



LES ENCHÈRES

BYDealers

AUCTION HOUSE

Vente aux enchères
Auction

ART CANADIEN
IMPORTANT

IMPORTANT
CANADIAN ART

EN LIGNE | ONLINE

5 - 27 NOV. 2022

Vente aux enchères en ligne – Automne 2022
Online Auction – Fall 2022

DU 5 AU 27 NOVEMBRE 2022 / 5 TO 27 NOVEMBER 2022

LA VENTE SE TERMINE LE 27 NOVEMBRE À 14 H.
AUCTION CLOSES NOVEMBER 27 AT 2 PM.

Exposition des œuvres / Preview of Works

**TORONTO
DESIGN EXCHANGE
(EXHIBITION HALL)
234 Bay St.**

DU 10 AU 13 NOVEMBRE / 10 TO 13 NOVEMBER
JEUDI DE 16 H À 19 H / THURSDAY - 4 PM TO 7 PM
VENDREDI DE 11 H À 19 H / FRIDAY - 11 AM TO 7 PM
SAMEDI ET DIMANCHE DE 11 H À 17 H /
SATURDAY & SUNDAY - 11 AM TO 5 PM

**MONTRÉAL
BYDEALERS
6345, boul. Saint-Laurent**

DU 15 AU 26 NOVEMBRE / 15 TO 26 NOVEMBER
DU MARDI AU VENDREDI DE 10 H À 18 H /
TUESDAY TO FRIDAY - 10 AM TO 6 PM
SAMEDI ET DIMANCHE DE 11 H À 17 H /
SATURDAY & SUNDAY - 11 AM TO 5 PM

Téléchargez notre application gratuite
pour miser sur votre appareil

Download our free app
to bid using your device



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

**Barbara Edwards
Contemporary**
Toronto | 647 348-5110
barbara@becontemporary.com
www.becontemporary.com

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

Canadian Fine Arts
Toronto | 416 544-8806
canadianfinearts.com
info@canadianfinearts.com

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

Québec

Anaïs Girardot consultante
Sherbrooke | 819 345-1778
evaluationoeuvredart.com
girardot@evaluationoeuvredart.com

Art/Shift
Montréal | 438-880-4967
artshift.co
info@artshift.co

Art45
Montréal | 514 816-9711
art45.ca
art@art45.ca

**Galerie Alexandre
Motulsky-Falardeau**
Québec | 418 262-9017
Galerieamf.com
galerieamf@gmail.com

Galerie Angers
Montréal | 514 772-1669
galerieangers.com
contact@stephenangers.com

Christopher Cutts Gallery
Toronto | 416 532-5566
cuttsgallery.com
info@cuttsgallery.com

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

Evelyn Aimis Fine Art
Miami, Toronto | 671 371-1224
fineart@evelynaimis.com
evelynaimis.com

Galerie d'art Vincent
Ottawa | 613 241-1144
inuitfinearts.com
info@galleryvincent.com

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

Galerie Claude Lafitte
Montréal | 514 842-1270
lafitte.com
lafitte@lafitte.com

Galerie d'art Michel Bigué
Saint-Sauveur | 450 227-5409
galeriemichelbigue.com
info@galeriemichelbigue.com

Galerie Eric Klinkhoff
Montréal | 514 288-7306
klinkhoffart.com
info@klinkhoffart.com

Galerie Laroche/Joncas
Montréal | 514 570-9130
larochejoncas.com
larochejoncas@videotron.ca

Les enchères BYDealers / Auction House

6345, boulevard Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2S 3C3
1 888 399-7856
514 274-2606
info@bydealers.com



Équipe/Team

Marc-Antoine Longpré
Président et directeur général /
CEO
malongpre@bydealers.com

Louis Lacerte
Directeur financier / CFO
louismlacerte@gmail.com

Annie Lafleur
Directrice de la recherche en
beaux-arts et de la logistique
des enchères /
Director of Fine Art Research &
Auction Logistics
alafleur@bydealers.com

Laura Barcia
Coordonnatrice de production /
Production coordinator
lbarcia@bydealers.com

Catalogue

**Directrice du catalogue /
Catalogue editor**
Annie Lafleur

Collaborateurs-trices/Contributors
Jo-Anne Balcaen
Joanie Demers
Louis Lacerte
Sarah Stanners
Roald Nasgaard

**Révision et lecture d'épreuves /
Copy editing**
Joanie Demers
Käthe Roth

Traduction/Translation
Jo-Anne Balcaen
Joanie Demers
Ron Ross

Graphisme / Graphic design
André Ferland

Prises de vue / Photographs
Laura Barcia

Tous droits réservés / All rights reserved

© BYDealers, 2022

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

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

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Couverture / Front cover

Lot 29, Paul-Émile Borduas, *Rencontre précipitée*

Couverture arrière / Back cover

Lot 46, Claude Tousignant, *Pré-Gong*

FAITS SAILLANTS / BYDEALERS : ART CANADIEN IMPORTANT

Cet automne, BYDealers inaugure sa 11^e vente aux enchères avec une sélection exceptionnelle d'œuvres d'art contemporain, historique et d'après-guerre. En effet, 72 lots seront présentés à l'occasion de cette vente, qui débutera le 5 novembre 2022 à 14 h (HAE) et se poursuivra jusqu'au 27 novembre 2022 à 14 h (HNE). Plusieurs essais inédits et une documentation bibliographique exhaustive accompagnent chaque lot dans le présent catalogue, qui sera consultable sur notre site Web. Toutes les œuvres seront exposées dans nos espaces, situés au 6345, boulevard Saint-Laurent, à Montréal, ainsi qu'à l'Exhibition Hall du Design Exchange, situé au 234, rue Bay, à Toronto. Les heures d'ouverture sont indiquées à la page 1. Mais d'abord, incursion dans un univers artistique marqué par l'audace et le prestige.

Un magnifique corpus d'art figuratif ponctue cette vente et mérite toute l'attention, avec **Jean Paul Lemieux** en tête de file. BYDealers présente trois lots issus des années 1950 et 1960, notamment le magistral *Printemps à Québec-Ouest* (1968). Ce tableau charnière rassemble tous les motifs qui ont fait la marque du peintre au cours de sa carrière. Il s'agit d'une œuvre de maturité, parfaitement composée, au moment où le travail de l'artiste est consacré et récompensé, ici et ailleurs. On note ensuite plusieurs lots de paysagistes de renom tels que **Clarence-Alphonse Gagnon** et **Marc-Aurèle Fortin**. Ce dernier signe, vers 1920, une superbe huile sur panneau dont le grand format se fait très rare à cette époque de sa carrière, ce qui en fait une œuvre recherchée. Soulignons également la présence de **John Little** avec trois lots provenant de différentes périodes, dont un des plus grands tableaux jamais peints par l'artiste.

Parmi les faits saillants de cette vente, *Rencontre précipitée* (1957), de **Paul-Émile Borduas**, est un événement en soi. Cette huile sur toile exceptionnelle date de la deuxième année du peintre à Paris, période où il réalise le corpus de tableaux noir et blanc qui le rendra célèbre. Œuvre d'une « justesse holistique », écrit Roald Nasgaard, ce remarquable tableau « se distingue par son calme général et sa sérénité délicatement maintenue ». C'est une occasion unique sur le marché de l'art, car les pièces de ce calibre sont aussi rares qu'incomparables : un tableau emblématique à la sensibilité universelle, pure et poignante.

Cinq œuvres de **Marcelle Ferron** couvrant deux décennies de sa carrière prolifique sont aussi proposées à l'occasion de cette vente. Mentionnons au passage le superbe *Sans titre* (c. 1956), tableau caractéristique des années parisiennes de l'artiste. Ferron se distingue par la force de sa gestuelle et l'équilibre de ses compositions, sans oublier la palette, ici à dominante chaude et rehaussée de quelques éclats bleus et violacés. Soulignons ensuite un chef-d'œuvre du répertoire post-automatiste de **Marcella Maltais** à la fin des années 1950, une pièce aux dimensions résolument plus imposantes et rares. Enfin, véritable signature visuelle du peintre **Claude Tousignant** au milieu des années 1960, le vertigineux *Pré-Gong* (1965), qui figure parmi les tout premiers tableaux circulaires réalisés par l'artiste. Un tour de force qui mérite toute l'attention des collectionneurs et collectionneuses d'ici et d'ailleurs.

Trois tableaux incontournables de cette vente volent par ailleurs la vedette. La puissance d'exécution de *Peinture n° 37* (1962), de **Jacques Hurtubise**, frappe l'imaginaire et relève sans conteste du coup de maître, de la note parfaite. Véritable prodige, Hurtubise a 23 ans lorsqu'il peint ce tableau selon les principes de l'expressionnisme abstrait. La toile intitulée *Margarita*, peinte en 1970, quant à elle, constitue, dans le répertoire de cet artiste, une œuvre inusitée et d'autant exceptionnelle sur le marché de l'art. Et pour couronner ce tour du chapeau, le tableau *Aurore d'orange* (1994) est un exemple particulièrement abouti d'une technique mise au point par Hurtubise, qui exploite avec une grande originalité le potentiel de réversibilité de la tache.

HIGHLIGHTS / BYDEALERS: IMPORTANT CANADIAN ART

This fall, BYDealers is inaugurating its eleventh auction with an exceptional selection of historical, post-war, and contemporary works. A total of 72 lots will be presented at this sale, which begins on November 5, 2022 at 2:00 P.M. (EDT), and continues until November 27, 2022 at 2:00 P.M. (EST). This complete catalogue, available on our website, features several previously unpublished essays and provides extensive bibliographic data on each lot. All works will be on view in our spaces, located at 6345 Saint-Laurent Boulevard, in Montréal, and in the Exhibition Hall at the Design Exchange, at 234 Bay Street in Toronto. Hours for each location can be found on the homepage of our website. Discover a world of art marked by boldness and prestige.

This sale features a magnificent group of figurative works that are particularly worthy of attention, beginning with the art of **Jean Paul Lemieux**. BYDealers presents three lots from the 1950s and 1960s, including the masterful *Printemps à Québec-Ouest* (1968). This pivotal painting brings together every element that is emblematic of Lemieux's work throughout his career. A mature, perfectly composed piece, it was produced at a time when his art became fully acclaimed and rewarded, both here and abroad. Also on view are several other paintings by well-known landscape artists such as **Clarence-Alphonse Gagnon** and **Marc-Aurèle Fortin**. Around 1920, Fortin produced a superb oil on panel of considerable size, a rarity for that period in his career, making it a highly desirable piece. Another high point is the work of **John Little**, with three lots from various periods of his career, including one of his largest ever paintings.

Among this auction's highlights, **Paul-Émile Borduas's** *Rencontre précipitée* (1957) is an event in itself. This outstanding oil on canvas dates back to his second year in Paris, a period during which he produced the black-and-white paintings that made him famous. A work of "holistic rightness," as Roald Nasgaard describes it, this remarkable work "is set apart by its overall calm and delicately held serenity." This is a unique moment for the art market, as works of this calibre are as rare as they are incomparable. Borduas's *Rencontre précipitée* is an emblematic painting of universal, pure, and poignant sensibility.

Five works by **Marcelle Ferron** spanning two decades of her prolific career are also on offer. Her superb *Untitled* (c. 1956) is characteristic of her Parisian years. Ferron sets herself apart by her strong gestures and balanced compositions, not to mention her choice of palette—in this case, a predominantly warm one augmented by flashes of blue and purple. Also of note is a masterpiece of **Marcella Maltais's** post-Automatiste repertoire from the late 1950s, a rare example of a large-scale piece within her overall work. And finally, a true signature painting by **Claude Tousignant** from the mid-1960s, the vertiginous *Pré-Gong* (1965), which is among the very first circular paintings he made. A tour de force worthy of any collector's interest.

Enchaînons avec les années 1970, époque où **Jean Paul Riopelle** tombe sous le charme de l’art inuit, comme en témoigne la série *Jeux de ficelles* (1971-1972). Ce vaste corpus se démarque autant par la technique que par la source d’inspiration, la ficelle, laquelle sert de motif et de point de départ à une improvisation picturale. Dans *Les arbres poussent* (1971) et *Bonnet d’âne* (1972), le peintre s’empare du jeu avec une bonne dose d’humour, tout en manifestant une réelle fascination pour cet art. Au tournant de cette décennie, la thématique du hibou occupe une place importante dans l’œuvre de l’artiste : la sculpture *Hibou-roc* que nous présentons ici a été conçue en 1969-1970.

Également tout droit sortie des années 1970, un envoûtant acrylique sur toile de **Ron Martin**, *Conceal Honestly No. 4* (1974), tiré de la série *Black Paintings*, qui est exposé pour la première fois à la mythique Carmen Lamanna Gallery, à Toronto, en juin 1975, puis au Musée des beaux-arts de l’Ontario en 1989. La même année, ce musée publie un ouvrage sur l’œuvre de **Betty Goodwin**, dont une des pièces de résistance, *Figure with Megaphone* (1988), représente le Canada à la 20^e Biennale internationale de São Paulo.

Parmi les tableaux phares de la présente vente, mentionnons deux pièces exceptionnelles d’**Alex Janvier** et de **Jack Bush**, qui ont chacun eu droit à une exposition rétrospective majeure au Musée des beaux-arts du Canada entre 2014 et 2018. Le tableau spectaculaire de Janvier s’apparente à celui qui se trouve dans la collection du Musée et qui figure sur la couverture de la monographie publiée à cette occasion. Quant à *Double Mock O*, de Jack Bush, l’historienne de l’art et commissaire indépendante Sarah Stanners le présente comme une œuvre incontournable et une des dernières peintures réalisées par l’artiste avant qu’il change d’atelier à la fin de l’été 1968.

En guise de conclusion, BYDealers présente aussi quelques pièces d’artistes contemporains qui comptent parmi les plus influents et les plus accomplis de leur génération, dont **Kent Monkman** et **Marc Séguin**. Un grand rendez-vous avec l’art!

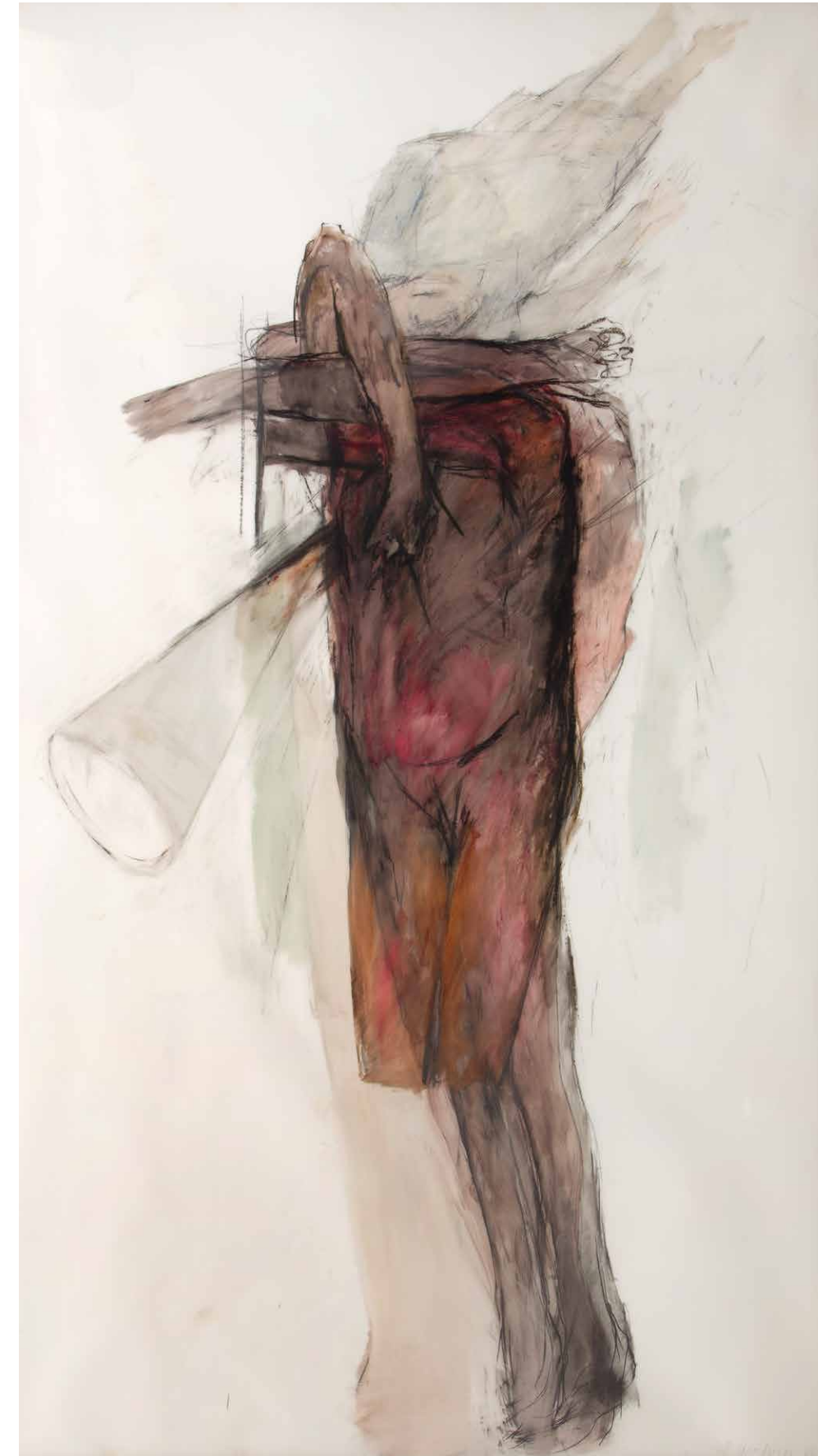
Three must-see works are poised to steal this auction’s spotlight. *Peinture n° 37* (1962) by **Jacques Hurtubise** ignites the imagination with its powerful execution; it is a master stroke, striking exactly the right note. A veritable prodigy, Hurtubise was only 23 when he painted this Abstract Expressionist-style work. A later painting, *Margarita*, from 1970, is a rare specimen in his repertoire and just as extraordinary for the art market. Rounding out this hat-trick is *Aurore d’orange* (1994), a particularly accomplished example of an original technique developed by Hurtubise, displaying his keen understanding of the potential reversibility of the splash motif.

