunday Outing* dépeint une scène d'hiver lumineuse, enjouée et invitante, où l'on voit un couple qui prend l'air au retour de l'église. L'ombre, qui s'étend déjà sur une bonne partie du chemin, nous rappelle gentiment de profiter du soleil pendant les courtes journées hivernales. Un chien fidèle bondit devant le robuste cheval canadien qui tracte avec assurance la calèche dans la brise fraîche. Coburn, en fin observateur de la race équine, a même peint avec tendresse les sabots du cheval qui soulèvent sur leur passage la neige poudreuse.

Quebec native Frederick S. Coburn made a respectable living as an illustrator in Antwerp from 1890 until the outbreak of WWI. Although based in Antwerp during this time, he unfailingly vacationed in Canada and spent several summers in the late 1890s with Maurice Cullen on the Beaupré Coast. It was Cullen who encouraged Coburn to relieve himself of a lucrative career as an illustrator in order to pursue painting full-time. After Coburn returned permanently to Quebec in 1914 he wrote to a friend, "I broke the sabbath yesterday by going out to the woods. . . (the first time in my life I painted on a Sunday). The day was so beautiful and the snow effects so unusual." This was the first of many Sunday outings that Coburn would faithfully paint.

Unlike the Group of Seven's deserted landscapes, Coburn was captivated by human activity and presence in nature. *Sunday Outing* is a bright, playful, and inviting winter scene, in which a couple refreshes themselves after church. Shadows stretch across the curved trail, gently reminding the conscientious to profit from the sun on short winter days. A loyal dog leaps ahead of the sturdy Canadian horse as he confidently draws his masters through the crisp air. Ever a keen observer of the equine companion, Coburn tenderly painted the horse's hooves flinging powder snow behind him.

(E. R.)

Estimation/Estimate 15 000 – 18 000 \$



Marc-Aurèle Fortin

1888 - 1970

62 Sainte-Rose

c. 1928

Aquarelle et fusain sur papier, signé au bas à gauche /
Watercolor and charcoal on paper, signed lower left
49,5 × 70 cm / 19 ½ × 27 ½ in

Provenance

Gallery Gevik, Toronto

Galerie Jean-Pierre Valentin, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Né en 1888 à Sainte-Rose, en bordure de Montréal, Marc-Aurèle Fortin passe son enfance à l'ombre d'ormes impériaux qui deviendront pour lui un sujet de prédilection durant les années 1920-1930 et qui le rendront célèbre. *Sainte-Rose*, peinte autour de 1928, est un exemple d'aquarelle pure exécutée en une séance, puis rehaussée au fusain une fois séchée, manière privilégiée par le peintre à laquelle viendront s'ajouter crayons, pastels et contés à la fin des années 1930. Ce paysage automnal aux figures éparses est plongé dans un clair-obscur vespéral balayé par la brise. Un personnage relégué au second plan semble s'activer au pliage de la lessive, robe au vent, entre deux arbres immenses dont les branches décharnées tangent légèrement. L'herbe, au sol, à peine léchée par le pinceau, laisse quelques vrilles au passage, suggérant la levée d'une bourrasque qui fait miroiter l'eau de la Rivière-des-Mille-Îles, coulant à travers le village natal. Le soleil diffuse sa lumière dans un ciel dramatique, taché par l'arrivée de nuages sombres – nuages qui obscurcissent en alternance les bouquets d'arbres, les maisonnettes et la terre vallonnée, et d'où percent des trouées lumineuses. Sujet prisé par l'artiste qui le décline dans tous les angles, le quartier Sainte-Rose incarne le paradis perdu, en contraste avec le quartier Hochelaga, peint à la même époque, où se confrontent ruralité et urbanité.

(A. L.)

Bibliographie/Literature

BUISSON, René. *Marc-Aurèle Fortin, un maître inconnu*, Montréal, Musée Marc-Aurèle Fortin, 1975, 222 p.

ROBERT, Guy. *Marc-Aurèle Fortin: l'homme à l'œuvre*, Ottawa, Stanké, 1976, 299 p.

GRANDBOIS, Michèle (dir.). *Marc-Aurèle Fortin: l'expérience de la couleur*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec; Montréal, Éditions de l'Homme, 2011, 303 p.

Born in 1888 in Sainte-Rose, on the outskirts of Montreal, Marc-Aurèle Fortin spent his childhood in the shade of majestic elms—a favourite subject of his during the 1920s and '30s, and one for which he became well known. *Sainte-Rose*, painted sometime around 1928, is an example of pure watercolour painting, executed in a single sitting and later enhanced with charcoal when dry. It was a favoured technique of Fortin's, to which he added coloured pencil, pastel, and conté in the late 1930s. This autumnal landscape, populated by a few scattered figures, is plunged into a windswept, twilight chiaroscuro. In the middle distance, between two massive trees, their barren branches lightly a-sway, a woman folds laundry as her dress flaps in the breeze. In the grass below, barely dampened by the artist's brush, a few stray tendrils betray a gust of wind and reflect the undulating current of the Mille-Îles River, which flows through the artist's native town. The sun spreads its fading light across a dramatic sky tainted by the arrival of sombre clouds that darken, by turns, the trees, houses, and hills, and through which luminous gaps appear. The Sainte-Rose district—a favourite subject of the artist, which he depicted from every angle—embodies a lost paradise that stands in contrast to the neighbourhood of Hochelaga—another area he painted during the same period—where rural and urban confront one another.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



Arthur Villeneuve

1910 - 1990

63 La tragédie de Saint-Jean-Vianney

1974

Huile sur carton toile, signée et datée en bas à droite /
Oil on canvas board, signed and dated lower right
51 × 61 cm / 20 × 24 in

Parfois qualifiée, à tort ou à raison, d'art naïf, d'art brut ou d'art populaire, l'œuvre d'Arthur Villeneuve ne s'inscrit dans aucun des grands mouvements ayant marqué le Québec du 20^e siècle. C'est en 1946 qu'il réalise ses premiers dessins dans un cahier d'écolier. Onze ans plus tard, il abandonne son métier et entreprend de peindre l'entièreté des murs intérieurs, des plafonds et de la façade de sa maison du « Bassin », quartier populaire de Chicoutimi (aujourd'hui Saguenay), soit une surface de quelque 510 mètres carrés. C'est ainsi que, durant presque deux ans, il travaille jusqu'à 100 heures par semaine à l'élaboration de fresques colorées représentant l'histoire et les attraits de sa région, de même que des sujets fantaisistes. En 1959, il commence à accueillir les visiteurs dans sa demeure. Il est remarqué par le peintre Stanley Cosgrove, qui le fait connaître au grand public. Car outre la maison, qui fait l'objet d'un court métrage de l'Office national du film du Canada en 1964, l'œuvre prolifique de Villeneuve se compose de près de 4 000 tableaux et 2 000 dessins. Le Musée des beaux-arts de Montréal lui consacre une rétrospective en 1972. La même année, l'artiste reçoit l'Ordre du Canada. En 1994, soit quatre ans après la mort de Villeneuve, la célèbre maison est transportée au musée régional La Pulperie de Chicoutimi.

Provenance

Collection privée / Private collection, Montréal

Sometimes qualified—rightly or wrongly—as *art naïf*, *art brut*, or folkloric art, Arthur Villeneuve's œuvre resists categorization with any major art movement that has marked Quebec in the twentieth century. Villeneuve made his first drawings in a school notebook in 1946. Eleven years later, he abandoned his barbershop trade and began painting the entire surface, inside and out, of his 510-square-metre home in "Le Bassin," a popular borough of Chicoutimi (now Saguenay). For the next two years, Villeneuve worked obsessively on his project, spending up to 100 hours a week painting his colourful frescoes depicting the history and attractions of his region, as well as other imaginative subjects. In 1959, he opened his house to the public as a tourist attraction, and captured the attention of Stanley Cosgrove, who introduced him to a broader public. In addition to his house, which was the subject of a National Film Board documentary in 1964, Villeneuve created a prolific body of work comprised of some 4,000 paintings and 2,000 drawings. The Montreal Museum of Fine Arts held a retrospective of his work in 1972, and he received the Order of Canada that same year. In 1994, four years after his death, his famous house was moved and put on permanent display inside the Musée de la Pulperie, in Chicoutimi.