Next are the 1970s, when **Jean Paul Riopelle** fell under the influence of Inuit art, as evinced by the *Jeux de ficelles* series (1971-72). This vast body of work stands out for its technique and its source of inspiration—string—which serves as a motif and point of departure for pictorial improvisation. In *Les arbres poussent* (1971) and *Bonnet d’âne* (1972), Riopelle joins in on the game with a healthy dose of humour and a real fascination for this artform. At the turn of this decade, the owl became a prominent theme in his work: his sculpture *Hibou-roc*, available here, was produced in 1969-70.

Also straight out of the 1970s is a captivating acrylic on canvas by **Ron Martin** titled *Conceal Honestly No. 4* (1974), from his *Black Paintings* series, which he first exhibited at the legendary Carmen Lamanna Gallery in Toronto in June 1975, and then at the Art Gallery of Ontario in 1989. That same year, the AGO published a monograph on the work of **Betty Goodwin**, whose stunning drawing, *Figure with Megaphone* (1988), was among those representing Canada at the 20th São Paulo Art Biennial.

Among this auction’s flagship pieces are two brilliant paintings by **Alex Janvier** and **Jack Bush**, each of whom was honoured with a major retrospective at the National Gallery of Canada between 2014 and 2018. Janvier’s spectacular piece is from the same series as one in the National Gallery’s collection, which is featured on the cover of the catalogue the museum produced for his retrospective. As for *Double Mock O*, by Jack Bush, the curator and art historian Sarah Stanners describes it as a compelling work and one of the last paintings Bush made before moving to a studio outside of his home in the summer of 1968.

In conclusion, BYDealers also presents a few works by contemporary artists who are among the most accomplished and influential of their generation, including **Kent Monkman** and **Marc Séguin**. Welcome to another exciting rendezvous with art!



Betty Roodish Goodwin
Figure with Megaphone
1988, lot 54

LOTS À L'ENCHÈRE LOTS AT AUCTION

DU 5 AU 27 NOVEMBRE 2022
5 TO 27 NOVEMBER 2022

MONTRÉAL

LES ENCHÈRES

BYDealers

AUCTION HOUSE

ART CANADIEN
IMPORTANT

IMPORTANT
CANADIAN ART

Clarence-Alphonse Gagnon

1881-1942

01 Sans titre / Untitled

c. 1909

Huile sur panneau, signée au bas à droite / Oil on panel, signed lower right
19,7 x 26,7 cm / 7 ¾ x 10 ½ in

En 1909, le peintre Clarence Gagnon navigue en goélette le long de la Côte-Nord avec son ami Arsène Idola Simard, alors juge du district de Saguenay. Embrassant le vaste territoire qui s'étend de Baie-Saint-Paul à Blanc-Sablon, à la frontière du Labrador, les explorateurs font escale plusieurs fois en cours de route, notamment à L'Anse-Saint-Jean, qui fait aujourd'hui partie de la MRC du Fjord-du-Saguenay. Gagnon, en parfait coloriste, saisit la vue imprenable des lieux et signe ici une véritable pièce d'anthologie. Il y déploie tout son art, posant un regard tendre sur cette petite anse paisible de la même façon qu'il suit la trace serpentine des ruisseaux ou la lumière tamisée des éclaircies. On remarque, un peu en contrebas, une flottille de voiliers piégés par les eaux glacées de la baie : le peintre situe la scène en hiver, aux dernières lueurs du jour. En ce sens, il privilégie une palette de couleurs pures et mise sur l'opposition franche de complémentaires chaudes-froides. L'ombre et la lumière zigzaguent sur le manteau de neige, lequel est tantôt obscurci par le spectre du fjord, tantôt rendu éblouissant par l'éclairage rasant du couchant. Le travail sur le motif mène l'artiste au cœur des reliefs accidentés et des refuges propices à la contemplation. Un enchantement.

Clarence Gagnon est né à Sainte-Rose en 1881. Il a étudié la peinture à Montréal auprès de William Brymner et d'Edmond Dyonnet, entre autres, puis à Paris, auprès de Jean-Paul Laurens de l'Académie Julian, grâce au mécénat de l'homme d'affaires et collectionneur James Morgan, qui s'est vite intéressé à ses premiers tableaux aux thèmes ruraux. Gagnon est d'ailleurs notamment connu pour avoir illustré les romans *Le grand silence blanc* de Louis-Frédéric Rouquette (édition de 1928) et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1933). Il a été reçu à la Société royale du Canada en 1921, puis fait membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1922. En 1938, l'Université de Montréal lui a décerné un doctorat honorifique. Clarence Gagnon s'est éteint à Montréal en 1942, à l'âge de 61 ans.

Annie Lafleur

Provenance

Galerie Claude Lafitte, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

SICOTTE, Hélène, et Michèle GRANDBOIS. *Clarence Gagnon, 1881-1942 : Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Montréal, L'Homme, 2006.

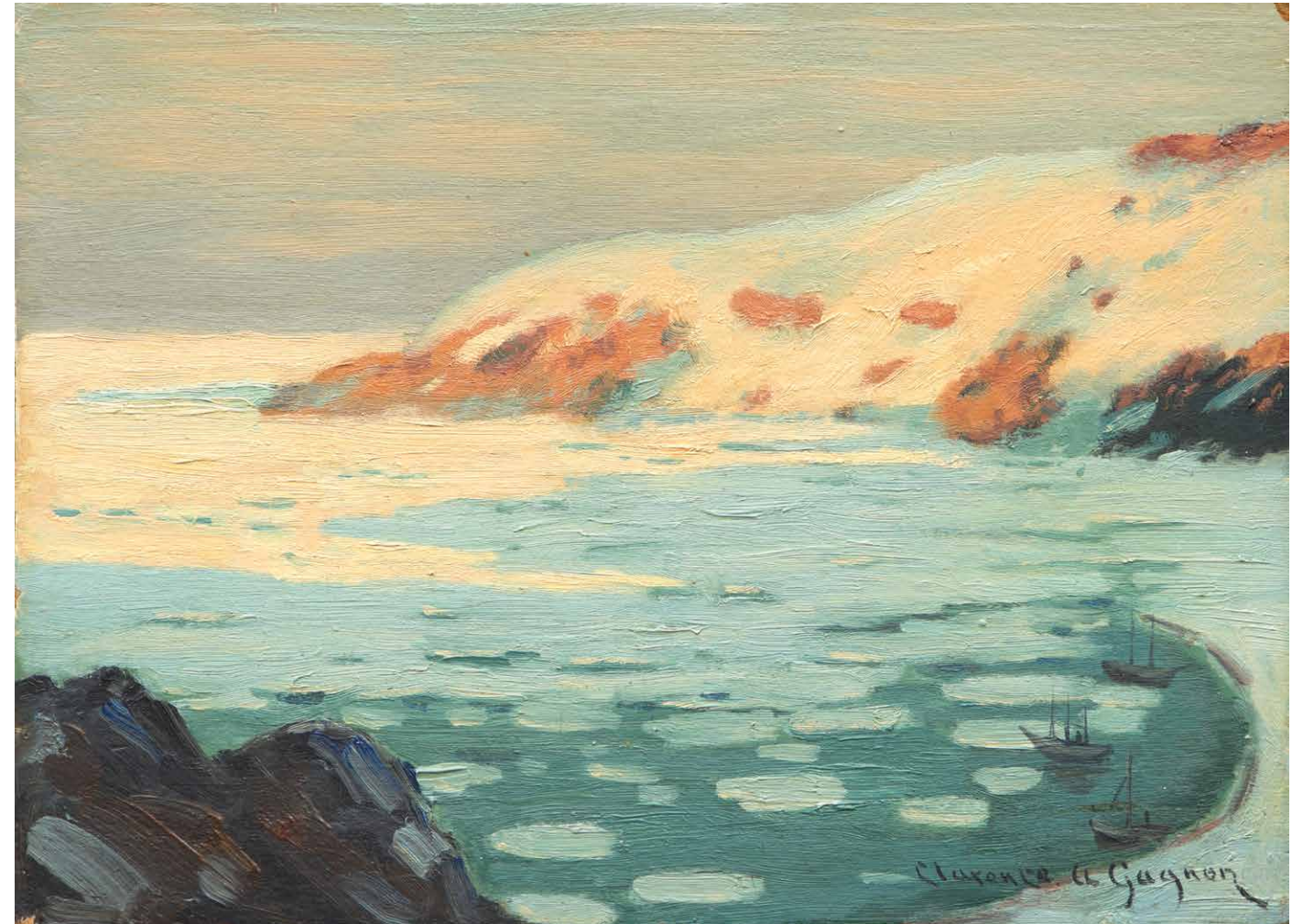
BOULIZON, Guy. *Le paysage dans la peinture au Québec*, Ottawa, Marcel Broquet (Rétrospectives de l'art), 1984.

In 1909, the painter Clarence Gagnon was navigating along the Côte-Nord in a schooner with his friend Arsène Idola Simard, then a judge in the Saguenay district. As they sailed the coastline that stretched all the way from Baie-Saint-Paul to Blanc-Sablon, on the border with Labrador, the explorers made several stops along the way, notably at L'Anse-Saint-Jean, now part of the Fjord-du-Saguenay RCM. An accomplished colourist, Gagnon captured a breathtaking view of the site and created a masterpiece. He deployed the best of his art to render a gentle gaze upon this small, peaceful cove, in the same way that he traced serpentine paths of creeks and subdued light in glades. We see a fleet of sailboats below, trapped in the icy waters of the bay: Gagnon situates the scene in winter, at twilight. As such, he favours a pure palette and relies on a direct opposition of warm and cold complementary colours. Shadows and light zigzag across the blanket of snow, at times darkened in the spectral shadows of the fjord, at others dazzling in the grazing light of the setting sun. His detailed work on nature leads him to the heart of the rugged relief, to havens conducive to contemplation. Enchanting.

Clarence Gagnon was born in Sainte-Rose in 1881. He studied painting in Montréal under William Brymmer and Edmond Dyonnet, among others, before relocating to Paris to study under Jean-Paul Laurens at the Académie Julian, thanks to the patronage of James Morgan, a businessman and collector who quickly developed an interest in Gagnon's early rural-themed paintings. Gagnon is also known for his illustrations for the novels *Le grand silence blanc* by Louis-Frédéric Rouquette (1928 edition), and *Maria Chapdelaine* by Louis Hémon (1933). He was made a member of the Royal Society of Canada in 1921, and of the Royal Canadian Academy of Arts in 1922. In 1938, he received an honorary doctorate from the Université de Montréal. Clarence Gagnon died in Montréal in 1942, at the age of 61.

Estimation/Estimate

45 000 – 65 000 \$



René Richard

1895 - 1982

02 Sans titre (Maison de l'artiste) / Untitled (Artist's House)

c. 1942

Huile sur panneau, signée au bas à gauche / Oil on board, signed lower left
61 x 76,2 cm / 24 x 30 in

D'origine suisse, René Richard immigré au Canada en 1911. Il s'établit avec sa famille à Cold Lake, en Alberta, où il s'initie à la vie de coureur des bois et au métier de trappeur. C'est pendant un long séjour dans le Nord au début des années 1920 que le peintre autodidacte commence à dessiner les paysages et les scènes nordiques qu'il observe. Soucieux de parfaire sa formation, il s'embarque pour Paris en 1927 afin d'étudier la peinture et le dessin à l'Académie de la Grande Chaumière. Il visite les musées et fait la rencontre du peintre paysagiste Clarence Gagnon, qui devient son mentor. Établi à Baie-Saint-Paul (Québec) au début des années 1940, Richard peint les paysages régionaux et nordiques, dont ceux de l'Ungava, région qu'il parcourt lors d'expéditions en 1948 et en 1951. Dans le présent tableau, on reconnaît la mythique demeure de Clarence Gagnon (décédé en 1942), maison rachetée par Richard, qui y réside avec sa compagne jusqu'à la fin de ses jours. Superbement brossé et très lumineux, ce tableau incarne en quelque sorte la passation des savoirs d'un maître à son plus grand admirateur. René Richard a droit à deux importantes rétrospectives de son vivant organisées par le Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), soit en 1967 et en 1978. Il reçoit l'Ordre du Canada en 1973 et est reçu membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1980. Le peintre s'éteint en 1982 à l'âge de 86 ans à Baie-Saint-Paul.

Provenance

Galerie l'Art français, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

DES GAGNIERS, Jean. *René Richard: La promenade d'un paysagiste authentique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015.

René Richard was born in Switzerland and immigrated to Canada in 1911. His family settled in Cold Lake, Alberta, where he learned the ways of the *coureurs des bois* and trappers. During a long stay in Northern Canada in the 1920s, Richard began drawing and painting the landscapes he encountered. Eager to hone his skills, he travelled to Paris in 1927 to study painting and drawing at the Académie de La Grande Chaumière. During this time, he visited museums and met landscape artist Clarence Gagnon, who became his mentor. In the early 1940s, Richard settled in Baie-Saint-Paul, Quebec, where he continued painting regional and northern landscapes, including in Ungava, a region that he explored in 1948 and 1951. In this untitled work, we see the mythic home of Clarence Gagnon (died 1942), which Richard purchased and lived in with his wife until the end of his life. Superbly executed and highly luminous, this painting, in some ways, embodies the transmission of knowledge from a master to his greatest admirer. Richard enjoyed two major retrospectives of his work during his lifetime, both organized by the Musée du Québec (now the Musée national des beaux-arts du Québec), in 1967 and in 1978. He received the Order of Canada in 1973 and was made a member of the Royal Canadian Academy of Arts in 1980. Richard died in 1982 at the age of 86, in Baie-Saint-Paul.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$





Jacques de Tonnancour

1917-2005

03 Sans titre / Untitled

1958

Huile sur panneau, signée et datée en haut à gauche /

Oil on panel, signed and dated upper left

45,7 x 61 cm / 18 x 24 in

Provenance

Collection particulière / 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 vers la nature morte et la représentation de personnages sous l'influence d'Alfred Pellán, d'Henri Matisse et de Pablo 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, 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.

Montréal-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 age 20, he enrolled in the École des beaux-arts de Montréal. However, he became deeply dissatisfied 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 in 1945-46, 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 this work attests, De Tonnancour returned 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 9 000 – 11 000 \$



Robert Wakeham Pilot

1898-1967

04 The Green Schooner, Lunenburg, Nova Scotia

n. d.

Huile sur toile, signée au bas à droite /

Oil on canvas, signed lower right

46,4 x 61,6 cm / 18 ¼ x 24 ¼ in

Provenance

Watson Art Galleries, Montréal

Galerie Bernard Desroches, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Watson Art Galleries, February 1928 (no. 11)

Robert Wakeham Pilot naît le 9 octobre 1898 à St. John's, à Terre-Neuve-et-Labrador, et s'éteint le 17 décembre 1967 à Montréal. Peintre, graveur et muraliste, il est surtout connu pour ses vues du fleuve Saint-Laurent, des villes de Québec et de Lévis, ainsi que ses marines de la Nouvelle-Écosse ou du Nouveau-Brunswick. Son style et sa vision uniques ont également contribué à propager une image pittoresque du Canada. Pilot étudie à Montréal auprès de William Brymner, d'Edmond Dyonnet et de Maurice Galbraith Cullen, dont il est le beau-fils. Puis, en 1916, il s'enrôle dans l'armée pendant la Première Guerre mondiale, service qu'il répétera en 1941, en pleine Seconde Guerre mondiale, en tant que capitaine dans le régiment du Black Watch. De 1920 à 1922, il étudie à l'Académie Julian, à Paris, puis expose au Salon de Paris à la fin de sa formation. Son travail subit l'influence des impressionnistes à la suite d'une visite de la colonie d'artistes de Concarneau. En 1925, il est fait membre associé de l'Académie royale des arts du Canada, dont il sera le président de 1952 à 1954. Ses œuvres font aujourd'hui partie des collections du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée national des beaux-arts du Québec. En 1969, le Musée d'art contemporain de Montréal lui a consacré une rétrospective posthume.

Robert Wakeham Pilot was born on October 9, 1898 in St. John's, Newfoundland and Labrador, and died in Montréal on December 17, 1967. A painter, engraver, and muralist, he is mostly known for his scenes of the St. Lawrence River, Québec City and Lévis, and the marinas of Nova Scotia and New Brunswick. His unique style and vision also helped to propagate a picturesque image of Canada. In Montréal, Pilot studied under William Brymner, Edmond Dyonnet, and Maurice Galbraith Cullen, who also happened to be his father-in-law. In 1916, during the First World War, Pilot enlisted in the army—a duty he would later repeat in 1941, in the middle of the Second World War, serving as a captain in The Black Watch Regiment. From 1920 to 1922, he trained at the Académie Julian in Paris, and he exhibited his work at the Salon de Paris at the end of his studies. After he visited the artists' colony at Concarneau, his work began to show Impressionist influences. In 1925, he was elected an associate member of the Royal Canadian Academy of Arts, of which he served as president from 1952 to 1954. Today, his works can be found in the collections of the National Gallery of Canada and the Musée national des beaux-arts du Québec. In 1969, the Musée d'art contemporain de Montréal presented a posthumous retrospective of his work.