Estimation/Estimate 5 000 – 7 000 \$

Miyuki Tanobe

1937 -

64 Le blanc des neiges domine la rue Drolet

2011

Nihonga sur panneau, signé en bas à gauche ; signé, titré et daté au dos /
Nihonga on panel, signed lower left; signed, titled, and dated on verso
60,5 × 76 cm / 23 3/4 × 30 in

Provenance

Galerie Jean-Pierre Valentin, Montréal
Collection privée / Private collection, Montréal

Les œuvres de Miyuki Tanobe dépeignent la vie quotidienne des quartiers populaires de Montréal et d'autres villes canadiennes. L'artiste emploie un style documentaire, ludique et coloré, se rapprochant de l'art naïf. Tanobe utilise principalement la technique du Nihonga, appliqué sur panneau de Masonite apprêté à l'acrylique. Le Nihonga est une technique japonaise apparue vers la fin du XIX^e siècle et qui consiste à employer de la couleur en poudre broyée à la main, liée avec de la colle, puis appliquée au pinceau et à l'eau. Des cristaux de roche, du sable et d'autres matières minérales y sont incorporés pour donner plus ou moins de corps à la matière picturale. Comme support, l'artiste utilise le papier de riz tendu sur un châssis ou un panneau rigide.

Miyuki Tanobe naît à Marioka, au Japon, en 1937. Dès son très jeune âge, elle étudie avec Itaru Tanabe, grand maître de la peinture à l'huile, ainsi qu'avec le réputé Chou Ota. En 1959, elle obtient son diplôme de professeur de dessin et de peinture de l'Université des arts de Tokyo (Geidai). Elle devient l'étudiante de Seison Maida, maître incontesté du Nihonga. En 1960 et 1961 ont lieu ses toutes premières expositions. Elle est également admise, en 1961, au Salon d'Automne de la peinture Nihonga à Tokyo. En 1962 et 1963, elle travaille à l'atelier La Grande Chaumière à Paris et s'inscrit à l'École supérieure nationale des beaux-arts de Paris où elle étudie avec le maître Chapelain Midy. Elle fait ensuite un bref retour au Japon puis, en 1971, s'établit à Montréal suite à sa rencontre avec Maurice Savignac. À partir de 1972, Tanobe tiendra régulièrement des expositions individuelles à la galerie L'Art français, qui deviendra plus tard la Galerie Jean-Pierre Valentin.

Miyuki Tanobe a obtenu le prix du Conseil des arts du Canada en 1981 pour son illustration du poème *Les gens de mon pays* de Gilles Vigneault. Elle a été reçue membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1994 et élue Officier de l'Ordre national du Québec l'année suivante. En 2002, elle est devenue membre de l'Ordre du Canada et a reçu la Médaille du jubilé.

Miyuki Tanobe's work depicts scenes from everyday life in residential neighbourhoods around Montreal and in other Canadian cities. Her colourful, playful documentary style approaches primitivism, or naïve art. Tanobe paints principally using Nihonga, a technique developed in Japan toward the end of the nineteenth century, in which hand-ground coloured pigments are mixed with glue and applied, with paintbrush and water, on an acrylic-primed Masonite panel. Rock crystals, sand, and other minerals are incorporated to lend the surface more or less texture or substance. For a support material, the artist uses rice paper stretched over a frame, or paints directly onto rigid panels.

Miyuki Tanobe was born in 1937, in Marioka, Japan. From a very young age, she studied under Itaru Tanabe, the great oil-painting master, as well as the famous Chou Ota. In 1959, Tanobe graduated as a drawing and painting instructor from the Tokyo University of Fine Arts (Gei-Dai). She also studied under Seison Maida, the uncontested master of Nihonga. Her first exhibitions took place in 1960 and '61, and in the latter year she was accepted to the Fall Salon of Nihonga painting in Tokyo. In 1962 and '63, she worked at the studio *La Grande Chaumière* in Paris, and enrolled in the École Supérieure Nationale des Beaux-Arts de Paris, where she studied under Chapelain Midy. Following a brief return to Japan, Tanobe moved to Montreal in 1971 after meeting Maurice Savignac. Since 1972, Tanobe has had regular solo exhibitions at the Galerie l'Art français, which later became the Galerie Jean-Pierre Valentin. She received a Canada Council prize for her illustration of the Gilles Vigneault poem, "Gens du pays," in 1981. In 1994, she became a member of the Royal Canadian Academy of Arts, and was elected an Officer of the Ordre national du Québec the following year. In 2002, Tanobe was appointed a member of the Order of Canada, and received the Queen Elizabeth II Diamond Jubilee Medal.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$





John Lyman

1886 - 1967

65 The Bathers, North Hatley (Québec)

1954

Aquarelle, signée en bas à droite /

Watercolour, signed lower right

25,5 × 45 cm / 10 × 17 ¾ in

John Lyman a joué un rôle clé dans l'avancement de l'art moderne au Canada, non seulement en tant qu'artiste, mais aussi en tant que théoricien, professeur et défenseur des droits des artistes. De retour à Montréal en 1931 après avoir passé près de 25 années en Europe, où il a notamment étudié à Paris sous la houlette de James Wilson Morrice de l'Académie Julian, puis d'Henri Matisse de l'Académie Matisse, Lyman œuvre à l'amélioration de la condition des artistes au Canada. C'est un tenant des tendances internationales qui s'oppose à ce qu'il perçoit comme de la xénophobie dans le nationalisme qui anime l'art canadien ; le Groupe des Sept est pour lui une école qui fait obstacle au progrès. Le style de Lyman se caractérise par un souci avant-gardiste de la forme découlant de sa formation en France ; à l'instar de Matisse, Lyman accorde de l'importance à l'intuition et à l'expression des émotions. Au sommet de sa carrière, ses travaux, dont la présente aquarelle, demeurent influencés par Matisse sur le plan des sujets (portraits, nus, baigneurs), mais se caractérisent par des couleurs relativement sourdes et une touche lisse. À l'époque où il réalise *The Bathers, North Hatley (Québec)*, Lyman est directeur du Département des beaux-arts de l'Université McGill.

Provenance

Kaspar Gallery, Toronto

Collection privée / Private collection, Toronto

John Lyman was a key figure in the development of modern art in Canada, not only as an artist but also as a theorist, professor, and advocate for artists' rights. Following nearly twenty-five years in Europe, where he studied at the Académie Julian in Paris under James Wilson Morrice, and with Henri Matisse at the Académie Matisse, Lyman returned to Montreal in 1931 and began working to improve conditions for artists in Canada. A proponent of international trends, Lyman was opposed to what he saw as the xenophobic nationalism of Canadian art; the Group of Seven, in his view, was an institution that stood in the way of progress. His style was characterized instead by the advanced formal concerns of his French training, and, like Matisse, he emphasized the role of instinct and the expression of feeling. His mature work—this watercolour is an example—does not stray far from Matisse in terms of subject matter (portraits, nudes, bathers), but displays relatively muted colours and a smooth handling of paint. At the time he completed *The Bathers, North Hatley (Québec)*, Lyman was director of the Fine Arts Department at McGill University.

Estimation/Estimate 6 000 – 8 000 \$



Molly Joan Lamb Bobak

1922 - 2014

66 Queen Street, Fredericton

Huile sur toile, signée en bas à droite; signée et titrée au dos /
Oil on canvas, signed lower right; signed and titled on verso
41 x 61 cm / 16 x 24 in

Molly Joan Lamb Bobak voit le jour le 25 février 1922 à Vancouver, en Colombie-Britannique. De 1938 à 1941, elle étudie l'art à la Vancouver School of Art avec Jack Shadbolt et Charles Scott. En 1942, elle entre au Service féminin de l'Armée canadienne et devient, en 1945, la toute première femme peintre de guerre canadienne, des fonctions qui la mèneront à Aldershot, au Royaume-Uni et, plus tard, en Hollande. À propos de cette expérience, elle écrit un article intitulé *I Love the Army*, dans lequel elle confie que c'est l'humanité qu'elle a tenté de saisir, dans ses œuvres. De retour au pays en 1946, elle épouse Bruno Bobak et ensemble, ils s'installent à Fredericton, au Nouveau-Brunswick. En 1950 et 1951, grâce à une bourse du gouvernement français, Bobak se rend en France pour peindre. Elle retourne en Europe en 1960 et 1961, cette fois grâce au soutien financier du Conseil des arts du Canada. En 1973, Bobak devient membre de l'Académie royale des arts du Canada. Ses œuvres se retrouvent dans de nombreuses collections partout dans le monde. Également illustratrice et enseignante accomplie, elle a travaillé pour plusieurs organismes artistiques nationaux et provinciaux, y compris l'Office national du film, et a fait partie du comité consultatif du Musée des beaux-arts du Canada. Elle réside toujours à Fredericton.