Estimation/Estimate 9 000 – 12 000 \$



Randolph Stanley Hewton

1888 - 1960

05 Laurentian Village

n. d.
Huile sur toile, signée au bas à gauche; étampe
de la galerie Walter Klinkhoff au dos /
Oil on canvas, signed lower left; stamp
of the Walter Klinkhoff Gallery verso
50,8 x 61 cm / 20 x 24 in

Provenance

Walter Klinkhoff Gallery, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Né à Maple Grove (aujourd'hui Saint-Ferdinand, dans le Centre-du-Québec) en 1888, le peintre, enseignant, vétéran de la Première Guerre mondiale et homme d'affaires Randolph Hewton est souvent associé au Groupe des Sept (il participe d'ailleurs à la première exposition). Il acquiert sa formation artistique à l'Art Association of Montréal (1903), puis à l'Académie Julian (1910-1913), à Paris, grâce à une bourse et au soutien financier de ses proches. C'est d'ailleurs dans la Ville Lumière, en 1912, qu'il fait la connaissance d'A. Y. Jackson, avec qui il noue une longue amitié. Lorsque la guerre éclate deux ans plus tard, Hewton s'engage dans les Victoria Rifles of Canada (infanterie). À son retour à Montréal à la fin du conflit, il entre à l'emploi d'un fabricant de boîtes en carton, Miller Brothers, dont il devient président en 1921. Sa nomination comme directeur de l'Art Association la même année semble enfin une occasion se consacrer à l'art, mais elle ne durera pas : l'ouverture, en 1923, de l'École des beaux-arts de Montréal oblige l'organisation à cesser ses activités d'enseignement. En 1926, Hewton, maintenant marié, reprend donc son poste à Miller Brothers. Il continue de peindre quand il le peut, accompagnant parfois Jackson, Albert Robinson ou Frederick Banting dans leurs quêtes de nouveaux paysages, sauf que les problèmes de santé finissent par le rattraper. Il s'éteint à Belleville, en Ontario, en 1960.

Randolph Hewton est un membre fondateur du Canadian Group of Painters. Il est reçu à l'Académie royale des arts du Canada en 1934. Ses œuvres font partie des collections du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée des beaux-arts de l'Ontario, notamment. Il est aussi décoré de la Croix militaire en 1918 pour sa bravoure pendant la bataille de la Somme.

Born in Maple Grove (now known as Saint-Ferdinand, in the Centre-du-Québec region) in 1888, the painter, teacher, First World War veteran, and businessman Randolph Hewton is often associated with the Group of Seven (he took part in their first exhibition). He received his art training at the Art Association of Montreal (1903) and the Académie Julian (1910-13) in Paris, thanks to a scholarship and the financial support of his family. It was while in Paris, in fact, in 1912, that Hewton met A. Y. Jackson, with whom he formed a lasting friendship. When war broke out two years later, Hewton enlisted with the Victoria Rifles of Canada (infantry). Upon his return to Montréal at the end of the conflict, he found work at the Miller Brothers cardboard box factory, and he became president of the company in 1921. His appointment as the director of the Art Association that same year seemed to finally present an opportunity to devote his life to art, but the endeavour was short-lived: the opening of the École des beaux-arts de Montréal in 1923 forced the Art Association to discontinue its classes. In 1926, Hewton, now married, returned to work for Miller Brothers. He continued to paint whenever he could, sometimes accompanying Jackson, Albert Robinson, or Frederick Banting on their quests for new landscapes to paint, but his health problems eventually caught up with him. He died in Belleville, Ontario, in 1960.

Randolph Hewton was a founding member of the Canadian Group of Painters, and was elected to the Royal Canadian Academy of Arts in 1934. His works are in the collections of the National Gallery of Canada, the Musée national des beaux-arts du Québec, and the Art Gallery of Ontario, among others. In 1918, he received the Military Cross for his gallantry during the Somme offensive.

Estimation/Estimate 6 000 – 8 000 \$



John Geoffrey Caruthers Little

1928 -

06 Rue Saint-Philippe (quartier Saint-Henri, Montréal)

1967
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; signée,
datée et titrée sur le châssis / Oil on canvas, signed
and dated lower right; signed, dated and titled
on the stretcher
61 x 76,2 cm / 24 x 30 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

John Little parvient une fois de plus à capter avec brio l'essence de la vie de quartier à Montréal à la fin des années 1960. Le ciel gris clair annonce une bordée de neige. On s'imagine même que quelques flocons se détachent ici et là de la masse nuageuse. L'architecture du quartier Saint-Henri, avec ses multiples balcons, corniches et rambardes, est mise en valeur dans cette scène de la vie quotidienne sur une rue passablement achalandée où les personnages vaquent à leurs occupations. Une femme suit les traces d'une voiture dans la neige fondante. La lessive sèche sur une corde à linge entre deux immeubles à logements et les commerces accueillent la clientèle. Au loin, on aperçoit le dôme de l'Oratoire Saint-Joseph, point le plus élevé de Montréal. Peinte en camaïeu de bruns et de gris colorés, cette charmante huile sur toile constitue une œuvre très prisée du répertoire de Little en raison de la période phare dont elle est issue et de son sujet emblématique.

John 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 œuvres 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.

Once again, John Little brilliantly captures the essence of neighbourhood life in Montreal in the late 1960s. The light-grey sky heralds a snow shower. One can even imagine a few snowflakes detaching themselves from the heavy clouds here and there. Highlighted is the architecture of the Saint-Henri district, with its plethora of balconies, cornices, and railings, in a scene of everyday life along a moderately busy street where people are going about their affairs. A woman is following the tracks of a car in the melting snow, laundry is drying on a clothesline between two residential buildings, and businesses are greeting customers. In the distance, we see the dome of Saint Joseph's Oratory, the highest point in Montreal. Painted in brown and grey tones, this charming oil on canvas is among Little's most prized works, both for the importance of its period and for its emblematic subject matter.

John Little was born in Montréal, Québec, in 1928. He studied for two years at the Montreal Museum of Fine Arts 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 Montréal 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 Montréal and Québec City streets, houses, and countrysides 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 20 000 – 25 000 \$



John Geoffrey Caruthers Little

1928 -

07 Les amoureuses aux Remparts, Québec

1975

Huile sur toile, signée au bas à droite; signée, datée et titrée avec inscription sur le châssis /

Oil on canvas, signed lower right; signed, dated and titled with inscription on the stretcher

40,6 x 51,4 cm / 16 x 20 ¼ in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate **9 000 – 12 000 \$**



John Geoffrey Caruthers Little

1928 -

08 Rue Plessis d'autrefois vers Rue Logan (Montréal)

2004

Huile sur toile, signée au bas à droite; signée, datée et titrée avec inscription sur le châssis /

Oil on canvas, signed lower right; signed, dated and titled with inscription on the stretcher

101,6 x 127 cm / 40 x 50 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate **40 000 – 50 000 \$**



Jean Paul Lemieux

1904-1990

09 Portrait de Claude Carette

1952

Huile sur panneau, signée et datée au bas à droite /

Oil on panel, signed and dated lower right

40,6 x 24,1 cm / 16 x 9 ½ in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Québec

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$

Jean Paul Lemieux

1904-1990

10 Le fauteuil bleu

1955

Huile sur carton-toile, signée au bas à droite; titrée avec inscription au crayon « Le fauteuil bleu / Menton (France) » au dos /

Oil on canvas board, signed lower right; titled with inscription in pencil “Le fauteuil bleu / Menton (France)” verso

38 x 45,7 cm / 15 x 18 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Isle-aux-Coudres

Exposition/Exhibition

La Côte d'Azur, galerie L'Atelier, Québec, du 1^{er} au 14 mars 1956

Bibliographie/Literature

CARANI, Marie. *Jean Paul Lemieux*, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1992.

GRANDBOIS, Michèle. « Une vie d'artiste », dans *Jean Paul Lemieux au Musée du Québec*, Québec, Musée du Québec, 2001.

ROBERT, Guy. *Lemieux*, Montréal, Stanké, 1975.

ROBERT, Guy. *Jean Paul Lemieux ou La poésie de la souvenance*, Québec, Garneau, 1968.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



Pendant qu'il est en congé sabbatique de l'École des beaux-arts de Québec, Jean Paul Lemieux obtient une bourse de la Société royale du Canada qui lui permet de s'établir en Bretagne et sur la Côte d'Azur avec son épouse, Madeleine, et leur fillette, Anne, de septembre 1954 à septembre 1955. Peint au cours de l'été 1955 dans la ville méditerranéenne de Menton, surnommée « perle de la France », le tableau *Le fauteuil bleu* incarne parfaitement l'esprit des lieux avec sa mer étale et sa lumière ardente qui pénètre dans la pièce. Cette clarté se réverbère sur la blouse de la femme, assise en retrait à l'ombre, le visage posé dans la paume. Le contraste entre les couleurs chaudes et froides traduit avec justesse la tension entre le climat quasi subtropical de cette commune et la fraîcheur des ombrages dans la chambre. De la même façon, le fauteuil bleuté et la blouse blanche créent un dialogue chromatique avec la scène marine à l'extérieur. Notons que l'huile intitulée *La leçon* (c. 1955), manifestement influencée par les intérieurs d'Henri Matisse, reprend un point de vue similaire, avec Madeleine et Anne attablées en maîtresse et en élève devant une fenêtre ouverte qui donne sur la mer: un joli contrepoint au présent tableau.

À son retour à Québec, Lemieux expose 28 toiles réalisées sur la Côte d'Azur dans le cadre d'une exposition personnelle présentée à la galerie L'Atelier et inaugurée par Gérard Morisset, alors conservateur au Musée du Québec et ami intime du peintre. Cette exposition fait l'objet de commentaires élogieux de la part de Claude Picher dans *Vies des arts en mars 1956*: « [Jean Paul Lemieux évoque] un monde différent, une atmosphère tellement lointaine de celle qui nous entoure, une ambiance noyée dans les bleus, les mauves et les émeraudes; un monde où la couleur n'est jamais fixe, où les tons passent les uns dans les autres, où la terre semble aussi légère que les feuilles d'oliviers. Il a vécu sur la Côte et a regardé autour de lui. [...] Je considère qu'il a réussi un tour de force en créant, à l'aide de quelques personnages et de quelques jardins dénués de détails inopportuns, un monde enchanteur qui nous semble appartenir au domaine du rêve. »

A. L.

While on sabbatical from the École des beaux-arts de Québec, Jean Paul Lemieux received a grant from the Royal Society of Canada that allowed him to spend a year in Brittany and on the Côte d'Azur with his wife, Madeleine, and their daughter, Anne, from September 1954 to September 1955. Painted during the summer of 1955 in the Mediterranean city of Menton, also known as “the pearl of France,” *Le fauteuil bleu* perfectly embodies the spirit of the landscape with its endless sea and the incandescent light that permeates the room. This brightness reverberates on the woman's blouse as she sits in the shadows, her face resting in the palm of her hand. The contrast between warm and cold colours keenly renders the tension between this township's near-subtropical climate and the shaded coolness in the room. Similarly, the blue-toned armchair and the white blouse create a chromatic dialogue with the seaside view outside. Note that the oil painting titled *La leçon* (c. 1955), obviously influenced by the interiors of Henri Matisse, takes a similar point of view, with Madeleine and Anne seated as teacher and student in front of an open window overlooking the sea: a lovely counterpoint to this piece.

Upon his return to Québec, Lemieux exhibited 28 paintings produced on the Côte d'Azur as part of a solo exhibition presented at Galerie L'Atelier and inaugurated by Gérard Morisset, then curator at the Musée du Québec and a close friend of his. The exhibition received a glowing review from Claude Picher in *Vies des arts* in March 1956: “[Jean Paul Lemieux conjures] a different world, an atmosphere so distant from the one that surrounds us, a mood drenched in blues, mauves, and emerald greens; a world where colour is never stable, where tones slide into each other, where earth seems as light as the leaves of an olive-tree. He lived on the Riviera and observed his surroundings ... I consider his endeavour a major achievement, employing a few characters and gardens stripped of inopportune details to re-create an enchanting world that seems to belong to the realm of dreams.”

Jean Paul Lemieux

1904 - 1990

11 Printemps à Québec-Ouest

1968

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

Oil on canvas, signed and dated lower right

56 x 135,5 cm / 22 x 53 ½ in

Provenance

Mira Godard Gallery, Toronto

Collection particulière / Private collection, Toronto

Galerie Lacerte art contemporain, Montréal

Les Enchères BYDealers Auction House, Vente d'art canadien / Canadian Art Sale,

Montréal, 31 mai 2018 (Lot 7)

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

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

GRANDBOIS, Michèle, Madeleine LACERTE, Anne Sophie LEMIEUX, John R. PORTER et Pierre THÉBERGE. *Homage to Jean Paul Lemieux / Hommage à Jean Paul Lemieux*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, 2004.

ROBERT, Guy. *Jean Paul Lemieux: La poésie de la souvenance*, Québec, Garneau, 1968.

CARANI, Marie. *Jean Paul Lemieux*, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1992.

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, qui ont déjà quitté leur écharpe et leurs mitaines, laissent voir 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 des deux côtés et en haut de la toile pour converger vers la figure féminine centrale.

L'horizon est inaccessible derrière le mur des habitations. L'œil est perpétuellement redirigé vers le centre du tableau : il ricoche sur les deux personnages latéraux sans jamais parvenir à s'échapper de l'espace pictural. À ce sujet, Marie 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.

En *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 perceptual 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.

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 oeuvre: 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.



À cette époque, Lemieux s'intéresse de plus en plus aux formats atypiques des supports, jugeant « les formats classiques ennuyeux », et 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, en outre, 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.

“From the late 1950s through the 1960s, Lemieux's reputation both at home and abroad increased dramatically. He had solo exhibitions in Vancouver, Toronto, Montréal, and Québec City, and was part of four biennial exhibitions at the National Gallery of Canada. In addition to being part of exhibitions of Canadian art at the Bienal of São Paulo, the Brussels International Exposition, the Museum of Modern Art in New York, the Tate Gallery in London, and the Musée Galliera in Paris, he represented Canada at the 1960 Venice Biennale.”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 **600 000 – 800 000 \$**

¹ LACROIX, Laurier. « Jean Paul Lemieux », L'encyclopédie canadienne. En ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/jean-paul-lemieux> (page consultée en octobre 2022).

¹ Laurier Lacroix, “Jean Paul Lemieux,” The Canadian Encyclopedia: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jean-paul-lemieux/> (accessed October 2022).



Jean-Philippe Dallaire

1916 - 1965

12 Val Cartier

1946

Gouache sur papier, signée « Dallaire J. », datée « 1946 » et titrée « Val Cartier » au bas à droite / Gouache on paper, signed "Dallaire J.", dated "1946" and titled "Val Cartier" lower right
23 x 29 cm / 9 x 11 3/8 in

En 1946, Jean Dallaire produit un corpus de gouaches tout aussi remarquables par leur finesse d'exécution que par la fraîcheur de leurs couleurs. Parmi ses plus belles réalisations, on trouve un paysage d'hiver intitulé *Val Cartier*, du nom d'un village situé au pied des Laurentides, près de Québec. L'écrivain et critique d'art Guy Robert décrit parfaitement la scène : « Dans une sorte de danse annonciatrice du printemps, s'entremêlent sur un fond de collines enneigées les triangles stylisés des conifères, les formes squelettiques d'arbres dépouillés, et le cours d'une rivière. Au premier plan vole un oiseau coloré, motif qui reviendra souvent sous sa main au long des 20 années suivantes. » Les accents ludiques et les motifs décoratifs prolifèrent dans cette composition stylisée aux couleurs pastel dont le bouleau, l'érable et l'épinette peuplent le décor féerique ; celui-ci est animé par le volettement d'un oiseau aux ailes déployées. Ici, la virtuosité plastique de Dallaire atteint un sommet de perfection qui captive et enchante le regard.

Provenance

Waddington & Gorce Inc., Montréal
Galerie Walter Klinkhoff, Montréal
Masters Gallery Ltd., Calgary
Collection particulière / Private collection, Toronto

Bibliographie/Literature

GRANDBOIS, Michèle, Marie CARANI et Michaël
LA CHANCE. *Dallaire*, Québec, Musée du Québec, 1999.
ROBERT, Guy. *Dallaire ou l'œil panique*, Montréal,
France-Amérique, 1980. Œuvre reproduite à la page 68. /
Work reproduced on page 68.

In 1946, Jean Dallaire produced a collection of watercolours remarkable for both the finesse of their execution and their fresh colours. Among his most beautiful creations is the winter scene titled *Val Cartier*, named after the village located at the foot of the Laurentians, near Québec City. Writer and art critic Guy Robert describes the scene perfectly: "In a kind of dance heralding spring, stylized, triangular conifers, the skeletal shapes of bare trees, and a coursing river intermingle against a backdrop of snowy hills. A bird flies in the foreground, a motif that frequently recurs in his work over the next 20 years." Playful touches and decorative motifs proliferate in this stylized, pastel-toned composition, in which the birch, maple, and spruce trees populate an enchanting scene animated by a soaring bird with outstretched wings. Dallaire's formal virtuosity reaches the height of perfection here, capturing and enchanting our gaze.

Estimation/Estimate 10 000 – 12 000 \$



Jean-Philippe Dallaire

1916 - 1965

13 Sans titre (Nature morte) / Untitled (Still Life)

1949

Huile sur toile, signée et datée en haut à droite /
Oil on canvas, signed and dated upper right
23 x 30,5 cm / 9 x 12 in

Né à Hull (aujourd'hui Gatineau), au Québec, Jean-Philippe Dallaire commence à dessiner à l'âge de 11 ans. Il fréquente l'École technique de Hull et la Central Technical School of Toronto pour étudier le dessin, mais son apprentissage tient plutôt de l'autodidaxie. En 1938, après un bref stage de 6 mois à l'École des beaux-arts de Montréal, il part terminer sa formation à Paris grâce à une bourse du gouvernement québécois. Pendant l'occupation allemande, soit de 1940 à 1944, Dallaire est interné au camp Saint-Denis, en banlieue de Paris, où il continue de pratiquer son art. Il rentre finalement au Canada en 1945 et enseigne le dessin et la peinture à l'École de beaux-arts de Québec de 1946 à 1952, puis travaille comme illustrateur à l'Office national du film. Dallaire quitte le Canada pour s'installer en France en 1958, où il meurt à l'âge de 49 ans. La première rétrospective de son œuvre est organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec) en 1968.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Toronto

Born in Hull, Québec, Jean-Philippe Dallaire began drawing at the age of 11. He attended the École technique de Hull, and studied drawing at the Central Technical School in Toronto, but was primarily self-taught. In 1938, after spending six months at the École des beaux-arts de Montréal, he received a grant from the Québec government to complete his studies in Paris. During the German occupation of 1940 to 1944, Dallaire was held at the internment camp in Saint-Denis, a suburb of Paris, where he managed to continue making art. He finally returned to Canada in 1945, and taught drawing and painting at the École des beaux-arts de Québec from 1946 to 1952, before working as an illustrator for the National Film Board of Canada. Dallaire moved to France in 1958, and he died there at age 49. The first retrospective of his work was organized by the Musée d'art contemporain de Montréal and the Musée du Québec (now the Musée national des beaux-arts du Québec) in 1968.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$

Paul-Vanier Beaulieu

1910-1996

14 Nature morte dans Provence

1950

Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche; signée sur le châssis avec dédicace et étampe du Palais des beaux-arts de la Ville de Paris / Oil on canvas, signed dated lower left; signed on the stretcher with inscription and stamp from the Palais des beaux-arts de la Ville de Paris 96,5 x 130,2 cm / 38 x 51 ¼ in

En 1938, soit un an avant la fondation de la Société d'art contemporain, Paul-Vanier Beaulieu 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 de Maurice de Vlaminck, Georges Rouault, Pablo 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. Les années 1950 sont l'occasion pour lui de mettre en pratique ses influences cubistes dans de nombreuses natures mortes, sujet du présent tableau, peint au cours d'un séjour en Provence.

Nature morte dans Provence (1950) renferme les éléments prisés par le peintre au cours de cette période, à savoir la cruche d'eau, la grappe de raisin et les fruits avec leurs feuilles, le tout disposé sur une table carrelée rabattue. Ces éléments sont brossés dans des aplats de couleurs vives et des gris colorés riches qui se fondent presque dans le décor. L'originalité du point de vue repose justement sur l'arrière-plan, un paysage aride, vallonné et rocailleux où les oliviers semblent irradier au loin. La juxtaposition d'une nature morte à une nature vivante témoigne d'une vision personnelle et subjective des lieux, où le dessin occupe une place prépondérante. Beaulieu élabore une série d'œuvres qui, par leur composition et la mixité des sujets – personnages, paysages, objets –, forment un corpus assez cohérent. En 1951, le Musée d'art moderne de Paris fait l'acquisition de l'œuvre *Nature morte à la bouteille jaune*, également peinte au cours de son séjour en Provence. C'est la première œuvre d'un artiste canadien à être intégrée dans la collection du Musée. La même année, il remporte le deuxième prix au Concours de la province de Québec avec sa *Nature morte à la bouteille et cerises*.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Salon de l'art libre, Palais des beaux-arts de la Ville de Paris, 1950
Paul Vanier Beaulieu (1910-1996), Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire, du 26 juin au 2 septembre 1996

Bibliographie/Literature

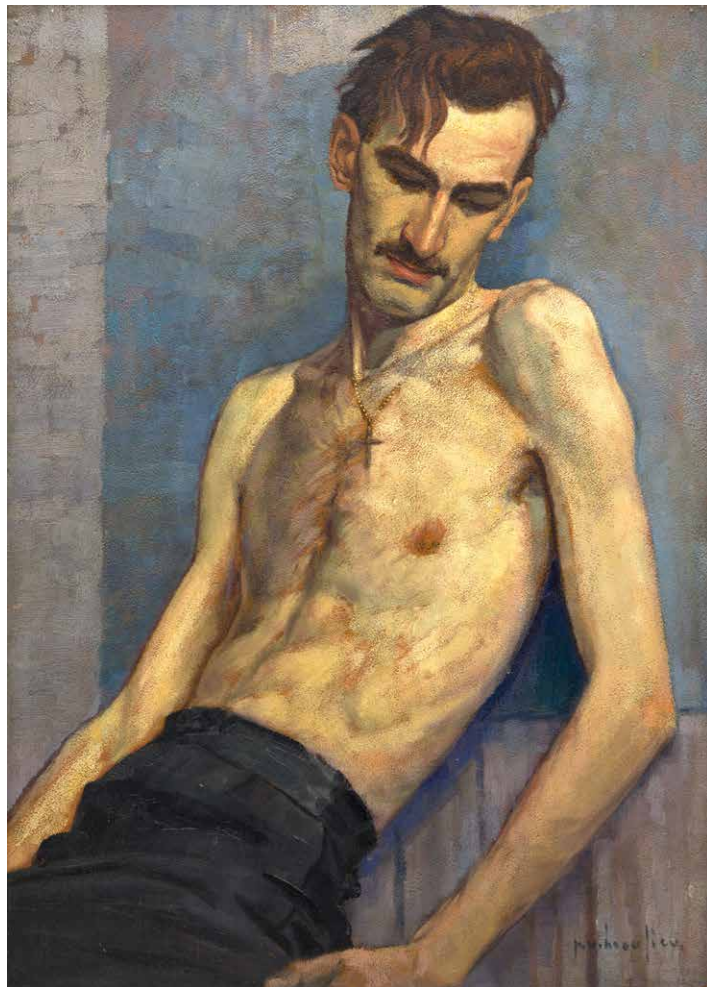
BEAULIEU, Michel, et Jacques BRAULT. *P. V. Beaulieu, La Prairie, Marcel Broquet (Signatures)*, 1981. Œuvre reproduite en couleurs à la page 52. / Word reproduced in color on page 52.

In 1938, one year before the Contemporary Arts Society was founded, Paul-Vanier Beaulieu set off for Paris, where he would live for more than 30 years. From his studio in Montparnasse, he experienced the artistic effervescence of the city in its pre-war years and discovered the work of Maurice de Vlaminck, Georges Rouault, Pablo Picasso, and others. He was detained in an internment camp for the duration of the Occupation, and his career never really took flight until after the Second World War. The 1950s saw him put his Cubist influences into practice in a long series of still lifes; the one presented here was painted during a trip to Provence.

Nature morte dans Provence (1950) contains some of Beaulieu's favourite elements from this period: a water jug, a bunch of grapes, and various fruits with their leaves, all arranged on a flattened, checkered table. These items are rendered in flat but vivid colours and richly hued greys that almost blend into their surroundings. Actually, the originality of the work's viewpoint lies precisely in its background: an arid, rolling, rocky landscape with olive trees that seem to glow in the distance. The juxtaposition of still life with living nature demonstrates a personal and subjective vision of this setting, in which drawing plays a major role. Beaulieu developed a series of works that, through their composition and the diversity of their subject matter—figures, landscapes, objects—form a fairly cohesive corpus. In 1951, the Musée d'art moderne de Paris purchased *Nature morte à la bouteille jaune*, also painted during his time in Provence. It was the first work by a Canadian artist to be included in the museum's collection. That same year, Beaulieu won second place in the Concours de la province du Québec with his work *Nature morte à la bouteille et cerises*.

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$





Paul-Vanier Beaulieu

1910-1996

15 Sans titre (Portrait d'Édouard Fiset) / Untitled (Portrait of Édouard Fiset)

c. 1943
Huile sur panneau, signée au bas à droite /
Oil on panel, signed lower right
81,3 x 58,4 cm / 32 x 23 in

Provenance

Galerie Dominion, Montréal
Collection particulière / Private collection, Ottawa

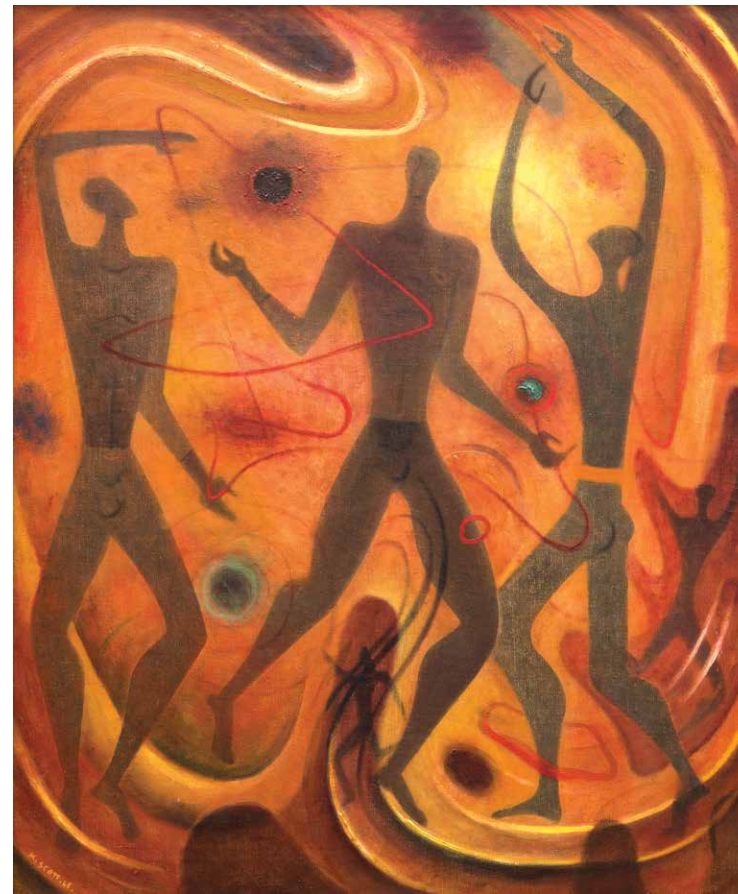
Bibliographie/Literature

BEAULIEU, Michel, et Jacques BRAULT. *P. V. Beaulieu*,
La Prairie, Marcel Broquet (Signatures), 1981.

Le 20 juillet 1940, Paul-Vanier Beaulieu et son frère Claude sont arrêtés par les forces d'occupation allemandes à titre de sujets britanniques. Ils sont internés à Fresnes, puis transférés à Saint-Denis, « où ils partagent le sort de 2 000 internés civils, dont 160 Canadiens, qui vivent, comme le dit Paul Beaulieu, libres à l'intérieur de barbelés ». À Saint-Denis, Beaulieu est autorisé à peindre et, parmi ses sujets, on retrouve de nombreux compagnons d'infortune, dont le peintre Jean-Philippe Dallaire et l'architecte Édouard Fiset, qui pose ici en prisonnier de guerre. Les murs dénudés, la brèche de lumière tronquée ainsi que la maigreur du sujet, torse nu, témoignent de la dureté des conditions de détention. Beaulieu parvient à magnifier son compagnon, croqué dans une pose quasi christique, au moyen de coloris lumineux et de contrastes subtils au niveau du modelé. L'expression de l'homme traduit une certaine affliction, mais également une forme d'abandon, tout en retenue. Sa beauté semble suspendue dans un moment d'intimité et de calme, où l'attente se transforme en contemplation. Quelques mois après sa libération, le 28 août 1944, Beaulieu expose à la Galerie Henriette Vallot, à Paris. Il s'agit de sa première exposition personnelle dans la Ville Lumière. Le peintre signe ici une pièce d'anthologie qui inspire le respect et l'admiration, tant par son sujet que par le contexte historique de sa création.

On July 20, 1940, Paul-Vanier Beaulieu and his brother Claude were arrested, as British subjects, by the German occupation forces. They were interned in Fresnes and then transferred to Saint-Denis, "where they shared the fate of 2,000 civilian detainees, including 160 Canadians, who," as Paul Beaulieu put it, "lived freely within a barbed-wire enclosure." At Saint-Denis, Beaulieu was allowed to paint. Among his subjects were many of his companions in adversity, including the painter Jean-Philippe Dallaire and the architect Édouard Fiset, who poses here as a prisoner of war. The bare walls, the truncated beam of light, and the emaciation of the bare-chested subject testify to the harshness of detention conditions. Beaulieu magnifies his companion, captured and modelled in an almost Christ-like pose, through luminous coloration and subtle contrasts. The man's expression conveys a degree of suffering, but also a restrained sense of surrender. His beauty seems suspended in a moment of intimacy and tranquillity, during which expectancy is transformed into contemplation. A few months after his liberation, on August 28, 1944, Beaulieu had an exhibition at Galerie Henriette Vallot, in Paris—his first solo show in the City of Light. This painting is a classic that inspires respect and admiration, for both its subject and the historical context of its creation.

Estimation/Estimate 7 000 – 9 000 \$



Marian Dale Scott

1906-1993

16 Figures

1948
Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche; signée
et titrée sur une étiquette (sur le cadre original) /
Oil on canvas, signed and dated lower left; signed
and titled on a label (on the original frame)
76,2 x 63,5 cm / 30 x 25 in

Provenance

Galerie Cazeault, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Marian Scott et Gordon Webber, Galerie XII, Musée des
beaux-arts de Montréal, du 8 janvier au 17 février 1949
(catalogue n° 5)

Bibliographie/Literature

TRÉPANIÉ, Esther. *Marian Dale Scott: Pionnière de l'art
moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000.

La carrière de la peintre, muraliste, dessinatrice et graphiste Marian Dale Scott s'étend sur plus de 50 ans et suit de près l'évolution de l'art moderne au Québec. À ses débuts dans les années 1930, rejetant les tendances nationalistes en faveur des mouvements internationaux, Dale Scott explore toutes sortes de sujets : paysage, scènes urbaines, figure humaine, formes botaniques, monde cellulaire et abstraction géométrique. Elle expérimente aussi différents styles, mettant l'accent sur la structure et l'organisation avant de passer à un travail plus spontané axé sur la gestuelle. À partir de 1935, elle s'adonne en outre à l'enseignement dans divers établissements, puis en 1941, le docteur Hans Selye lui commande une murale pour la Faculté de médecine de l'Université McGill. L'œuvre qu'elle réalise, inspirée de formes microscopiques, la motive à étudier davantage le monde cellulaire, comme dans *Variations on a Theme: Cell and Fossil*, No. 6 (1946, coll. du Musée des beaux-arts du Canada) et *Stone and Protoplasm* No. 2 (1948, coll. du Museum London, en Ontario), cette dernière œuvre établissant un pont avec la présente.

En effet, à la fin des années 1940, Dale Scott approfondit ses recherches picturales dans ce domaine et celui de l'esthétique pictographique avec des séries telles que *Rocs et protoplasmes* et *Pierres et protoplasmes*. Dans *Figures* (1948), on retrouve les mêmes motifs inspirés de l'art rupestre, avec des silhouettes dansantes à l'image des dessins sur les murs d'une grotte éclairée par une flamme. Les formes et les lignes de type protoplasmique se superposent délicatement aux figures préhistoriques, lesquelles se meuvent à contre-jour sur un fond aux teintes chaudes et pulsatives, à la fois organe tissulaire et paroi rocheuse. Ces figures ne sont pas sans rappeler celles des danseurs formant une ronde dans *La danse* (1910) d'Henri Matisse. Scott s'approprie les esthétiques les plus modernes pour créer une composition originale et complexe qui se traduit par une véritable célébration de la vie et où les mondes visible et invisible ne font qu'un.

Marian Dale Scott's career, which encompassed painting, murals, drawing, and graphic arts, spanned more than fifty years and closely mirrored the evolution of modern art in Québec. Early on, in the 1930s, Dale Scott rejected nationalist tendencies in favour of international movements and explored a range of subjects: landscape, city scenes, the human figure, botanical forms, the cellular universe, and geometric abstraction. She also experimented with different styles, first emphasizing structure and organization before moving on to more spontaneous and gestural work. In 1935, she also began to teach in various institutions. In 1941, Dr. Hans Selye commissioned a mural from her for the Department of Medicine at McGill University. The work that she produced, inspired by microscopic lifeforms, motivated her to delve more deeply into the cellular world, as evinced in *Variations on a Theme: Cell and Fossil*, No. 6 (1946, National Art Gallery of Canada collection) and *Stone and Protoplasm* No. 2 (1948, the collection of Museum London [Ontario]), the latter of which establishes a bridge to the present work.

Indeed, in the late 1940s, Scott broadened her pictorial explorations in this field and in pictographic aesthetics with such series as *Rocs et protoplasmes* and *Pierres et protoplasmes*. *Figures* (1948) features motifs inspired by cave art, with dancing figures similar to those in torch-lit cave drawings. Protoplasmic forms and lines are delicately superimposed onto the prehistoric figures, which move against a warmly lit, pulsating backdrop, at once tissular organ and rock wall. These figures invariably call to mind the round of dancers in Henri Matisse's *Dance* (1910). Scott appropriates the most modern aesthetics to create an original, complex composition portraying a true celebration of life in which the worlds of the visible and the invisible converge.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$

Marc-Aurèle Fortin

1888-1970

17 Sans titre / Untitled

c. 1960

Aquarelle, gouache, encre et fusain sur carton, signée au bas à gauche /
Watercolour, gouache, ink and charcoal on cardboard, signed lower left
101,6 x 76,2 cm / 40 x 30 in

Marc-Aurèle Fortin naît en 1888 à Sainte-Rose, près de Montréal, où il 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. En 1939, il prend part à l'Exposition universelle de New York, où 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 a par ailleurs droit à quelques rétrospectives de son vivant, notamment en 1944, au Musée du Québec, et en 1964, à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada); cette dernière exposition 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.

Provenance

Galerie Bernard Desroches, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Marc-Aurèle Fortin was born in 1888 in Sainte-Rose, near Montréal, where he spent his childhood in the shade of imperial elm trees, which became a preferred subject from 1920 to 1930 and also brought him renown. In 1939, he participated in the New York World Fair, where he was awarded the bronze medal for his painting *March Snow*, and in 1942, he was elected an associate member of the Royal Canadian Academy. His work was the subject of several retrospectives during his lifetime, including an exhibition in 1944 at the National Gallery of Canada that travelled to Montréal and Québec City. Fortin died in 1970 at the Sanatorium de Macamic in Abitibi, having lost his vision and both legs.