Provenance

Galerie Walter Klinkhoff, Montréal
Masters Gallery Ltd., Calgary
Collection privée / Private collection, Calgary

Molly Joan Lamb Bobak was born February 25, 1922, in Vancouver, British Columbia. She attended the Vancouver School of Art from 1938 to 1941, studying under Jack Shadbolt and Charles Scott. Bobak joined the Canadian Women's Army Corps in 1942, and, in 1945, became the first female Canadian war artist; she painted in this capacity at Aldershot, in Britain, and later in Holland. She wrote an article about her experiences titled "I Love the Army," and was quoted as saying, "It was the humanity I tried to capture in my paintings." On her return to Canada in 1946, she married Bruno Bobak, and together they moved to Fredericton, New Brunswick. In 1950-51, Bobak painted in France after receiving a scholarship from the French government, and in 1960-61, she returned to Europe on a Canada Council grant. By 1973, she had become a member of the Royal Canadian Academy of Arts. Bobak's paintings are in many collections around the world, but she is also an accomplished illustrator and teacher. She has worked for various federal and provincial arts organizations, including the National Film Board of Canada, and has served on the National Gallery's Ottawa Advisory Board. She resides in Fredericton.

Estimation/Estimate 8 000 – 10 000 \$



Lynne Cohen

1944 - 2014

67 Model Living Room (série Occupied Territory series)

c. 1976

Épreuve argentique sur papier, signée et numérotée 17/20 au dos /
Gelatin silver print on paper, signed and numbered 17/20 on verso
46 × 57 cm / 18 × 22 ½ in

La photographe américano-canadienne Lynne Cohen est connue pour ses représentations à la composition rigoureuse d'espaces intérieurs inoccupés d'où se dégage un climat intrigant, voire inquiétant, parfois teinté d'humour. Titulaire d'une maîtrise ès beaux-arts de l'Eastern Michigan University, elle s'intéresse d'abord à la sculpture et à la gravure et est notamment influencée par le *pop art*. Elle se tourne vers la photographie au début des années 1970, privilégiant la chambre photographique grand format, technique qui permet une parfaite maîtrise de l'image et une grande netteté des détails. En 1973, elle s'établit dans la capitale canadienne. Son travail est rapidement remarqué par l'Office national du film du Canada, qui l'appuiera d'ailleurs tout au long de sa carrière. La monographie *Occupied Territory* (Aperture, 1987; rééditée en 2012) rassemble des photographies noir et blanc d'espaces fonctionnels familiers (restaurants, bureaux, salons de beauté, salles de réception) réalisées au cours de la première partie de sa carrière. En couverture de cette publication apparaît la photographie *Model Living Room* (c. 1976), qui fait également partie de la prestigieuse collection de la Tate Modern à Londres, en Angleterre. Cohen a enseigné au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa de 1974 à 2005, année où elle a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. Cohen est décédée en 2014.

Provenance

Collection privée / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

SALVESEN, Britt et Lynne COHEN. *Lynne Cohen: Occupied Territory*, Aperture, 1987, 144 p.

American-Canadian photographer Lynne Cohen is known for her rigorously composed images of empty interiors that are imbued with a sense of intrigue, unease, and occasionally humour. Cohen graduated with an MFA from Eastern Michigan University, and her early work in sculpture and printmaking was heavily influenced by Pop art. In the early 1970s, she turned to photography, favouring the use of a large-format camera, which gave her complete control of the image and produced incredibly sharp detail. In 1973, she settled in Ottawa and was soon noticed by the National Film Board of Canada, which supported her throughout her career. Her catalogue titled *Occupied Territory* (Aperture, 1987; reprinted in 2012) brings together black-and-white photographs of familiar functional spaces (restaurants, offices, beauty salons, reception halls) created during the first half of her career. The cover image features *Model Living Room* (c. 1976), which is also part of the prestigious Tate Modern collection in London, England. Cohen taught in the Department of Visual Arts at the University of Ottawa from 1974 to 2005, the year she won the Governor General's Award in Visual and Media Arts. She died in 2014.

Estimation/Estimate 8 000 – 10 000 \$



Edward Burtynsky

1955 -

68 Rock of Ages No. 25, Abandoned Section, Adam-Pirie Quarry, Barre, Vermont

1991

Tirage à développement chromogène marouflé sur panneau, étiqueté, signé, titré, numéroté 10/10 et daté au dos / Chromogenic print mounted on board, labelled, signed, titled, numbered 10/10, and dated on verso

67,3 × 85 cm / 26 ½ × 33 ½ in

Éd./Ed. 10/10

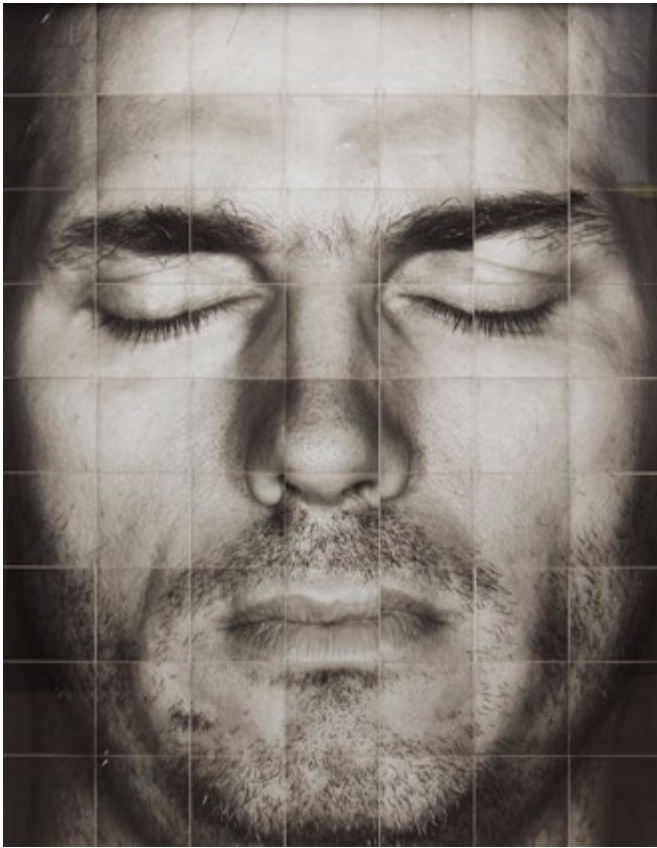
Edward Burtynsky est considéré comme le photographe le plus célèbre du Canada en plus d'être un cinéaste, entrepreneur et environnementaliste notable. Il est reconnu dans le monde entier pour ses images à grande échelle montrant le processus et les conséquences de l'exploitation des ressources naturelles de la Terre. Ces images, qui approchent parfois l'abstraction, sont empreintes d'une étrange tension entre beauté et profanation. Nombre de travaux de Burtynsky – et celui-ci en est un exemple exceptionnel – représentent des vues aériennes à couper le souffle dont le niveau de détail est habituellement inaccessible à l'œil humain. C'est la série illustrant les mines du Vermont au début des années 1990 qui propulse sa carrière. Ces images de terrain craquelé, morcelé et abandonné ne sont pas sans rappeler les toiles de Jean Paul Riopelle composées de riches blancs et gris et de touches de vert vif. Si les images de Burtynsky sont autant de témoignages de l'exploitation de l'environnement, l'œuvre dans son ensemble se caractérise par une incroyable diversité formelle, avec une palette et une texture riches. Le présent tableau a fait l'objet de nombreuses reproductions dans des périodiques et figure dans une des monographies consacrées à l'artiste parues chez Steidl. Les travaux de Burtynsky se trouvent dans la collection permanente de nombreuses institutions dont le Musée des beaux-arts du Canada, le Guggenheim, la Tate Modern de Londres et le Museum of Modern Art de New York. Burtynsky a reçu un prix TED en 2005 pour ses images qui « bouleversent notre façon de concevoir le monde et notre place dans celui-ci. »

Provenance

Collection privée / Private collection, Toronto

Edward Burtynsky is Canada's most successful photographer, as well as a noted filmmaker, entrepreneur, and environmental advocate. He became known internationally for his large-scale images documenting the process and consequences of using the earth's natural resources. These images, which at times approach abstraction, present a bizarre tension between beauty and desecration. Many of Burtynsky's works—and this one is an exceptional example—portray astonishing aerial views, presented with a degree of detail normally unavailable to the human eye. His series depicting quarries in Vermont in the early 1990s launched his career. These images of cracked, fragmented, abandoned terrains appear not dissimilar to Riopelle paintings realized in rich whites and grays, with stabs of vibrant green. While each image is a document of environmental exploitation, overall Burtynsky's work exhibits incredible formal diversity with a rich palette and texture. The work presented here has been reproduced in countless periodicals, and appears in Steidl's book on the artist. Burtynsky's work can be found in the permanent collections of countless museums, including the National Gallery of Canada, the Guggenheim, TATE Modern (London), and MoMA, to mention a few. He received a TED Prize in 2005 for producing images that “powerfully alter the way we think about the world and our place in it.”