Estimation/Estimate 35 000 – 45 000 \$



Marc-Aurèle Fortin

1888-1970

18 Sans titre / Untitled

c. 1920

Huile sur panneau, signée au bas à gauche / Oil on panel, signed lower left
50,8 x 61 cm / 20 x 24 in

À partir de 1915 et pendant les 10 années suivantes, Marc-Aurèle Fortin peint sur le motif, notamment dans sa localité natale de Sainte-Rose. Subtilement impressionniste, une touche délicate brosse cette scène pittoresque dont les tons, pastel et lumineux, puis sombres et frais, confèrent aux éléments une qualité vaporeuse, quasi idéalisée. La pénombre efface les détails pour laisser place à des contours plus flous qui invitent à la contemplation et à la rêverie. Ce paysage croqué au crépuscule présente une multitude de plans qui dirigent le regard aux confins de l'horizon. L'opposition entre la pénombre et la douce lumière de cette fin de jour est l'occasion pour le peintre d'installer les motifs qu'il affectionne, à commencer par la maison canadienne, dont la majestueuse silhouette se détache à contre-jour, auquel répond un bouquet d'ormes planté à quelques pas de distance. Dans le virage du rang de terre, une charrette semble ployer sous le poids du foin, récolte gardée par un paysan qui mène son cheval au village. Au loin, des maisonnettes laissent fumer leur cheminée dans un décor enchanteur et paisible. Rares sont les grands formats issus de cette fournée, davantage caractérisée par des pochades et des études, ce qui en fait une œuvre recherchée.

Provenance

Galerie Claude Lafitte, Montréal
Collection particulière / Private collection, Victoriaville

Bibliographie/Literature

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

Beginning in 1915 and over the next 10 years, Marc-Aurèle Fortin often painted outdoors, including in his native town of Sainte-Rose. Subtly impressionistic in its delicate brushwork, this picturesque scene is rendered in tones ranging from luminous and pastel-like to dark and cool, giving its elements a vaporous, almost idealized quality. In the half-light, details are nearly obscured, leaving only hazy contours that invite contemplation and reverie. Sketched at dusk, the landscape depicts a multitude of planes that draw the eye to the horizon's edge. The contrast between the encroaching darkness and the soft light of day's end gave Fortin the opportunity to portray one of his favourite motifs: the traditional French-Canadian house, whose majestic silhouette stands out against the light and is echoed by a bank of elms in the near distance. At the bend in the road, a wagon seems to buckle under the weight of its hay load as the farmer guides his horse toward the village. Farther away, plumes of smoke rise from the chimneys of cottages nestled in a charming, tranquil setting. Large-format paintings are rare in this grouping of works, which is composed mainly of sketches and studies, making this a particularly prized piece.

Estimation/Estimate 60 000 – 80 000 \$



Lise Gervais

1933 - 1998

19 Le vol d'Icare

1964

Huile sur toile, signée et datée au bas à droite ; signée, datée et titrée sur le châssis avec inscription / Oil on canvas, signed and dated lower right; signed, dated and titled on the stretcher with inscription

122 x 152,4 cm / 48 x 60 in

Piégés dans un labyrinthe par le châtiment des dieux, Dédale et son fils Icare se libèrent de leur prison en se fabriquant des ailes au moyen de plumes tombées du ciel et de cire pour les fixer ensemble. Dédale explique à son fils : « Cours à mi-route, / Icare, c'est un conseil, si tu vas trop bas, / l'eau alourdira tes ailes, trop haut, le feu les brûlera. / Vole entre deux. » Mais Icare, enivré par le vol fou, s'approche trop près du soleil, dont les rayons font fondre la cire et brûlent les plumes. L'enfant aux bras nus tombe dans la mer et se noie. Avec *Le vol d'Icare* (1964), la peintre Lise Gervais revisite le mythe célèbre des *Métamorphoses* d'Ovide comme il n'avait encore jamais été imaginé, tout en audace et en subtilité. D'une formidable stature, la composition atomisée de cette pièce magistrale s'accomplit en trois temps, trois trajectoires. Les taches noires et orangées, de toutes tailles, se croisent au milieu de l'aire picturale sans se toucher, à la fois en ascension et en dégringolade. Sur la droite, des brèches effilées se déchirent dans l'espace dramatique où chute Icare.

Ces glissements de matière à facture tachiste forment des îlots de couleur allant de la plus petite masse foliacée au plus long ruban lancéolé et se propagent plus ou moins librement dans l'aire picturale à la manière de certains pavés noirs sur fond blanc du peintre automatiste Paul-Émile Borduas, plus particulièrement l'huile sur toile intitulée *Expansion rayonnante* (1956, coll. du Musée des beaux-arts de Montréal). Plus encore, ces plaques noires, auxquelles on ajoute ici les rouges orangés, sont identiquement enserrées par un ourlet blanc. Les empâtements ainsi projetés et chargés de pigments s'entrechoquent parfois et soulèvent au passage des rouleaux de matière, qui forment des crêtes et des arêtes nettes. Si *Le vol d'Icare* de Gervais est typique de la période post-automatiste, il est intéressant de constater que les couleurs choisies par l'artiste renvoient également à la palette des Plasticiens, en particulier au travail de Guido Molinari et de Claude Tousignant au milieu des années 1950 et 1960.

A. L.

Provenance

Galerie du Siècle, Montréal

Heffel Fine Art Auction House, Post-War & Contemporary Art, Toronto, May 29, 2019 (lot 53)

Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Sixième exposition biennale de la peinture canadienne 1965

/ Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965,

Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of

Canada, Ottawa, du 8 septembre 1965 au 5 juin 1966

Bibliographie/Literature

OVIDE. « Dédale et Icare », dans *Les métamorphoses*, traduit du latin par Marie Cosnay, Paris, L'Ogre, 2017.

Trapped in a labyrinth as punishment from the gods, Daedalus and his son Icarus escape from their prison by constructing wings out of feathers that have fallen from the sky, binding them with wax. Daedalus instructs his son, "Let me warn you, Icarus, to take the middle way, in case the moisture weighs down your wings if you fly too low, or if you fly too high, the sun scorches them. Travel between the extremes." But Icarus, enthralled by his incredible flight, gets too close to the sun, and its rays melt the wax and burn the feathers. Wingless, the boy falls into the ocean and drowns. In *Le vol d'Icare* (1964), the painter Lise Gervais reimagines the myth from Ovid's famous poem *Metamorphoses* as it has never been seen before, and does so with great audacity and subtlety. A remarkable piece of formidable size, its atomized composition unfolds in three phases and three trajectories. The variously sized black and orange marks cross without touching at the centre of the canvas—caught in ascent and freefall. On the right, sharp openings tear into the dramatic space where Icarus has plummeted.

These drifts of Tachist-like matter form islands of colour that range from the smallest leafy mass to the longest lanceolate ribbon and proliferate more or less freely in the pictorial space, much like the black slabs on a white background in the work of Automatiste painter Paul-Émile Borduas, particularly the oil painting titled *Expansion rayonnante* (1956, Montreal Museum of Fine Arts). Moreover, the black plates, with the addition here of red and orange, are identically encased in a white rim. The streaks of impasto thus propelled and laden with pigments sometimes collide and, in doing so, raise rolls of material into peaks and sharp-edged ridges. Interestingly, although Gervais's *Le vol d'Icare* is typical of the post-Automatiste period, her chosen colours also recall the Plasticiens' palette, especially the work of Guido Molinari and Claude Tousignant in the mid-1950s and the 1960s.

Estimation/Estimate

35 000 – 45 000 \$



Marcella Maltais

1933 - 2018

20 Sans titre / Untitled

1957

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

Oil on canvas, signed and dated lower right

81,3 x 99,1 cm / 32 x 39 in

Chef-d'œuvre du répertoire post-automatiste de Marcella Maltais à la fin des années 1950, cette pièce aux dimensions résolument plus imposantes et rares constitue une œuvre convoitée de son corpus. La composition en legato – où toutes les touches semblent liées entre elles – confère à l'aire picturale une qualité harmonique, voire inextricable. L'ordonnement des plaques juxtaposées ou superposées de cette huile spectaculaire montre à la fois une technique de haut vol et la vision inspirée de l'artiste. Les riches empâtements stratifiés et tressés en courtepoinette suivent par contraste un irrépressible mouvement tectonique de gauche à droite. Les couleurs prennent le dessus à tour de rôle, évacuant par le fait même tout espace euclidien. Maltais a 24 ans lorsqu'elle peint ce tableau, soit en 1957. La même année, elle se retrouve au Musée des beaux-arts de Montréal le temps d'une exposition.

Après un début de carrière prometteur, Maltais quitte le Québec pour la France, où elle poursuivra une décennie durant ses recherches en abstraction tout en multipliant les voyages en Europe. Elle partage dès lors son temps entre ses ateliers de Paris, d'Hydra (Grèce), de Saint-Isidore et de Québec. En 1959, elle reçoit le premier prix au Salon de la jeune peinture, à Montréal. Le Musée d'art contemporain de Montréal compte une quinzaine de tableaux de cette peintre dans sa collection, ce qui montre l'importance de son œuvre dans l'histoire des arts visuels d'ici. Marcella Maltais est décédée à Sainte-Anne-de-Beaupré il y a quelques années, des suites d'une longue maladie; elle avait 84 ans.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

A masterpiece of Marcella Maltais's post-Automatiste repertoire from the late 1950s, this is one of her most coveted due to its larger dimensions, a rarity in her work. Its legato composition—in which all strokes seem interconnected—lends an inextricably harmonic quality to the pictorial surface. In this spectacular oil on canvas, the sequencing of juxtaposed or superimposed patches demonstrates both her skilful technique and her inspired vision. The rich impasto, layered and woven like a quilt, provides contrast to the irrepressible tectonic movement that pulls the eye from left to right. Colours seem to rise in turn to the surface, thus eliminating any Euclidian space. Maltais was 24 years old when she painted this work, in 1957. That same year, her work was featured in an exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts.

After a promising start to her career, Maltais left Québec for France, where she would pursue her research in abstraction over the course of the next decade, while also travelling extensively through Europe. From then on, she divided her time between her studios in Paris; Hydra, Greece; Saint-Isidore, Québec; and Québec City. In 1959, Maltais was awarded the first prize at the Salon de la jeune peinture (Young Painters' Salon) in Montréal. The Musée d'art contemporain de Montréal holds around fifteen of Maltais's works in its collection, a sign of the importance of her work in Quebec art history. Marcella Maltais passed away in Sainte-Anne-de-Beaupré a few years ago, following a prolonged sickness; she was 84 years old.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



Léon Bellefleur

1910 - 2007

21 Caravelle de nuit

1962

Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche; titrée sur le châssis avec inscription « Collection Bellefleur » / Oil on canvas, signed and dated lower left; titled on the stretcher with inscription "Collection Bellefleur"

54,6 x 64,1 cm / 21 ½ x 25 ¼ in

Au début des années 1960, Léon Bellefleur partage son temps entre le Québec et la France. En mars 1962, la Galerie Arditti présente, au 15, rue de Miromesnil, à Paris, une exposition collective intitulée *Peintres canadiens de Paris*, qui rassemble des tableaux de Jean Paul Riopelle, de Paul-Émile Borduas, de Marcelle Ferron, d'Edmund Alleyn et de Jean Lefébure, ainsi que des huiles de Bellefleur. Cet événement permet à l'artiste de se positionner sur le marché européen, en parallèle avec les ventes réalisées à la Galerie Dresdnère, à Montréal. À la fin mai, cette dernière expose une importante production de tableaux et de gouaches récentes, dont fait partie *Caravelle de nuit* (1962). L'exposition suscite des commentaires élogieux de la part du chroniqueur Laurent Lamy, qui souligne le dynamisme interne et le registre chromatique du corpus: « Sur un fond noir ou de couleur assez neutre, Bellefleur organise ses pans colorés comme des arcs-en-ciel. Par la touche seulement, il arrive à des mélanges de couleurs très riches qui flamboient dans de multiples reflets. [...] Bellefleur emploie toute une gamme de couleurs, jaune, noir, vert... et dans presque chaque toile, on retrouve une tache rouge comme un soleil de feu. » Lamy mentionne également les effets d'aspersion sur la surface picturale – effets qui, en plus de provoquer un impact visuel, permettent d'harmoniser les coloris. Le titre est d'ailleurs éloquent. On s'imagine parfaitement la « caravelle de nuit » en pleine mer tempétueuse, les voiles au vent, fonçant dans l'écume sous les reflets de la lune. Bellefleur signe ici une œuvre forte, à la fois cinglante et majestueuse, qui ouvrira la voie à la pleine reconnaissance de son art. En 1968, la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) organise une rétrospective qui part ensuite en tournée dans trois musées. En 1977, Bellefleur est le premier lauréat du prix Paul-Émile-Borduas.

Provenance

Galerie du Siècle, Montréal
Collection particulière / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

Galerie Dresdnère, Montréal, mai 1962

Bibliographie/Literature

LAMY, Laurent. « Dans les galeries », *Le Devoir*, 31 mai 1962, p. 8.

ROBERT, Guy. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988.

In the early 1960s, Léon Bellefleur was dividing his time between Québec and France. In March 1962, Galerie Arditti, at 15 rue de Miromesnil, Paris, presented a group exhibition titled *Peintres canadiens de Paris* featuring works by Jean Paul Riopelle, Paul-Émile Borduas, Marcel Ferron, Edmund Alleyn, and Jean Lefébure, as well as oils by Bellefleur. The event allowed Bellefleur to position himself on the European market while continuing to sell his work at Galerie Dresdnère in Montréal. At the end of May, Galerie Dresdnère presented an important series of Bellefleur's recent paintings and gouaches, including *Caravelle de nuit* (1962). The exhibition was lauded by the critic Laurent Lamy, who highlighted the inner dynamism and chromatic register of these new works: "Against a black or fairly neutral background, Bellefleur organizes his areas of colour like rainbows. With a simple stroke, he manages to produce deeply rich colour blends that blaze into multiple reflections ... Bellefleur uses a wide range of colours: yellow, black, green ... and in almost every canvas, a red blotch appears like a fiery sun." Lamy also mentioned the splattering effect across the surface—an effect that, apart from generating great visual impact, harmonizes the colours. The title is also eloquent. One can easily imagine a "night caravel" on the stormy seas, its sails beating against the wind as it ploughs through frothy waves under a shining moon. A powerful piece, both blistering and majestic, *Caravelle de nuit* was to bring full recognition to Bellefleur's body of work. In 1968, the National Gallery of Canada organized a retrospective of his work that toured to three museums. In 1977, Bellefleur became the first recipient of the Prix Paul-Émile-Borduas.

Estimation/Estimate 9 000 – 11 000 \$





Luis Feito

1929 - 2021

22 Sans titre / Untitled

1960

Huile sur toile, signée au bas à gauche ; signée et datée

« Feito 1960 / Madrid » au dos /

Oil on canvas, signed lower left; signed and dated

“Feito 1960 / Madrid” verso

35,6 x 45,7 cm / 14 x 18 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

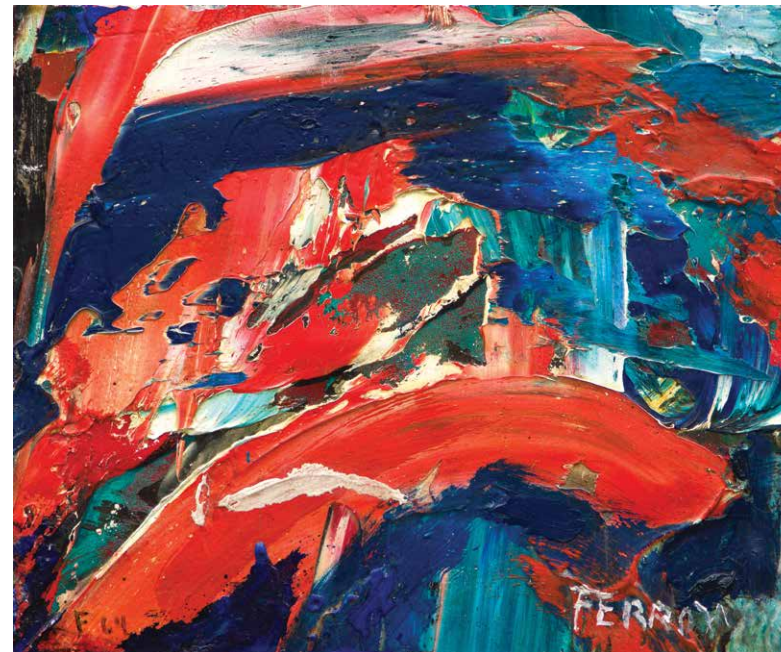
Luis Feito naît en 1929 à Madrid, en Espagne, où il étudie à l'Académie royale des beaux-arts Saint-Ferdinand. Ses voyages le conduisent à Paris en 1956. En 1957, Feito fonde le groupe El Paso, un des mouvements les plus influents de la peinture espagnole de la seconde moitié du 20^e siècle. En tant que figure de proue d'un courant d'avant-garde, il expose en France, en Espagne, puis au Canada, plus précisément au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), au Musée d'art contemporain de Montréal et à la Galerie Gilles Corbeil. Feito vit à Montréal de 1981 à 1983 avant de s'établir à New York au début des années 1990. Son œuvre fait partie de nombreuses collections muséales prestigieuses, dont celles du Guggenheim Museum de New York et du Musée national d'art moderne de Paris. Artiste de renommée internationale, il remporte plusieurs prix au cours de sa carrière, notamment à la 1^{re} Biennale de Paris (1959) et à la 30^e Biennale de Venise (1960), où on lui remet le prix David-Bright. Il est également reçu officier (1985), puis commandeur (1993) de l'Ordre des arts et des lettres de France. Il a vécu à Madrid jusqu'à sa mort, en 2021.

Pendant son séjour dans la Ville Lumière, Feito s'intéresse au travail de ses pairs, plus particulièrement Jean Fautrier, Hans Hartung, Serge Poliakoff et Mark Rothko. Il s'initie également à l'automatisme et à l'abstraction lyrique ; il commence dès lors à incorporer divers matériaux à ses peintures, par exemple du sable, comme dans le présent tableau, *Sans titre* (1960). Au tournant des années 1960, l'artiste montre un intérêt marqué pour la matérialité de la peinture, intérêt qui se traduit dans ses tableaux par le puissant contraste entre les empâtements texturés et les surfaces plus lisses. On y retrouve par ailleurs une palette subtile caractérisée par une monochromie sublimée par les noirs, les gris, les blancs et les ocres.