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



Roberto Pellegrinuzzi

1958 -

69 Pierre, Les Écorchés

1999

Épreuve argentique / Gelatin silver print

145 × 114 cm / 57 × 45 in

Provenance

Galerie Thérèse Dion, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Roberto Pellegrinuzzi s'intéresse à la photographie en tant que discipline, matériau et discours en explorant sans cesse son histoire, ses procédés et ses propriétés. Ainsi, dès ses premiers travaux, il s'emploie typiquement à décomposer les images en divers plans pour ensuite les réassembler sur différents supports, si bien qu'elles se déstructurent et se restructurent en fonction de l'angle sous lequel on les observe. Avec l'avènement du numérique, Pellegrinuzzi est en mesure d'intervenir directement dans les images, qu'il sépare en suivant des réseaux et des motifs. Depuis 1985, ses œuvres ont fait l'objet de plus d'une cinquantaine d'expositions individuelles en Amérique du Nord et en Europe, y compris, en juin 1999, à la prestigieuse Maison européenne de la photographie de Paris, où la série *Les Écorchés* fut présentée.

Pour chacun de ces portraits démesurés aux yeux fermés, « ce sont 63 photos, par bandes de 7 à l'horizontal et de 9 à la verticale, qui, telles un puzzle, reconstituent le visage humain. L'ensemble se caractérise par un rendu très dur, aux gris métalliques, aux noirs profonds, au grain implacable ne faisant fi d'aucun détail. Les pores, parfois un peu trop béants pour flatter le modèle, de la peau un peu moite, le petit duvet devenu assez sombre sous cet éclairage sans pitié; l'image ne nous fait grâce de rien. Cette extrême précision est une des caractéristiques les plus connues de Roberto Pellegrinuzzi. » (Louise Déry, commissaire de l'exposition présentée dans le cadre du Mois de la Photo à la Galerie de l'UQAM, à l'automne 1999)

Roberto Pellegrinuzzi is interested in photography as a discipline, as material, and as language, and has continuously investigated its history, processes, and physical properties. From his very first works, Pellegrinuzzi has typically deconstructed his images into various planes that are then reassembled onto different supports. The resulting images appear to break down and come together in relation to the angle from which they are viewed. With the rise of digital photography, Pellegrinuzzi now intervenes directly onto his images, separating each one along its visible networks and patterns. Since 1985, his work has been shown in over fifty solo exhibitions throughout North America and in Europe, including the prestigious Maison européenne de la photographie de Paris, where his series *Les Écorchés* was presented in 1999.

Each of his large-scale portraits of individuals with their eyes closed "are comprised of 63 photos, in rows of seven horizontal by nine vertical, which, like a puzzle, recreate the human face. As a whole, they are characterized by a very sharp finish, with metallic greys, deep blacks, and an unforgivingly fine grain that reveals every possible detail. The unflatteringly large pores, the slightly damp skin, the downy facial hair that darkens under the unforgiving light; no detail is spared. This extreme precision is one of Roberto Pellegrinuzzi's best-known characteristics." (Louise Déry, curator of the exhibition presented as part of the Mois de la Photo at the Galerie de l'UQAM, in the fall of 1999. Translation ours.)

Estimation/Estimate 10 000 – 12 000 \$



John Brown

1953 -

70 Grimm No. 94

2014

Huile sur panneau, signée, titrée et datée au dos /

Oil on panel, signed, titled, and dated on verso

66,5 × 60,5 cm / 26 ¼ × 23 ¾ in

Provenance

Olga Korper Gallery, Toronto

Collection privée / Private collection, Toronto

Bien établi dans le milieu artistique de Toronto depuis les années 1980, John Brown est connu pour son travail lent et méticuleux. Son processus complet consiste à appliquer la peinture par couches sur un panneau pour ensuite la racler, de sorte que l'image semble remonter à la surface au lieu d'être construite. Ainsi, le corps humain – et ce qui se cache sous la chair – fascine l'artiste depuis longtemps. Pour sa plus longue série, les *Head Paintings* (mieux connues sous le nom de *Grimm*), Brown s'est inspiré des contes originaux des frères Grimm, sombres histoires renfermant de la violence, du fantastique et des mises en garde. Le tableau *Grimm No. 94* constitue un exemple par excellence du raclage et de la touche expressifs du peintre où l'on voit bien son usage de la couleur – celle qui est cachée et celle qui est révélée. La perspective tordue du tableau entraîne le plan de l'image dans l'abstraction et crée une impression générale dans laquelle les éléments figuratifs semblent approcher le domaine du surréel.

John Brown, a noteworthy presence in Toronto's contemporary art scene since the 1980s, is known for his slow, meticulous practice. His exhaustive process involves the application and removal of layers of paint on panel, so that the image seems to emerge archaeologically, revealed rather than built up. In this vein, the human body—and what is concealed beneath the flesh—has long fascinated Brown. His *Head Paintings* (better known as the *Grimm*), Brown's longest-running series of works, are inspired by the original folk tales of the Brothers Grimm, dark stories of violence, magic, and warning. *Grimm No. 94* is an iconic example of the painter's expressive scrapes and markings; showcasing his use of colour, both hidden and revealed, the work's warped perspective turns the picture plane toward abstraction and creates an overall impression wherein figurative elements appear to move nearer to the realm of the surreal.

Estimation/Estimate 12 000 – 16 000 \$

Louis Boudreault

1956 -

71 Gandhi

2012

Techniques mixtes sur papier marouflé sur panneau,
signée, titrée et datée au dos /

Mixed media on paper mounted on board,
signed, titled, and dated on verso

213 × 164 cm / 84 × 64 ½ in

Provenance

Collection privée / Private collection, Ottawa

Gandhi est un portrait de la série *Destinée*, dans laquelle Louis Boudreault propose un regard personnel sur les personnalités marquantes du 20^e siècle. En choisissant de les représenter enfant ou jeune adolescent, Boudreault invite à poser un regard nouveau sur ces visages si souvent croisés, dont la renommée nous empêche de les imaginer à un âge plus vulnérable.

Boudreault est né en 1956 à Havre-Aubert (Îles-de-la-Madeleine). Après des études en lettres et en théâtre, il s'embarque pour la France, où il intègre l'École du Louvre. Au terme de ses études, il exerce le métier de conseiller en œuvres d'art et contribue ainsi à l'élaboration d'importantes collections. Depuis 1991, il se consacre pleinement à son art. Il vit et travaille à Montréal depuis 1998.

Gandhi is a portrait in Louis Boudreault's *Destinée* series, in which the artist presents an intimate view into some of the twentieth century's principal personalities. In choosing to represent them as children or young adolescents, Boudreault invites us to take a fresh look at these ubiquitous faces, whose fame inhibits us from imagining them at a more vulnerable age.

Boudreault was born in 1956 in Havre-Aubert (Magdalen Islands). After studying literature and theatre, he set off for France and enrolled in the École du Louvre. Upon finishing his studies, he began working as an art consultant and contributed to the development of many important collections. Since 1991, he has devoted himself full-time to his art practice. Boudreault has lived and worked in Montreal since 1998.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$



Marc Séguin

1970 -

72 A Stroll in the Park

2003

Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /

Oil on canvas, signed, titled, and dated on verso

274,5 × 408,5 cm / 108 × 160 ¾ in

Diptyque / Diptych

Provenance

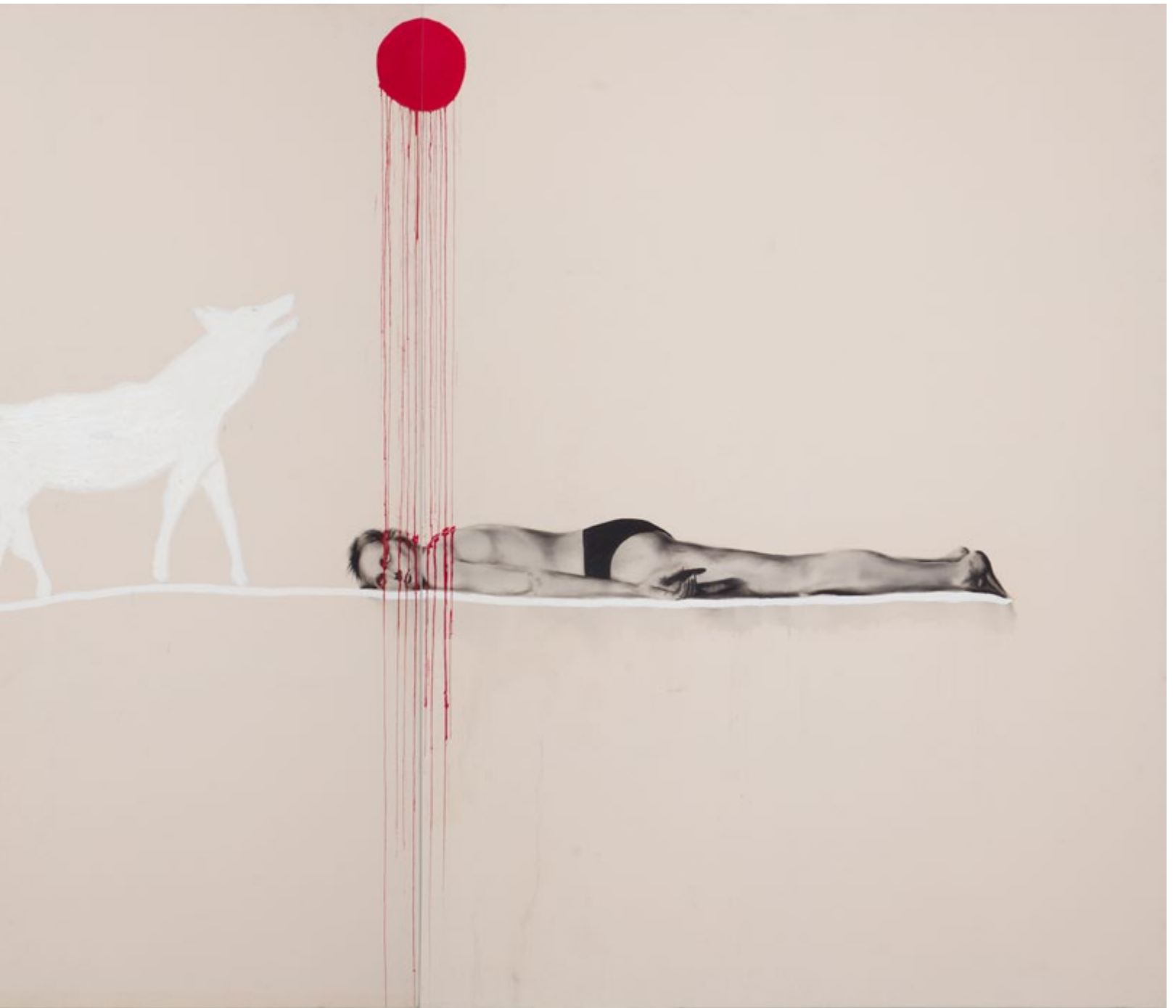
Collection privée / Private collection, Montréal

Né à Ottawa, en Ontario, Marc Séguin partage aujourd'hui sa vie et sa pratique entre Hemmingford et Brooklyn. Depuis sa première exposition solo en 1996, suivie un an plus tard d'une participation à l'exposition collective *De fougue et de passion* au Musée d'art contemporain de Montréal, Séguin multiplie les expositions au pays et à l'étranger. Ses peintures, estampes et gravures, qui défient toute forme de statu quo et flirtent avec les thèmes de la violence, de la mort et de la terreur, se retrouvent dans de nombreuses collections publiques, privées et muséales, y compris celles du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée des Beaux-arts de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec. Artiste multidisciplinaire, Séguin publie un premier roman en 2009, *La Foi du braconnier* (Leméac, Prix littéraire des collégiens du Québec), puis enchaîne avec *Hollywood* en 2012 (finaliste aux Prix littéraires du Gouverneur général) et *Nord Alice* en 2015. En 2016, son premier long métrage, *Stealing Alice*, est présenté en première au Festival du nouveau cinéma, à Montréal.

Born in Ottawa, Ontario, Marc Séguin divides his time between Hemmingford, Quebec, and Brooklyn. Since his first solo exhibition in 1996, followed one year later by the group exhibition *De fougue et de passion* at the Musée d'art contemporain de Montréal, Séguin has had a very active career showing across Canada and internationally. His paintings, prints, and etchings defy the status quo and flirt with themes of violence, death, and terror. They are included in numerous private, public, and museum collections, including the Musée d'art contemporain de Montréal, the Montreal Museum of Fine Arts, and the Musée national des beaux-arts du Québec. A multidisciplinary artist, Séguin published his first novel, *La Foi du braconnier*, in 2009 (Leméac, Prix littéraire des collégiens du Québec), followed by *Hollywood*, in 2012 (a finalist for the Governor General's Literary Award), and *Nord Alice* in 2015. In 2016, he released his first feature film, *Stealing Alice*, which premiered at the Festival du nouveau cinéma in Montréal.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$





Henriette Valium

1959 -

73 Rachel Berri

2017

Techniques mixtes sur bois, signée et datée au dos /

Mixed media on wood, signed and dated on verso

123,5 × 108 cm / 48 ¾ × 42 ½ in

Provenance

Galerie Robert Poulin, Montréal

Collection privée / Private collection, Montréal

Patrick Henley, alias Henriette Valium, est une figure phare de la bande dessinée underground internationale. Influencé par l'esprit de transgression propre à la contre-culture américaine et héritier des avancées stylistiques de Robert Crumb (Mr. Natural) et de Benito Jacovitti (Coco Bill), Henley se fait d'abord connaître par de multiples albums imprimés à la main (*Cœur de maman*, *Primitive crétin*) dans lesquels il innove par un style personnel qui allie audace dans le propos et méticulosité obsessionnelle dans le rendu. C'est cette marque de commerce qui lui vaudra une solide réputation tant en Europe qu'aux États-Unis.

Déjà en 2007, la maison d'édition française L'Association fait paraître *Valium Bédex Compilato*, un recueil de l'essentiel de l'œuvre de Henley. C'est ensuite au tour de Dernier Cri, éditeur marseillais, de publier nombre de ses estampes et de ses livres, y compris *Mutants I*, *Mutants II* et *Curés malades*. Plus récemment, la maison Conundrum Press édite son *Palace of Champions*. Depuis quelques années, l'artiste crée des pièces tridimensionnelles complexes comprenant jusqu'à des centaines de morceaux, comme la célèbre *Rachelle Berry*, qui appartient à cette catégorie de tableaux-sculptures *Low Brow*, et illustre bien la nouvelle direction prise par Henley.

Patrick Henley, a.k.a. Henriette Valium, is a key figure in the international underground comic scene. Influenced by the transgressive spirit of American counter-culture and by the stylistic advancements of Robert Crumb (Mr. Natural) and Benito Jacovitti (Coco Bill), Henley became known for his hand-printed comic books (*Cœur de maman*, *Primitive crétin*) in which he innovated a personal style that combines bold subject matter and obsessively meticulous rendering. This attitude and approach have made him a highly respected artist, both in the United States and in Europe.