Luis Feito was born in Madrid, Spain, where he studied at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. His travels took him to Paris in 1956, and in 1957, he founded the El Paso group, one of the most influential Spanish painting movements of the second half of the twentieth century. As a key figure of the avant-garde movement, Feito exhibited in France, Spain, and Canada, more specifically at the Musée du Québec (today the Musée national des beaux-arts du Québec), at the Musée d'art contemporain de Montréal, and at the Galerie Gilles Corbeil. Feito lived in Montréal from 1981 to 1983 before settling in New York in the early 1990s. His work is in several prestigious museum collections, including the Guggenheim Museum in New York and the Musée national d'art moderne de Paris. A world-renowned artist, Feito received several prizes throughout his career, including at the 1st Biennale de Paris (1959) and the 30th Venice Biennale (1960), where he won the David Bright Award. He was also named an Officer (1985) and a Commander (1993) of the Ordre des arts et des lettres de France. He lived in Madrid until his death in 2021.

During his time in Paris, Feito became interested in the work of his peers, especially Jean Fautrier, Hans Hartung, Serge Poliakoff, and Mark Rothko. He also learned about Automatisme and Lyrical Abstraction, and began incorporating various materials into his paintings, such as the sand in this work, *Untitled* (1960). In the early 1960s, Feito became fascinated by the materiality of paint, an interest that would be manifested in his work through the powerful contrast between heavily textured and flat areas. One can also see a subtle monochromatic palette enhanced by blacks, greys, whites, and ochres.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$



Marcelle Ferron

1924 - 2001

23 Sans titre / Untitled

1964

Huile sur toile, signée au bas à droite et datée à gauche

avec l'initiale « F » / Oil on canvas, signed lower right

and dated with initial “F” lower left

19,1 x 24,1 cm / 7 ½ x 9 ½ in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Toronto

Avec sa longue et prolifique carrière artistique, Marcelle Ferron est parvenue « à imposer une identité artistique inédite, basée à la fois sur la résistance et l'enracinement », écrit Louise Vigneault dans le catalogue de l'exposition *Marcelle Ferron, une rétrospective 1945-1997*. « Mi-artiste, mi-guerrière », 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, 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 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. 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.

With a long and prolific career, Marcelle Ferron succeeded in “establishing a distinctive artistic identity based on both resistance and rootedness,” as Louise Vigneault observed in the exhibition catalogue for *Marcelle Ferron, une rétrospective*. Ferron, the young artist from Louiseville whom author Vigneault deemed “part artist, part warrior,” occupied an enviable place within the Automatiste movement, and in 1948 she added her voice to the *Refus global* manifesto. In so doing, 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 Québec.

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 she 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 *Marcelle Ferron, a Retrospective 1945-1997*, in 2000.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$

Marcelle Ferron

1924-2001

24 Sans titre / Untitled

c. 1956

Huile sur toile, inscription au crayon « Ferron » sur le châssis /
Oil on canvas, Inscription in pencil "Ferron" on the stretcher
55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in

Peint durant les années parisiennes de Marcelle Ferron, *Sans titre* (c. 1956) est un tableau dont l'exécution s'inscrit dans la lignée automatiste et annonce les œuvres subséquentes de l'artiste, soit toute une décennie de production. En effet, les coups de spatule conservent ici leur caractère organique – les masses sont dentelées et irrégulières sur un côté – tandis que l'espace pictural est entièrement investi par la superposition des empâtements, aussi généreux que lumineux. Ferron se distingue par la force de sa gestuelle et l'équilibre de ses compositions, sans oublier la palette, ici à dominante chaude et rehaussée de quelques éclats bleus et violacés. Cette toile captive le regard avec ses effets de transparence et de papillotement, comme si l'on avait ravivé les braises d'un feu de joie. En pleine maîtrise de son art, la peintre maintient une touche délicate qui fourmille dans l'aire picturale et gagne en volume et en robustesse au fil des années. Ferron cherche la lumière dans tous ses retranchements; elle en capte ici toute la fureur et l'émotion.

En octobre 1953, Marcelle Ferron quitte Montréal pour se rendre à Paris avec ses trois filles. Pendant ses premières années européennes, elle « 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 ». Son séjour en France, où elle demeure jusqu'en 1966, est déterminant dans l'essor fulgurant de sa carrière. Le lot de pigments qu'elle reçoit d'un mécène dans la seconde moitié des années 1950 est à l'origine d'une transition dans son esthétique picturale. En 1956, Ferron présente une première exposition individuelle en Europe à la Galerie Apollo, à Bruxelles. Elle participe également à la 23^e exposition de l'association artistique Les Surindépendants au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, puis peu de temps après, à une exposition particulière à la Galerie du Haut-Pavé, aussi à Paris.

A. L.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

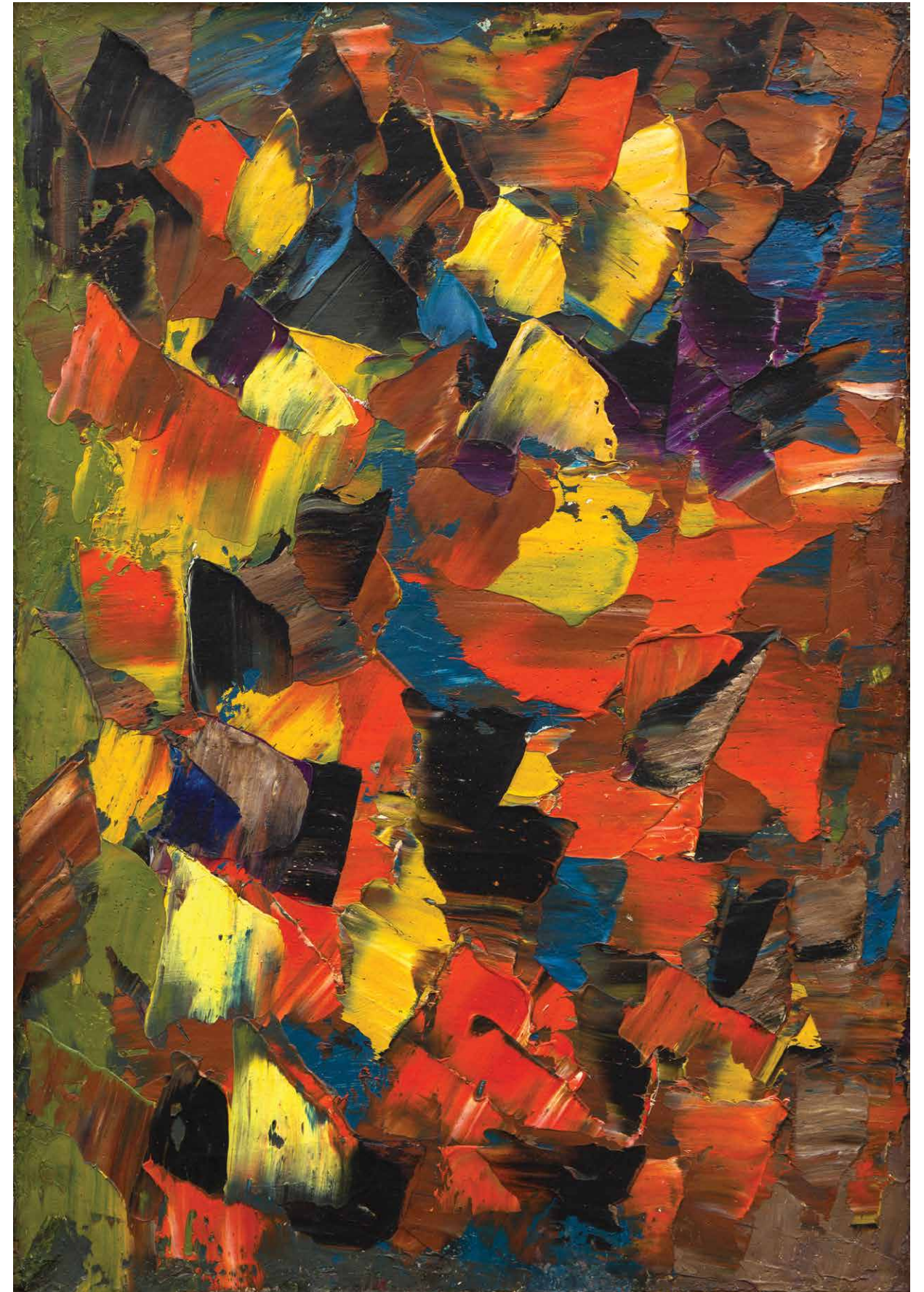
Bibliographie/Literature

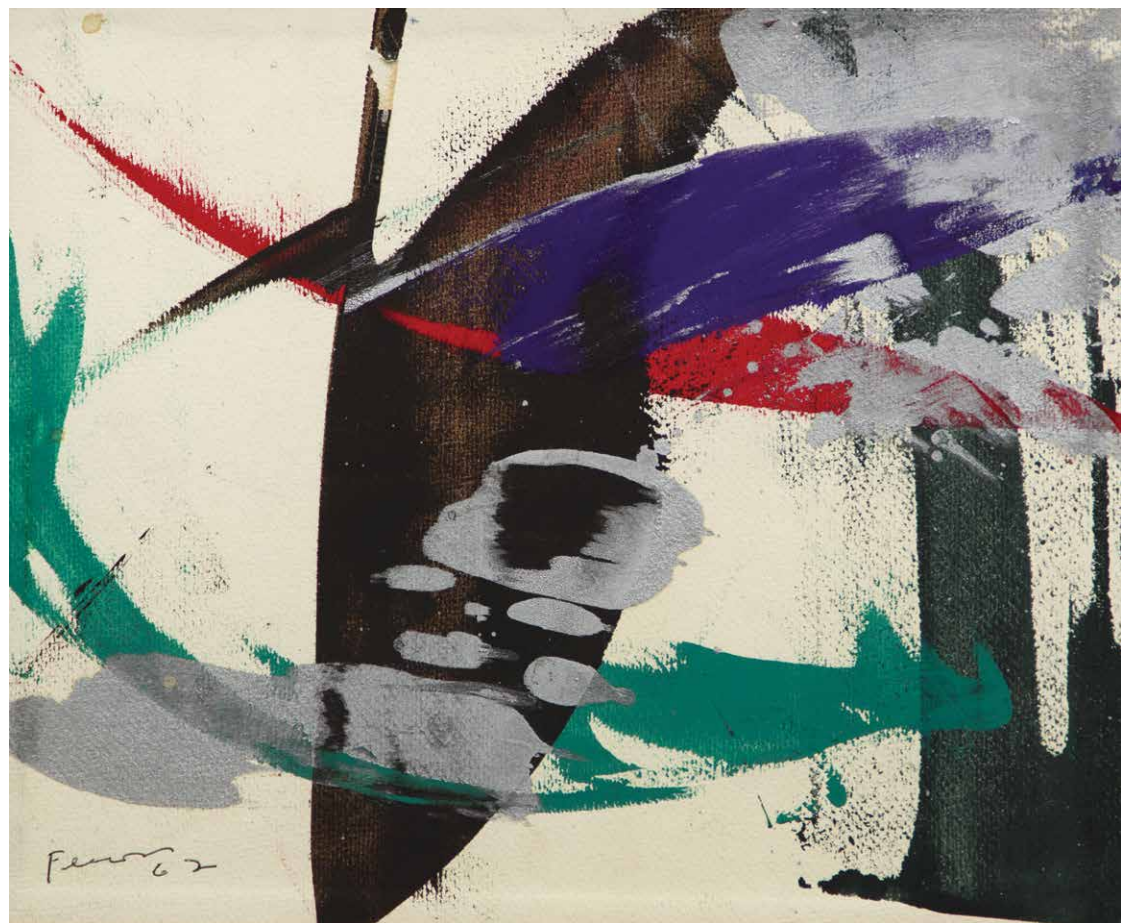
LUSSIER, Réal (avec la collaboration de Rose-Marie ARBOUR, de France VANLAETHEM et de Louise VIGNEAULT). *Marcelle Ferron*, Montréal, Musée d'art contemporain, et Laval, Les 400 coups, 2000.
SMART, Patricia, Robert ENRIGHT, Réal LUSSIER et al. *Marcelle Ferron: Monographie*, Montréal, Simon Blais, 2008.

Peint during Marcelle Ferron's Parisian years, *Untitled* (c. 1956) is in the Automatiste style and a precursor of her artistic production over the following decade. Indeed, the palette knife strokes retain their organic flavour—masses of paint that are serrated and irregular on one side—while filling the entire pictorial space with generous and luminous layers of impasto. Ferron set herself apart by the force of her gestures and the balance of her compositions, not to mention her choice of palette—in this case, a predominantly warm one augmented by flashes of blue and purple. This work captivates the eye with its transparent and fluttering effects, as if the embers of a bonfire had been rekindled. In full possession of her craft, Ferron had a delicate touch that pulsed across the canvas, and that gained volume and strength over the years. She sought to examine light under every aspect; in this instance, she has captured all of its fury and emotion.

In October 1953, Marcelle Ferron left Montréal 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 1966, 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. In 1956, Ferron presented her first European solo exhibition at Galerie Apollo, in Brussels. She also took part in the 23rd exhibition by an art association called Les Surindépendants at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris and, shortly after, in a private exhibition at Galerie du Haut-Pavé, also in Paris.

Estimation/Estimate 40 000 – 60 000 \$





Marcelle Ferron

1924 - 2001

25 Composition

1962

Gouache sur papier, signée et datée au bas à gauche; signée, datée et titrée au dos avec inscription (sur le carton de l'encadrement) / Gouache on paper, signed and dated lower left; signed, dated and titled verso with inscription (on the framing cardboard)

21,4 cm x 25,7 / 8 ½ x 10 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate 4 000 – 6 000 \$



Marcelle Ferron

1924 - 2001

26 Le chaos

1962

Gouache sur papier, signée et datée au bas à gauche; signée, datée et titrée au dos avec inscription (sur le carton de l'encadrement) / Gouache on paper, signed and dated lower left; signed, dated and titled verso with inscription (on the framing cardboard)

28,5 x 23,5 cm / 11 ½ x 9 ¼ in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate 4 000 – 6 000 \$



Marcelle Ferron

1924 - 2001

27 Sans titre / Untitled

1956

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

Gouache on paper, signed and dated lower right

23,5 x 12,9 cm / 9 ¼ x 5 7/8 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate 5 000 – 7 000 \$



Magnifique œuvre que signe ici Paul-Émile Borduas, *Le cep reverdissant*, datée de 1954, fait partie du second groupe d'aquarelles produites par l'artiste cette année-là : les « aquarelles de l'automne ». Cette distinction est importante, car le style et les techniques qui les caractérisent diffèrent de ceux utilisés dans la série du printemps, les aquarelles automnales étant directement inspirées de l'expressionnisme abstrait américain. C'est d'ailleurs vers la fin de septembre que Borduas s'installe à New York dans son nouvel atelier de Greenwich Village, « immense » et « splendidement éclairé », selon le critique d'art Rodolphe de Repentigny. Borduas, qui en profite pour faire la connaissance des peintres de l'École de New York, semble particulièrement inspiré par la conception de l'espace de Franz Kline, dont on constate l'influence ici et dans de nombreuses autres aquarelles de cette fournée. « Cette nouvelle série a en commun de lier directement l'expression de l'espace à la forme, écrit l'historien de l'art François-Marc Gagnon. Il est remarquable que les formes noires calligraphiées à l'encre de Chine font apparaître à leur côté des formes blanches qui, une minute auparavant, paraissaient faire partie du fond. » Ce phénomène s'observe dans *Le cep reverdissant*, où une multitude de trajectoires et de gouttelettes jaillissent autour d'une même force d'attraction. Ici, le noir se partage l'aire picturale en parts égales, aire ponctuée par des poussées émeraude et des éclosions bordeaux. Forme chargée de sens, le « cep » (de vigne) retrouve sa vigueur et sa verdure une fois replanté, d'où son aspect tortueux, qui, dans cette aquarelle, libère une formidable énergie.

A. L.

Paul-Émile Borduas

1905 - 1960

28 Le cep reverdissant

1954

Aquarelle sur papier, signée et datée au crayon

« Borduas 54 » au bas à droite; titrée au crayon

« Le cep reverdissant » en haut à gauche, au dos /

Watercolour on paper, signed and dated in pencil

“Borduas 54” lower right; titled in pencil

“Le cep reverdissant” upper left, verso

28 x 21,6 cm / 11 x 8 ½ in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Ottawa

Bibliographie/Literature

GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas (1905-1960):*

Biographie critique et analyse de l'œuvre, Montréal,

Fides, 1978. Mention de l'œuvre à la page 364. /

Mention of the artwork on page 364.

This magnificent work by Paul-Émile Borduas, titled *Le cep reverdissant*, dated 1954, is in the second group of watercolours he produced that year: the “aquarelles d'automne” or autumn watercolours. This distinction is important because the style and techniques that characterize them are different from those used in the spring series; the autumn works were directly inspired by American Abstract Expressionism. In late September, Borduas moved into his new studio in Greenwich Village, New York, an “immense” and “beautifully lit” space according to the art critic Rodolphe de Repentigny. Borduas, who seized the opportunity to meet other painters from the New York School, seemed particularly inspired by Franz Kline's conception of space, which influenced many of his watercolours from this group, including the one presented here. As the art historian François-Marc Gagnon writes, “What this new series has in common is that it directly links the expression of space to form. Remarkably, the black calligraphic India ink forms bring out white shapes that, only a moment ago, seemed to be part of the background.” This phenomenon can be observed in *Le cep reverdissant*, in which a multitude of trajectories and drips spring forth from the same magnetic force. Here, the black shares the pictorial space evenly with surges of emerald green and bursts of burgundy. Charged with meaning, the *cep*, or vine stock, finds its vigour and vitality once it is replanted, hence its tortuous appearance, which, in this watercolour, unleashes tremendous energy.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



Rencontre précipitée date de la deuxième année de Borduas à Paris. L'artiste, qui était arrivé dans la capitale française en septembre 1955 après avoir passé deux années fécondes à New York, prévoyait que la ville serait encore, comme avant la Seconde Guerre mondiale, un centre international d'art avancé. Paris le déçut, non seulement à cet égard – l'art qui s'y pratiquait faisait pâle figure à côté des réalisations de l'expressionnisme abstrait à New York –, mais aussi parce que la ville ne donnait pas non plus à son travail une reconnaissance critique sérieuse.

Cependant, sur le plan de son propre travail, les années parisiennes furent remarquablement productives. C'était une période de consolidation : Borduas mettait en œuvre de nouvelles résolutions grâce aux leçons de l'expressionnisme abstrait new-yorkais tout en faisant avancer son travail dans de nouvelles directions imprévues. Au cours des cinq années passées à Paris, il produisit un grand nombre de tableaux majeurs particulièrement surprenants par leur expression si fraîche sur le plan physique et si immédiate sur le plan matériel. Il ne fait aucun doute que ce sont des chefs-d'œuvre distincts, mais si on les examine ensemble, ils dégagent aussi un air d'exploration continue, comme s'il s'agissait de propositions initiales pour une nouvelle aventure artistique qui, à la mort de Borduas en 1960, resterait malheureusement inachevée.

Rencontre précipitée fait partie d'un groupe de tableaux en noir et blanc datant surtout de 1956 et 1957. Borduas les a réalisés à l'aide d'un couteau à palette ou d'une sorte de truelle pour étaler des champs de peinture blanche selon la technique *all-over*, les ponctuant à intervalles irréguliers de formes noires opaques – cinq en l'occurrence, dont deux appliquées sur la gauche, juste assez proches pour s'effleurer. La peinture est poussée et traînée dans plusieurs directions opposées, souvent pour former de hautes crêtes. L'application sommaire, qui ne suit pas de régularité systématique ni d'intention expressive apparente, est dépourvue de finesse esthétique.

François-Marc Gagnon, en parlant d'une autre œuvre, *Thaw*, datant de 1956, soit un an auparavant, observe que « cela montre clairement que Borduas voyait d'abord le noir comme une zone d'une certaine profondeur sur laquelle flottaient les masses blanches, comme des blocs de glace et de neige sur les eaux noires d'une rivière après le dégel printanier¹ ». Il y a peut-être un soupçon de tels souvenirs de nature dans *Rencontre précipitée*. Les formes noires de l'œuvre sont travaillées délicatement et articulées distinctement ; les crêtes blanches relevées sur les bords les plongent dans une obscurité veloutée qui absorbe la lumière. Mais leurs surfaces sont néanmoins physiques et reflètent la lumière, tout comme les applications de blanc environnantes.

Paul-Émile Borduas

1905 - 1960

29 Rencontre précipitée

1957

Huile sur toile, signée et datée au bas à droite /
Oil on canvas, signed and dated lower right
50,8 x 61 cm / 20 x 24 in

Provenance

Collection particulière de / Private collection of Jean Géliнас, Paris

Succession de / Estate of Bernard Lamarre, Montréal

Collection particulière / Private collection, Toronto

Rencontre précipitée dates to Borduas's second year in Paris. He had arrived in the French capital in September 1955 after spending two fruitful years in New York, anticipating that the city would still be, as it had been before the Second World War, an international centre of advanced art. Paris disappointed, not only in this—its artistic offerings paled in comparison to what Abstract Expressionism had achieved in New York—but the city also failed to give his work serious critical recognition.

For his own work, however, Borduas's Paris years were remarkably productive. They were a period of consolidation; Borduas brought to new resolutions the lessons learned from the Abstract Expressionists in New York, all the while pushing his work in unanticipated new directions. Over his five years in Paris, he produced a large number of major paintings, which are especially surprising because they are so freshly physical and so materially immediate. They are unquestionably stand-alone masterpieces, but as we look from one to the other, they also exude an air of continual exploration, as if they were each first propositions for a new artistic adventure that, when Borduas died in 1960, would sadly remain unfulfilled.

Rencontre précipitée belongs to a group of black-and-white paintings, mostly from 1956 and 1957. Borduas made them using a palette knife, or some sort of trowel, to spread out overall fields of white paint, punctuated at irregular intervals with opaque black shapes—in this case, five of them, the two on the left just close enough to kiss one another. Paint is pushed and dragged in multiple contrary directions, often into high ridges. The application is perfunctory, not applied with systematic regularity or for apparent expressive intent, and bereft of artful finesse.

François-Marc Gagnon, speaking of another painting, *Thaw* (1956), produced the year before, observed, “It clearly shows that Borduas initially saw the black as an area with a certain depth on which the white masses floated, like blocks of ice and snow on the black waters of a river after the spring thaw.”¹ There may be a whisper of such nature memories in *Rencontre précipitée*. Its black shapes are gently worked and discretely articulated, and the heightened ridges of white at their edges cause them to sink into velvety, light-absorbing darkness. But their surfaces are, all the same, physical and light-reflective, just like the surrounding white slatherings.

¹ François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas* (Montréal: Montreal Museum of Fine Arts, 1988), 446.

Si l'on examine le tableau latéralement, on pourrait peut-être, en reprenant son titre, imaginer une histoire mise en scène dans le déploiement du noir contre le blanc (interprétation qui convient mieux à une reproduction qu'à la vraie vie, où la présence physique l'emporte sur l'imagerie en silhouettes). Mais le drame n'est pas le sujet de *Rencontre précipitée*. Au contraire, si on le compare à la plupart de ses pendants noir et blanc, le tableau se distingue par son calme général et sa sérénité délicatement maintenue. Il est peut-être pétulant dans le détail, mais Borduas en a assemblé les parties, non pas en les équilibrant les unes par rapport aux autres, mais en les maintenant ensemble sans effort dans une justesse holistique. Des traînées grises volettent sur l'empâtement blanc tels les souvenirs résiduels des ombres illusionnistes de l'histoire de la peinture, se moquant peut-être des jeux d'ombre et de lumière – littéralement – qui sont inhérents à la présence de *Rencontre précipitée*, phénomène rendu évident par la palette nettement réduite.

À Paris, Borduas laissa derrière lui les procédés dérivés du surréalisme qui avaient lancé sa carrière ainsi que le mouvement automatiste une quinzaine d'années auparavant : « l'écriture plastique non préconçue », comme il l'avait appelé en 1942². Ses surfaces de peinture étaient peut-être encore faites à la main, mais ses marques d'outils n'étaient plus des signes d'une psychologie personnelle ni d'une expression émotionnelle. Au lieu de cela, sa tâche, qui consistait à couvrir la toile de peinture, devint sciemment délibérée, semblable au travail d'un ouvrier, de sorte que la peinture se suffisait à elle-même. Elle était plus que jamais ouvertement physique, et la lumière qui titillait ses irrégularités se produisait dans le même espace-temps que le nôtre. L'œil papillonnait d'un événement visuel à l'autre à un rythme accéléré, laissant la peinture évoluer sans cesse sous notre regard.

Il avait fallu à Borduas ces 15 années intermédiaires, depuis son premier tableau véritablement automatiste réalisé en 1941, avant que, dans la seconde moitié des années 1950, il puisse redéfinir ce que pouvait être une peinture, c'est-à-dire déplacer son équilibre d'un état d'« image », avec son propre espace interne fixe, à celui d'« objet » existant dans un espace-temps réel. Déjà en 1942, théorisant pour la première fois la pratique de la peinture – alors qu'il était encore un faiseur d'images surréaliste –, il ne mentionnait pas l'imagerie, mais donnait plutôt la primauté au matériau de l'art, à sa « matière ». Le processus de la peinture, soutenait-il, consistait à faire vivre la matière, et sa conclusion retentissante, pour ne pas dire sa devise pour l'avenir, était ainsi énoncée : « C'est là que réside la source de tout mystère dans une œuvre d'art : la matière inerte peut prendre vie³. » En même temps, il précisait que « la sensibilité n'est pas une question d'expressivité personnelle », mais « plus la sensibilité est universelle, plus elle est vivante, identifiable et pure⁴ ».

² Maurice Gagnon, *Conversation avec Borduas*, 1^{er} mai 1942, traduit en anglais et cité dans Ray Ellenwood, *Egore: A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile, 1992, p. 14-15.

³ Ibid.

⁴ *Paul-Émile Borduas : Écrits 1942-1958*, édité et traduit par François-Marc Gagnon et Dennis Young, Halifax, Nova Scotia College of Art, 1978, p. 34.

Seen laterally, one could perhaps, picking up on the painting's title, alternatively conjure up some storyline enacted in the deployment of black against white (an interpretation that works better in a reproduction than in real life, in which physical presence overrides silhouetted imagery). But drama is not what *Rencontre précipitée* is about. On the contrary, in comparison to most of its black-and-white counterparts, it is set apart by its overall calm and delicately held serenity. It may be vivacious in detail, but Borduas gathers its parts not so much by balancing them off against one another but by holding them together in an easy holistic rightness. Grey streaks flit across the white impasto like vestigial memories of the illusionistic shadows of the history of painting, perhaps mocking the literal light-and-shadow plays inherent to the presence of *Rencontre précipitée*—phenomena made especially evident by the starkly reduced palette.

In Paris, Borduas has left far behind him the Surrealist-derived Automatiste procedures that had launched both his career and the Automatiste movement some fifteen years earlier: the “unpremeditated plastic writing,” as he had called it in 1942.² His paint surfaces may still be hand-made but his tool marks are no longer signs of personal psychology or emotional expression. Instead, his task of covering the canvas with paint has turned self-consciously deliberate and workman-like, allowing the paint to be self-sufficient. It is more than ever overtly physical, and the light that tickles its irregularities occurs in the same space, and time, as ours. The eye flits from visual event to visual event in quickened rhythms, letting the painting unceasingly change under our gaze.

It took Borduas those intervening fifteen years, from his first truly Automatiste painting in 1941 to when, in the second half of the 1950s, he could redefine what a painting can be, shifting its balance from being a “picture,” with its own fixed internal space, to being an “object” existing in real space and time. Already in 1942, when he first theorized about the practice of painting, when he was still a Surrealist picture-maker, he did not mention imagery but gave pre-eminence to the material of art, to its “matter.” The process of painting, he maintained, was to make matter live, and his resounding conclusion, if not his motto for the future, was enunciated thus: “Therein lies the source of all mystery in a work of art: that inert matter can be brought to life.” At the same

² Maurice Gagnon, “Conversation with Borduas,” May 1, 1942, translated and quoted in Ray Ellenwood, *Egore: A History of the Montréal Automatist Movement* (Toronto: Exile, 1992), 14-15.

Ce n'est toutefois qu'en allant à New York et en faisant la pleine expérience de l'expressionnisme abstrait que Borduas découvrit vraiment comment intégrer les déclarations théoriques dans la pratique en studio. Sa découverte de la célébration de l'«accident» par Pollock, en particulier, l'écarta du surréalisme, le dépouilla de son besoin de faire ressortir l'imagerie de ses gestes de peintre et lui permit de se recentrer sur la matière et le corps de la peinture.

À Paris, c'est ce matérialisme lourd de matière qui distinguait sa pratique de la plupart des autres pratiques abstraites des studios d'artistes de la ville, en particulier de l'abstraction lyrique, les adeptes de cette dernière n'ayant jamais tout à fait réussi à échapper à l'illusionnisme persistant ni à abandonner le maniérisme stylistique. Même Serge Poliakoff, qui était tout à fait à l'aise avec une peinture épaisse, laissait ses actes d'équilibrage et de composition de pièce en pièce maintenir l'accent sur la structure picturale interne. Borduas, en revanche, établit des liens privilégiés avec Alberto Burri, qu'il avait rencontré à New York, et Lucio Fontana, dont il avait fait la connaissance à Paris, deux artistes italiens sensibles au matériau (qu'il s'agisse de grosse toile ou de perforation) souvent considérés comme des précurseurs de l'arte povera⁵. Puis il y eut son clin d'œil au mouvement japonais Gutai. Pouvons-nous deviner, d'après ces nouveaux intérêts et en nous fondant sur des tableaux parisiens tels que *Rencontre précipitée*, dans quelle direction aurait évolué la sensibilité artistique de Borduas ?

Rencontre précipitée appartenait à l'origine à Jean Gélinas, architecte et urbaniste exerçant à Montréal. En 1973, le tableau a été acquis par l'éminent homme d'affaires, collectionneur et président du conseil d'administration du Musée des beaux-arts de Montréal Bernard Lamarre et son épouse, Louise. Le propriétaire actuel se l'est procuré auprès de la succession de M. Lamarre. Selon une étiquette apposée au dos, le tableau a été authentifié par le regretté galeriste Jean-Pierre Valentin ; il est enregistré dans le catalogue raisonné de Borduas sous la cote 2020-1513.

Roald Nasgaard, Ph. D.

Conservateur en chef retraité, Musée des beaux-arts de l'Ontario
Professeur émérite, Florida State University
Auteur d'*Abstract Painting in Canada*, Douglas & McIntyre, 2008
2020

time, he clarified that “sensibility is not a matter of personal expressiveness.”³ Rather, “the more universal the sensibility, the livelier, more identifiable, and purer it will be.”⁴

It was not, however, until he went to New York and fully encountered Abstract Expressionism that Borduas truly discovered how to incorporate theoretical pronouncements into studio practice. His discovery of Pollock's celebration of “accident” especially de-Surrealized him, stripping him of his need to coax imagery from his painted gestures and allowing him to refocus on the matter and body of paint.

In Paris, it was this matter-heavy materialism that set him apart from most other abstract painterly artists with studio practices in the city, especially those involved in Lyrical Abstraction, who were never quite able to escape lingering illusionism or to abandon stylistic mannerism. Even Serge Poliakoff, who was quite at home with thick paint, let his part-to-part compositional balancing acts maintain the emphasis on internal pictorial structure. In contrast, Borduas established rapports with the Italians Alberto Burri, whom he had met in New York, and Lucio Fontana, with whom he had become acquainted in Paris, both material-conscious artists (whether with sackcloth or by hole-punching) often considered precursors of Arte Povera.⁵ Then there was his nod to the Japanese Gutai movement. Can we divine in these new interests something about the direction of Borduas's evolving artistic sensibility, predicated as it was on such Parisian paintings as *Rencontre précipitée*?

Rencontre précipitée originally belonged to Jean Gélinas (Ottawa, 1921-Paris, 2017), an architect and urban planner practising in Montreal. In 1973 it was acquired by the distinguished businessman, collector, and chair of the board of the Montreal Museum of Fine Arts, Bernard Lamarre, and his wife, Louise. The present owner acquired it from the Lamarre estate. According to a label on the back, it was certified by the late gallery owner Jean-Pierre Valentin, and it is registered in the Borduas Catalogue raisonné: 2020-1513.

Roald Nasgaard, PhD

Chief Curator, Art Gallery of Ontario, Retired
Professor Emeritus, Florida State University
Author of *Abstract Painting in Canada*, Douglas & McIntyre, 2008
2020



Estimation/Estimate 800 000 – 1 200 000 \$

⁵ René Viau, courriel à Roald Nasgaard, 20 septembre 2010.

³ Ibid.

⁴ Paul-Émile Borduas : *Écrits 1942-1958*, edited and translated by François-Marc Gagnon and Dennis Young, Halifax, Nova Scotia College of Art, 1978, 34.

⁵ René Viau, email to Roald Nasgaard, Sept. 20, 2010.

Michael Snow

1928 -

30 Two

1960

Huile sur toile, signée et datée « Michael Snow / Completed Sept. 1960 » sur le rabat de la toile et titrée « Two » sur le châssis, avec inscription / Oil on canvas, signed and dated “Michael Snow / Completed Sept. 1960” on the flap of the canvas and titled “Two” on the stretcher, with inscription
102,2 x 127,6 cm / 40 ¼ x 50 ¼ in

Souvent cité pour sa contribution au cinéma d'avant-garde avec des films expérimentaux tels que *Wavelength* (1967), Michael Snow est un artiste visuel et musicien qui fait dans la peinture, la sculpture, la vidéo, le son, la photographie, l'holographie, le dessin, l'écriture, etc. Son travail dans toutes ces disciplines est d'ailleurs représenté dans des collections publiques au Canada et à l'étranger.

Né à Toronto en 1928 au sein d'une famille bilingue, Snow acquiert une formation en design graphique à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'OCAD University, 1952). Après un séjour de plusieurs mois en Europe à la fin de ses études, il décroche un emploi chez Graphic Associates, où fait la connaissance de sa première femme, l'artiste Joyce Wieland, avec qui il passe 10 années prolifiques à New York à partir de 1962 (c'est pendant cette période qu'il développe sa série emblématique, *Walking Woman*). Depuis les années 1980, Snow partage son temps entre Toronto et Terre-Neuve avec sa deuxième femme, la commissaire indépendante, autrice et éditrice Peggy Gale, et leur fils Alexander.

Michael Snow a reçu de nombreux prix et récompenses au cours de sa carrière, dont une bourse Guggenheim (1972), un Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques (2000) et un prix Gershon-Iskowitz (2011). Il a été fait officier (1982), puis compagnon (2007) de l'Ordre du Canada. Il est aussi récipiendaire de l'Ordre des arts et des lettres de France (1995). En 2004, l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne lui a décerné un doctorat *honoris causa* (le seul autre artiste à avoir jamais reçu cette distinction est Pablo Picasso en 1971).