In 2007, the French publishing house L'Association launched *Valium Bédex Compilato*, an essential compendium of Henley's work. They were soon followed by Marseille-based publisher Dernier Cri, who published several of Henley's prints and books, including *Mutants I*, *Mutants II*, and *Curés malades*, and, more recently, Montreal's own Conundrum Press published *Palace of Champions*. Over the past few years, Henley has created complex three-dimensional works composed of hundreds of pieces, such as the well-known work *Rachelle Berry*, made of polychrome wood, an example of the kind of "Lowbrow" sculptural painting that perfectly illustrates Henley's recent artistic direction.

Estimation/Estimate 8 000 – 12 000 \$



Carlos Quintana

1966 -

74 Sans titre / Untitled

2007

Technique mixte sur toile, signée et datée en bas à gauche /

Mixed media on canvas, signed and dated lower left

122 × 183 cm / 48 × 72 in

Carlos Quintana est né en 1966 à La Havane (Cuba). Il détient une formation de l'Académie des Beaux-Arts de San Alejandro et de l'Institut de Design de La Havane. Son œuvre s'inscrit dans la nouvelle génération d'artistes cubains tels que Santiago Rodríguez Olazábal, Roberto Diago, José Angel Toirac, Los Carpinteros. L'œuvre de Quintana est diffusée depuis plus de vingt ans en Espagne, au Mexique, au Venezuela, à Cuba, aux États-Unis, au Costa Rica et plus récemment au Canada. Ses participations aux foires internationales telles que Arco, Art Miami et Art Basel font de cet artiste un incontournable de l'art cubain contemporain. Depuis 1993, il vit et travaille entre La Havane et Madrid (Espagne).

Provenance

Galerie Orange, Montréal

Galerie Lacerte art contemporain, Montréal

Exposition/Exhibition

Carlos Quintana, Norte, Galerie Orange,

Montréal, automne 2007

Carlos Quintana was born in 1966 in Havana, Cuba. Since 1993 he has shared his time between Havana and Madrid, Spain. Quintana was educated at the San Alejandro Academy of Fine Arts and the Havana Institute of Design. His work is representative of the new generation of Cuban artists like Santiago Rodríguez Olazábal, Roberto Diago, José Angel Toirac, and Los Carpinteros. For more than twenty years, Quintana's work has travelled the globe, appearing in Spain, Mexico, Venezuela, Cuba, the United States, Costa Rica, and more recently Canada. His participation in international fairs like Arco, Art Miami, and Art Basel has confirmed his reputation as one of the leading names on the contemporary Cuban art scene.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

Les présentes conditions générales de vente, la vente et tout ce qui s'y rapporte sont régis par les lois du Québec; les vendeurs, les acheteurs ainsi que les mandataires de ceux-ci acceptent que toute action judiciaire relève de la compétence exclusive des tribunaux du Québec.

Les conditions suivantes ainsi que tout amendement publié, écrit ou annoncé verbalement lors de la vente font partie intégrante des conditions générales de vente s'appliquant à l'ensemble des lots catalogués et vendus par BYDealers. Si un ou plusieurs articles ci-bas ne sont pas valides pour quelque raison que ce soit, le reste des conditions s'applique et reste valide. La section Guide de l'acheteur du catalogue fait partie intégrante des conditions générales de vente.

Tel qu'utilisés ci-haut, les termes «BYDealers», «nous», «maison d'enchères» font référence à Les Enchères BYDealers Auction House.

1. Le terme «prix marteau» signifie le prix auquel un lot a été adjugé au moment de la vente. Le terme «prix d'achat» signifie la combinaison de (a) le prix marteau, (b) la prime à l'achat de 20 % du prix marteau, payable à BYDealers par l'acheteur et (c) les taxes de vente applicables. La vente se fait au comptant et les prix s'expriment en dollars canadiens.
2. À la tombée du marteau du commissaire-priseur, la personne qui a effectué la plus haute mise devra acheter le lot, suivant les conditions générales de vente ici présentées.
3. Les taxes de vente peuvent faire l'objet d'une exemption en tout ou en partie dans certaines circonstances si le lot est livré ou retiré de la juridiction où la vente a eu lieu. Il est du devoir de l'acheteur de prouver à la maison d'enchères qu'une telle exemption s'applique pour le lot acheté. Une exemption ne peut avoir lieu que lorsque le lot est livré directement de la maison d'enchères à une adresse à l'extérieur de la juridiction et que la documentation de livraison est fournie à l'avance à BYDealers. Toute demande d'exemption de taxes doit être faite à la maison d'enchères avant ou au moment du paiement. Les taxes de vente ne pourront être remboursées une fois que le lot a été libéré par la maison d'enchères.
4. BYDealers se charge d'assurer les lots jusqu'à dix jours après la vente. Après le délai de dix jours, il est de la responsabilité de l'acheteur d'assurer les lots achetés, et ce, même si les lots sont toujours sous la garde de la maison d'enchères.
5. Dans l'éventualité où un feu, un vol ou toute autre raison nous empêcherait de livrer un ou plusieurs lots, ou dans celle où une vente ne pourrait être complétée, notre responsabilité se limite seulement au montant payé par l'acheteur et ne pourra, en aucune circonstance, inclure une compensation pour les dommages causés.
6. BYDealers, ses employés et ses représentants, ne peuvent être tenus responsables pour toute perte ou dommage en tout genre du lot, que ce soit par négligence ou pour toute autre raison lorsque le lot est sous la garde et responsabilité de la maison d'enchères.
7. Le paiement des lots devra s'effectuer dans les dix jours suivant la vente. Le paiement aura été reconnu complété uniquement lorsque l'ensemble des sommes dues auront été acquittées par l'acheteur à la maison d'enchères. Les paiements peuvent être effectués par : (a) transfert bancaire au compte de BYDealers (b) par chèque certifié ou par traite bancaire émis par une institution canadienne (c) par Visa ou MasterCard jusqu'à un maximum de 50 000 \$ par client et par enchère. L'acheteur qui désire payer par carte de crédit devra présenter en personne la carte de crédit ainsi qu'une pièce d'identité valide avec photo. Tout paiement devra être vérifié auprès des institutions financières et approuvé par la maison d'enchères avant qu'un lot soit libéré ou livré à l'acheteur. Une surcharge de 2 % du prix d'achat est applicable sur toute transaction effectuée par carte de crédit.
8. BYDealers se réserve le droit de retirer un lot à tout moment avant la vente.
9. La maison d'enchères se réserve le droit : de refuser une mise, de diviser un palier d'enchère et de faire avancer les mises à la discrétion du commissaire-priseur. En cas de dispute entre les clients ou dans l'éventualité où le commissaire-priseur douterait de la validité d'une mise, BYDealers a le pouvoir de déterminer la personne qui a remporté la mise ou peut décider de reprendre l'enchère du lot à nouveau. S'il y a dispute après la vente, le rapport de vente officiel fait office de référence.
10. Si un lot présenté est sujet à un montant de réserve par le vendeur, BYDealers se réserve le droit de miser au nom de celui-ci, soit par une mise d'ouverture, soit par des mises consécutives en réponse aux mises du public jusqu'au montant de la réserve.
11. Les acheteurs potentiels sont invités à assister personnellement à la vente. Toutefois, si un acheteur ne peut y assister, BYDealers pourra exécuter un ordre d'achat en leur nom si le formulaire prévu à cette fin est convenablement rempli, signé et remis à la maison d'enchère au moins 24 heures avant la vente. BYDealers ne peut être tenue responsable de l'exécution d'une telle mise par un de ses employés ou agents.
12. Dans l'éventualité où la maison d'enchères aurait reçu plus qu'un formulaire d'ordre d'achat pour un même lot à un montant identique et que ces offres sont les offres les plus élevées pour un lot, le lot reviendra à la personne dont le formulaire a été reçu en premier par la maison d'enchères.
13. À sa discrétion, la maison d'enchères peut exécuter une mise par téléphone pour le compte de l'acheteur. La maison d'enchères ou ses employés ne peuvent être tenus responsables, par l'acheteur ou le consignataire, pour toute négligence ou erreur dans l'exécution d'une telle mise.
14. Les factures générées après l'enchère peuvent contenir des erreurs et peuvent être sujettes à une révision.
15. Tout acheteur qui mise à l'enchère doit le faire en son nom personnel sauf si une demande est faite à BYDealers, par écrit, au minimum 24 heures avant la vente, afin que l'acheteur agisse en tant qu'agent pour un tiers. BYDealers se réserve le droit de refuser s'il juge que la relation n'est pas acceptable.
16. Tout acheteur désirant miser doit remplir le formulaire d'enregistrement et prendre connaissance de son contenu. Le formulaire doit être soumis au minimum 24 heures avant la vente afin de garantir son approbation.

17. Tout acheteur enregistré doit savoir que lorsqu'une mise est enregistrée avec son numéro de mise, en salle, au téléphone comme sur Internet, elle ne peut être retirée sans le consentement du commissaire-priseur qui, à sa discrétion, peut refuser.
18. Tous les lots sont vendus « tels quels ». Tout acheteur intéressé à un lot devrait en faire l'inspection avant la vente pour vérifier sa dimension, son état général et si l'œuvre a été restaurée ou altérée. Nous recommandons fortement que chaque lot soit inspecté personnellement. Toute information contenue dans ce catalogue, ou toute facture, rapport de condition ou autre document de présentation présentant la propriété, l'année, la période, la provenance, l'importance, l'exposition, la documentation ou la condition physique de l'œuvre ne représentent que l'opinion de la maison d'enchères et ne peuvent constituer une garantie quelconque. La maison d'enchères fait tout en son pouvoir pour assurer la précision des informations. Aucun employé ou représentant de BYDealers n'a l'autorité pour donner une garantie, orale ou écrite.
19. Toutes représentations photographiques des lots présents dans ce catalogue sont présentées à titre indicatif seulement et ne peuvent servir de référence en ce qui a trait aux couleurs, tons, textures et imperfections.
20. Si vous prévoyez exporter un lot, il est de votre responsabilité de vérifier auprès des autorités si un permis est nécessaire ou s'il existe une interdiction sur l'exportation de certain produit (ex. : si une œuvre contient une matière interdite telle que l'ivoire).
21. BYDealers ne fait aucune garantie que l'acheteur d'un lot détiendra les droits d'auteur ou les droits de reproduction sur les lots achetés.
22. Les droits d'auteur des textes, des photos, images numériques et illustrations contenus dans ce catalogue sont la propriété de BYDealers. Il est interdit de reproduire ou de permettre la reproduction du catalogue en partie ou en entier sans l'autorisation écrite de BYDealers.
23. BYDealers se réserve le droit d'utiliser l'image des lots précédemment vendus à des fins promotionnelles, et ce, sans limite de temps.
24. BYDealers ne peut être tenue responsable de la négligence ou des erreurs commises par l'acheteur ou le consignataire d'un lot.
25. BYDealers peut, si elle le juge nécessaire, refuser l'accès ou la participation d'une personne à la vente aux enchères.
26. Les biens vendus lors d'une vente BYDealers doivent être retirés par l'acheteur dans les dix jours suivant la vente des biens. Après ce délai, l'acheteur sera responsable de toutes dépenses liées à l'entreposage et à la manutention des lots, et ce, jusqu'à la date de retrait des lots par l'acheteur. L'acheteur doit avoir acquitté toute facture auprès de BYDealers avant qu'un lot soit libéré.
27. Les frais d'expédition et de manutention sont entièrement à la charge de l'acheteur. Les biens seront emballés par la maison d'enchères pour un transport à la main seulement. BYDealers peut accompagner l'acheteur dans le processus d'expédition, mais se réserve le droit de facturer certains frais selon la nature des services offerts.
28. BYDealers n'est pas responsable de tout dommage au verre ou au cadre du lot et ne peut être tenue responsable d'éventuels dommages, erreurs ou omissions causés par la manutention et la livraison, même si le service est offert par une compagnie recommandée par la maison d'enchères.
29. Si un acheteur ne parvient pas à payer ou à retirer un ou plusieurs lots avant 17 h le dixième jour suivant la date de la vente aux enchères, BYDealers peut, à son entière discrétion, prendre un ou plusieurs des recours suivants sans avis préalable et sans préjudice à tout autre droit ou recours que la maison d'enchères peut avoir :
 - a. Enclencher des procédures judiciaires contre l'acheteur en dommages et intérêts pour bris de contrat, incluant les frais de ces procédures sur une base d'indemnisation complète.
 - b. Annuler la vente d'un ou plusieurs lots vendus à l'acheteur.
 - c. Revendre le lot ou le remettre en vente publique ou privée, lors d'une enchère en salle ou en ligne. Les surplus après les dépenses encourues par la maison d'enchères seront versés à l'acheteur.
 - d. Entreposer le lot dans les installations de BYDealers ou dans les installations d'un tiers aux frais de l'acheteur et libérer le lot à l'acheteur uniquement après paiement du prix d'achat et des dépenses à la maison d'enchères.
 - e. Charger des intérêts sur le prix d'achat au taux de 5 % par mois au-dessus du taux préférentiel de la Banque Royale du Canada au moment de la vente aux enchères et ajusté mensuellement par la suite.
 - f. Retenir ce lot ou tout autre lot vendu à l'acheteur à la même vente aux enchères ou à toute autre vente BYDealers et libérer le ou les lots uniquement après le paiement complet du prix d'achat et des dépenses encourues par la maison d'enchères.
 - g. Refuser ou révoquer, à l'entière discrétion de la maison d'enchères, l'inscription de l'acheteur aux enchères futures organisées par BYDealers.
30. Les Conditions générales de vente de BYDealers sont régies par les lois et règlements de la province de Québec. En misant à l'enchère BYDealers, tout acheteur ou enchérisseur accepte les présentes conditions générales de vente. Tout litige, controverse ou demande en rapport avec le présent contrat fera l'objet d'une médiation. Dans l'éventualité où les parties ne s'entendent pas, la cause pourra être entendue par une cour de justice de la province de Québec dans le district de Montréal.

TERMS AND CONDITIONS OF SALE

The present Terms and Conditions of Sale, the sale itself, and all that is related to the sale are governed by Quebec law. Sellers, buyers, and their representatives accept that all judiciary action will be answerable by the exclusive competence of the Quebec courts.

The following conditions and any amendments published, announced in writing, or announced verbally at the time of the sale, are incorporated into and form part of these Terms and Conditions of Sale and are thereby applicable to all lots catalogued and sold by BYDealers. If one or several of the articles listed below are invalid, regardless of the reason why, the rest of the conditions continue to apply and remain valid. The “Buyer’s Guide” section of the catalogue is incorporated into and forms part of these Terms and Conditions of Sale.

As used above, the terms “BYDealers,” “we,” and “auction house” refer to the Les Enchères BYDealers Auction House.

1. The term “hammer price” designates the price at which a lot has been knocked down to the buyer at the time of sale. The term “purchase price” refers to the sum of (a) the hammer price, (b) the buyer’s premium payable to BYDealers by the buyer, equivalent to 20% of the hammer price, and (c) the applicable sales taxes. Sales are completed as monetary transactions and the prices are expressed in Canadian dollars.
2. At the fall of the auctioneer’s hammer, the person who has placed the highest bid must purchase the lot in accordance with the conditions presented herein.
3. In certain cases where the lot is delivered or removed from the jurisdiction in which the sale took place, sales taxes may be exempted in part or in whole. It is the buyer’s duty to provide proof to the auction house that any such exemption applies to the purchased lot. An exemption can only be applied if the lot is delivered directly from the auction house to an address outside of the jurisdiction and if the compulsory delivery documentation is provided to BYDealers prior to purchase. All tax exemption requests must be submitted to the auction house prior to or at the time of payment. Sales taxes cannot be refunded once the lot has been released by the auction house.
4. BYDealers shall assume the responsibility of insuring the lots for ten days after the sale. Once the ten-day period is over, it is the buyer’s responsibility to insure the purchased lots even if the lots remain under the care and custody of the auction house.
5. In the case of fire or theft, or if for any other reason the auction house is prevented from delivering one or several lots or of completing a sale, a sale, the auction house’s responsibility is limited only to the amount paid by the buyer and the auction house will not under any circumstances compensate for the damages suffered.
6. BYDealers, its employees, and its representatives cannot be held responsible for any loss or damage suffered by the lot, be it due to negligence or to any other cause, while the lot is under the care and custody of the auction house.
7. Payment for the lots must be completed within ten days of the sale. Payment will only be acknowledged as being complete once the buyer has fully paid all full amounts due to the auction house. Accepted methods of payment: (a) bank transfer to the BYDealers account, (b) certified cheque or bank draft issued by a Canadian institution, or (c) Visa or Mastercard for up to a maximum of \$50 000 per client per auction. To pay by credit card, the buyer must appear in person with the credit card and a valid photo ID. All payments must be verified by the corresponding financial institutions and be approved by the auction house before a lot can be released or delivered to the buyer. A 2% surcharge will be added to all credit card transactions.
8. BYDealers reserves the right to withdraw a lot at any time before the sale.
9. The auction house reserves the right to refuse a bid, to split a lot, and to advance the bidding as it may decide. In the case of a dispute between clients where the auctioneer is uncertain of a bid’s validity, BYDealers has the power to determine the successful bidder or to put up the lot up for auction again. In the case of a dispute following the sale, the official sales report will serve as the reference.
10. If a presented lot is subject to a reserve price established by the seller, BYDealers reserves the right to bid on the seller’s behalf, either as an opening bid or with consecutive bids in response to bids placed by other participants, to reach the amount of the reserve price.
11. Prospective buyers are invited to attend the auction in person. However, if a buyer is unable to attend, BYDealers can submit an absentee bid on his or her behalf provided that the absentee bid form has been completed, signed, and submitted to the auction house at least 24 hours prior to the sale. BYDealers cannot be held responsible for the execution of such a bid by one of its employees or agents.
12. In the case where the auction house receives more than one absentee bid form for a given lot and for an identical bid amount, and where these bids are the highest ones for the given lot, the successful bid shall be the one received the earliest by the auction house.
13. The auction house may, at its discretion, place a bid by telephone for the buyer’s account. Neither the auction house nor its employees can be held liable by the buyer or the consignor for any negligence or default in the placing of such a bid.
14. Invoices generated after the auction may contain errors and may be subject to review.
15. Any buyer at the auction must bid in his own name unless a request is submitted in writing to BYDealers at least 24 hours prior to the sale so the buyer may act as a third party representative. BYDealers reserves the right to refuse the request if the relationship doesn’t appear to be admissible.
16. Any buyer wishing to bid must complete the registration form and familiarize himself or herself with the form’s contents. The form must be submitted at least 24 hours before the sale to guarantee its approval.

17. All registered buyers must understand that once a bid has been placed with his or her paddle number, be it in person, by telephone, or online, the bid cannot be withdrawn without the auctioneer's consent. The decision whether or not to give consent, is made at the discretion of the auctioneer.
18. All lots are sold "as is." A buyer interested in a lot should inspect it prior to the sale to verify its dimensions, its overall condition, and whether it has been restored or altered. We strongly recommend that each lot be inspected personally. All information in this catalogue as well as any invoice, condition report, or other document presenting the work's ownership, year, period, origin, importance, exhibition history and related literature, or physical condition represent solely the auction house's opinion and do not constitute a guarantee of any sort. The auction house does everything in its power to ensure the accuracy of information it provides. No BYDealers employee or representative has the authority to give a verbal or written guarantee.
19. All photographic representations of the lots included in this catalogue are solely for guidance and are not to be relied upon for colours, tones, textures, and imperfections of the lots.
20. If a buyer plans to export a lot, it is his or her responsibility to comply with the provisions regarding permits or bans on certain materials (for example, on illegal materials such as ivory).
21. BYDealers offers no guarantee that the buyer will acquire copyrights or reproduction rights for the purchased lots.
22. The copyrights of text, images, digital images, and illustrations in this catalogue are the exclusive property of BYDealers. It is prohibited to reproduce or to allow reproduction of this catalogue in whole or in part without prior written approval from BYDealers.
23. BYDealers reserves the right in perpetuity to use images of previously sold lots for promotional purposes.
24. BYDealers cannot be held liable for negligence or errors committed by the buyer or by the consignee of a lot.
25. BYDealers may, if judged necessary, refuse a person's access or participation to the auction sale.
26. The buyer must collect the lots purchased at a BYDealers sale within ten days following the sale. After that time, the buyer will be responsible for all fees related to the storing and handling of the lots until they are collected by the buyer. The buyer must have paid BYDealers the entire amount due in order for the lot to be released.
27. Shipping and handling costs are the buyer's entire responsibility. The lots will be packed by the auction house for hand-carrying only. BYDealers can assist the buyer with the shipping process, but reserves the right to invoice certain fees depending on the nature of the services provided.
28. BYDealers is not liable for any damage to the lot's glass or frame, or for any error, omission, or damage caused during shipping and handling, even if the service was provided by a company recommended by the auction house.
29. If a buyer does not manage to pay for or collect one or more lots before 5 pm on the tenth day following the auction, BYDealers has the right to, at its entire discretion, resort to taking one or several of the following actions without prior notice and without prejudice to all other rights or recourse the auction house may be entitled to:
 - a. Engage in legal proceedings against the buyer for damages and interests related to breach of contract and the full compensation for fees for such proceedings.
 - b. Annul the buyer's purchase of one or several lots.
 - c. Resell the lot or cause it to be resold at a public or private sale, be it a live or an online auction. Any surplus after expenditures incurred by the auction house will be paid to the buyer.
 - d. Store the lot at the BYDealers premises or at third party premises at the buyer's expense and release the lot to the buyer only once the purchase price and the costs incurred by the auction house have been paid.
 - e. Charge monthly interest on the purchase price at 5% above The Bank of Canada prime rate at time of the auction, adjusted monthly afterward.
 - f. Withhold the lot or any other lot sold to the buyer at the same auction or any other BYDealers auction and release the lot(s) only once the purchase price and the costs incurred by the auction have been paid in full.
 - g. At the auction house's discretion, refuse or revoke the buyer's registration at future BYDealers's auctions.
30. BYDealers's "Terms and Conditions of Sale" are governed by the laws and regulations of the province of Quebec. By bidding at a BYDealers auction, all buyers and bidders accept the present Terms and Conditions of Sale. Any dispute, controversy, or request in accordance with the present contract will be subject to mediation. In the event that the involved parties fail to agree, the case could be heard in the Court of Quebec in Montreal.

INDEX DES ARTISTES PAR LOT

INDEX OF ARTISTS BY LOT

BARBEAU, Marcel Christian	24	LETENDRE, Rita	27
BEAULIEU, Paul-Vanier	56	LITTLE, John Geoffrey Caruthers	60
BELLEFLEUR, Léon	1-55	LOCHHEAD, Kenneth Campbell	45
BLOORE, Ronald Langley	33-48	LUKE, Alexandra	32
BOBAK, Molly Joan Lamb	66	LYMAN, John	65
BORDUAS, Paul-Émile	16-38	MARTIN, Ronald Albert	43
BOUDREAULT, Louis	71	MCEWEN, Jean Albert	12-21-22-23
BRANDTNER, Fritz	2	MEAD, Raymond John	31
BROWN, John	70	MILNE, David	6
BURTYNSKY, Edward	68	MOLINARI, Guido	13-14-29-30
CAHÉN, Oscar	17	NAKAMURA, Kazuo	19
COBURN, Frederick Simpson	61	PELLAN, Alfred	3-4
COHEN, Lynne	67	PELLEGRINUZZI, Roberto	69
CURNOE, Gregory Richard	35	PEREHUDOFF, William	44
DALLAIRE, Jean-Philippe	5	PILOT, Robert	59
DETONNANCOUR, Jacques	57	POULIN, Roland	53
ETROG, Sorel	9-36	QUINTANA, Carlos	74
FERRON, Marcelle	25-39	RIOPELLE, Jean Paul	40-41
FORTIN, Marc-Aurèle	8-62	RONALD, William	20-54
FOX, John Richard	46	SÉGUIN, Marc	72
GAUVREAU, Pierre	28-49	SIMONIN, Francine	47
GERVAIS, Lise	26	SNOW, Michael James Aleck	34
HURTUBISE, Jacques	42-52	TANOBE, Miyuki	64
ISKOWITZ, Gershon	18	TOUSIGNANT, Claude	15
JACKSON, Alexander Young (A. Y.)	58	TRUDEAU, Yves	50
JÉRÔME, Jean-Paul	51	VALIUM, Henriette	73
LEFÉBURE, Jean	37	VILLENEUVE, Arthur	63
LEMIEUX, Jean Paul	7	WARHOL, Andy	11
LEMOYNE, Serge	10		





BYDealers.com

RONALD