Provenance

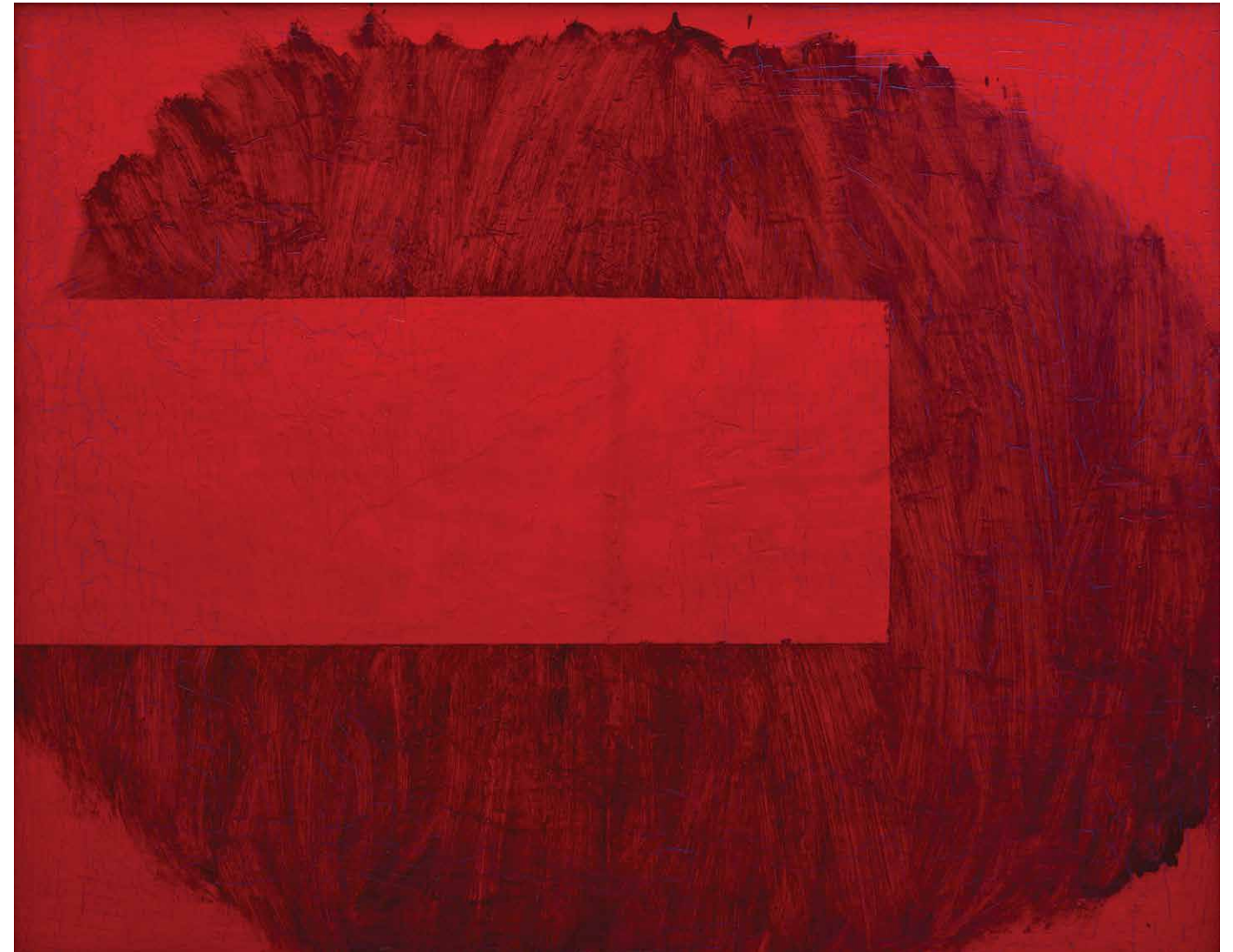
Isaacs Gallery, Toronto
Heffel Fine Art Auction House, Canadian Post-War & Contemporary Art, Vancouver, BC, June 17, 2009 (lot 17)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Often referenced for his contribution to avant-garde cinema and his experimental films, such as *Wavelength* (1967), Michael Snow is a visual artist and musician who has worked in painting, sculpture, video, sound, photography, holography, drawing, writing, and more. His work in each of these disciplines is included in public collections throughout Canada and abroad.

Born in 1928 into a bilingual family in Toronto, Snow studied graphic design at the Ontario College of Art (now OCAD University). After graduating in 1952, he travelled in Europe for several months before taking a job at Graphic Associates, where he met his first wife, the artist Joyce Wieland, with whom he would spend ten prolific years in New York beginning in 1962 (it was during this period that he developed his emblematic *Walking Woman* series). Since the 1980s, Snow has divided his time between Toronto and Newfoundland, with his second wife, the independent curator, writer, and editor Peggy Gale, and their son Alexander.

Michael Snow has received numerous prizes and awards throughout his career, including the Guggenheim Fellowship (1972), the Governor General's Award in Visual and Media Arts (2000), and the Gershon-Iskowitz Prize (2011). He was appointed to the Order of Canada, first as an Officer (1982), and then as a Companion (2007). In addition, he has received the Ordre des arts et des lettres de France (1995) and an honorary doctorate from the Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne in 2004 (the only other artist to have received this distinction was Pablo Picasso in 1971).

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$



Paterson Ewen

1925-2002

31 Sans titre (de la série Lifestream) / Untitled (from the series Lifestream)

1959

Huile sur toile, signée et datée au bas à droite /
Oil on canvas, signed and dated lower right
76,2 x 91,4 cm / 30 x 36 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Issu de la série *Lifestream* (1958-1959), ce superbe tableau incarne une percée dans l'œuvre de Paterson Ewen. Sa riche symbolique fait retentir une voix personnelle et un style distinctif qui débouchent sur une période faste dans son parcours artistique : les « années montréalaises ». D'un point de vue formel et plastique, cette peinture trouve ses assises dans une grille néo-plasticienne – l'organisation spatiale étant nettement plus définie – et une harmonie chromatique post-automatiste – d'où la palette de couleurs qui s'inspire de teintes naturelles, voire atténuées. Ewen parvient à un équilibre entre les différents courants esthétiques ; il tire son épingle du jeu en misant sur un « lyrisme formel ». Dans le présent tableau, l'énergie converge au centre de la toile, où de minces rigoles de couleurs font dévier des canaux plus larges, irréguliers, allant du jaune orangé au bleu indigo, de la lumière tamisée à la douce obscurité. Par ailleurs, un délicat broissage délimite les zones aux contours adoucis et mène à une sage oscillation dans ce format paysage.

Au cours de l'été 1958, Paterson Ewen visite pour la première fois le Musée royal de l'Ontario, à Toronto. Il admet être fortement impressionné par les objets du peuple autochtone haïda qui y sont alors exposés : « J'ai été tout simplement stupéfié par les motifs sur les côtés des canoës et [...] cela ressemble à un insigne ou à une stylisation des Indiens haïdas. [J'y] suis retourné et j'ai réalisé quelques peintures en m'en inspirant au moins en partie. » En parlant de la série *Lifestream* en 1959, il reconnaît qu'il « s'agit d'un paysage, mais qu'il est stylisé au point d'être presque symbolique. Quand on le prend dans son ensemble, il coule. C'est la vie réduite à sa plus simple expression : montagnes, rivières, rochers¹ ». En janvier 1960, Ewen expose une sélection de tableaux issus de la série *Lifestream* aux côtés d'œuvres de Ray Mead, de Virginia de Vera et d'Henriette Fauteux-Massé à la Galerie de l'étable du Musée des beaux-arts de Montréal.

Exposition/Exhibition

Achieving the Modern : Canadian Abstract Painting and Design in the 1950s, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, December 18 to February 28, 1992

Bibliographie/Literature

HATCH, John G. *Paterson Ewen : Life and Work*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2018. En ligne : <www.aci-iac.ca/art-books/paterson-ewen/> (ouvrage consulté en septembre 2022).

MCKASKELL, Robert, Sandra PAIKOWSKY, Allan COLLIER et Virginia WRIGHT. *Achieving the Modern : Canadian Abstract Painting and Design in the 1950s*, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1993. Œuvre reproduite à la page 94. / Work reproduced on page 94.

TEITELBAUM, Matthew. *Paterson Ewen : The Montreal Years*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1987.

TEITELBAUM, Matthew, et al. *Paterson Ewen : Earthly Weathers / Heavenly Skies*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1996.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$

From the *Lifestream* series (1958-59), this superb painting represents a breakthrough in Paterson Ewen's work. Its rich symbolism resonates with the personal voice and distinctive style that would lead to a very prosperous period in his career: the "Montréal years." In formal and visual terms, this painting is based on a neo-Plastic grid—the organization of space is more clearly defined—and a post-Automatiste chromatic harmony—hence the colour palette inspired by more natural, even muted tones. Ewen manages to find balance among different aesthetic trends by focusing on a kind of "formal lyricism." In this piece, the energy converges at the centre of the painting, where thin furrows of colour divert wider, irregular channels that range from orange-yellow to indigo blue, from subdued light to gentle darkness. Furthermore, delicate brushwork demarcates the softly contoured areas, resulting in a mildly oscillating effect in this landscape format.

In the summer of 1958, Ewen visited Toronto's Royal Ontario Museum for the first time. He shared that he had been greatly impressed by the artefacts of the Indigenous people of Haida Gwaii on display: "I was just thunderstruck by the designs along the sides of the canoes and ... it seemed like insignia or stylization of the Haida Indians. [...] went back and did a few paintings at least somewhat influenced by them." Speaking of the *Lifestream* series in 1959, Ewen acknowledged that it "is a landscape, but it is stylized to the point of being almost symbolic. When you put it all together it flows. It's about life in the most basic sense—mountains, rivers, boulders." In January 1960, Ewen exhibited a selection of paintings from his *Lifestream* series alongside works by Ray Mead, Virginia de Vera, and Henriette Fauteux-Massé at the Stable Gallery of the Montreal Museum of Fine Arts.

¹ Paterson Ewen in an interview with Matthew Teitelbaum, from June 6-13, 1986, quoted in Matthew Teitelbaum, *Paterson Ewen : Earthly Weathers/Heavenly Skies*, p. 106.



Paterson Ewen naît à Montréal en 1925. En 1947, il s'inscrit au baccalauréat ès beaux-arts à l'Université McGill, où il étudie notamment le dessin auprès de John Lyman. L'année suivante, il entame une formation à la Montreal Museum School of Fine Art and Design, alors dirigée par Arthur Lismer du Groupe des Sept. Sa rencontre, en 1949, avec Françoise Sullivan, peintre, danseuse et signataire du *Refus global*, est déterminante dans sa carrière. Il est présenté aux Automatistes, qui, en 1950, l'invitent à prendre part à l'*Exposition des rebelles*. Bien qu'il se rapproche de ce groupe de peintres et, un peu plus tard, des Plasticiens, Paterson Ewen poursuit de manière singulière et inventive sa démarche, qui le conduit à renouer, dans les années subséquentes, avec la figuration et le paysage. Il est élu à l'Académie royale des arts du Canada en 1975 et représente le Canada à la Biennale de Venise en 1982. Il reçoit le prix national Jean-A.-Chalmers d'arts visuels en 1995 et le prix Gershon-Iskowitz en 2000. Ce succès est marqué par une importante exposition solo organisée par Matthew Teitelbaum au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, en 1996. En 2011, le Musée des beaux-arts de l'Ontario lui consacre une importante exposition, *Paterson Ewen : Inspiration and Influence*.

A. L.

Born in Montreal in 1925, Ewen enrolled in 1947 in the bachelor of fine arts program at McGill, where he studied drawing under John Lyman. The following year, he entered the School of Fine Art and Design at the Montreal Museum of Fine Arts, then directed by Arthur Lismer of the Group of Seven. His encounter in 1949 with painter, dancer, and signatory of the *Refus global* Françoise Sullivan would mark a turning point in his career. Sullivan introduced Ewen to the Automatistes, who invited him to take part in the 1950 exhibition *L'Exposition des rebelles*. Ewen grew close to this group of painters and, later, to the Plasticiens, but nonetheless continued to develop his own singular, inventive approach that eventually brought him back to figuration and landscape. In 1975, he was elected a member of the Royal Canadian Academy of Arts, and in 1982, he represented Canada at the Venice Biennale. He was the recipient of the Jean A. Chalmers National Visual Arts Award in 1995 and the Gershon Iskowitz Prize in 2000. His success was further established by a major solo exhibition curated by Matthew Teitelbaum at the Art Gallery of Ontario (AGO) in 1996. In 2011, the AGO mounted a major retrospective of his work titled *Paterson Ewen : Inspiration and Influence*.

Robert Roussil

1925 - 2013

32 Totem modulaire

c. 1960
Bois / Wood
193 x 106,7 x 86,4 cm / 76 x 42 x 34 in

Provenance

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

Bibliographie/Literature

BEAUDRY, Louise. « Roussil, Robert », *L'encyclopédie canadienne*, 2008. En ligne : <www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/roussil-robert> (article consulté en septembre 2022).
LACROIX, Laurier. « Robert Roussil - Cinq années de travail », *Vie des arts*, vol. 22, n^o 90 (printemps 1978), p. 69-70.
TÉTREAU, François. *Roussil : Écarlate*, Saint-Laurent, Éditions du Trécaré, 1996.
THIBEAULT, Danielle. « Robert Roussil, ce géant de la sculpture », *Espace Sculpture*, vol. 4, n^o 3 (printemps 1988), p. 24-27.

En 1956, Robert Roussil s’installe à Tourrettes-sur-Loup, près de Saint-Paul-de-Vence, en France. Les moulins du village, abandonnés et enfouis sous les broussailles du vallon du Cassan, inspirent l’artiste en quête de matériaux et d’un lieu de vie. Durant les années suivantes, le sculpteur entreprend de déblayer le site pour s’y installer avec sa compagne – une tâche colossale qui se transforme en apprentissage quotidien, puis en atelier à ciel ouvert. François Tétreau, dans son introduction à l’œuvre de l’artiste, revient sur cette époque : « Dans le bois et les pierres dont il disposait, et que d’autres eussent jetés, Roussil taillait des sculptures de toute dimension. S’il fallait déraciner un olivier, il en faisait un totem, ou un cheval, comme celui du Musée des beaux-arts du Canada. » Cette période d’intenses découvertes, d’expérimentations et de dur labeur est déterminante dans l’évolution de la carrière de l’artiste. En dégageant les moulins, Roussil entretient un contact permanent avec les matériaux bruts et la matière organique, qui se soumettent à son imagination.

Totem modulaire s’inscrit dans cette période féconde, où les bois prennent des proportions de plus en plus grandes – entre deux et trois mètres –, puis varient en essence – ici le pin de la Colombie-Britannique, que Roussil commandait pour réaliser certaines pièces. On décèle, dans cette imposante silhouette, une forme de schématisation du conifère, un hommage plutôt ludique où les rondelles de bois, goujonnées entre elles, ressemblent aux pommes de pin sur les branches. À cette époque, l’artiste considère désormais la forme et le volume comme faisant partie d’une vision modulaire. « Certaines sculptures peuvent ressembler à des jouets particulièrement ingénieux, puzzles en trois dimensions qu’on aurait envie de démonter pour les reconstruire », écrit la peintre et sculptrice Danielle Thibeault, qui perçoit dans ce corpus « un sens de l’émerveillement proche de celui des enfants ».

Robert Roussil naît à Montréal en 1925. Il reçoit sa formation artistique à l’Art Association of Montréal, ancêtre du Musée des beaux-arts de Montréal (1945-1946). Sculpteur au tempérament fougueux et polémique, il est profondément engagé dans les mouvements politiques de gauche. Il participe aussi à la création de plusieurs ateliers qui sont ouverts autant aux artistes qu’aux ouvriers. En 1947, Roussil fonde un groupe appelé La Place des Arts avec d’autres artistes tels que Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Mousseau. À partir des années 1960, sa production sculpturale, constituée de modules, forme des lieux qu’il qualifie d’habitables. Il participe à plusieurs symposiums en Yougoslavie, à Montréal et à Grenoble et réalise de nombreux projets d’art public d’envergure au Québec et à l’étranger, dont l’aménagement d’un parc de sculptures sur le toit d’une usine d’épuration des eaux usées à Saint-Laurent-du-Var, en France. Plusieurs de ses œuvres d’art urbaines sont visibles à Montréal (et ailleurs au Québec) : *Cactus modulaire*, au 1100, boulevard René-Lévesque Ouest ; *Migration*, sur l’île Sainte-Hélène ; et *Hommage à René Lévesque*, à Lachine. L’artiste s’éteint en 2013 à son mythique atelier de Tourrettes-sur-Loup, en France, à l’âge de 87 ans.

A. L.

Estimation/Estimate

30 000 – 40 000 \$

In 1956, Robert Roussil settled in Tourrettes-sur-Loup, near Saint-Paul-de-Vence, in France. The town’s mills, long abandoned and buried in the brush of the Cassan valley, inspired him in his quest for materials and a place to live. In the years that followed, he began clearing the land to build a home for himself and his life partner—a colossal task that became a daily learning experience—and, eventually, an outdoor studio. In his introduction to Roussil’s work, François Tétreau comments on this period: “Using the wood and rocks he had collected and that others had thrown away, Roussil carved sculptures of every size. If he needed to remove an olive tree, he would transform it into a totem, or a horse, like the one at the National Gallery of Canada.” This period of intense discovery, experimentation, and hard labour was decisive for Roussil’s career. As he uncovered the mills, Roussil engaged in a permanent relationship with the raw materials and organic matter that his imagination would go on to shape.

Totem modulaire was made during this fertile period, when the proportions of the wood pieces grew in size—to between two and three metres—and varied in species—in this case British Columbia pine, which Roussil would order to make some of his works. This sculpture’s imposing silhouette reveals the schematic shape of a conifer in a rather playful tribute in which series of dowelled wooden discs look like pinecones on branches. During this period, Roussil considered form and volume to be part of his modular vision. “Some sculptures can resemble particularly ingenious toys or three-dimensional puzzles that are tempting to take apart and reassemble,” writes the painter and sculptor Danielle Thibeault, who perceives “a sense of child-like wonder” in this body of work.

Robert Roussil was born in Montréal in 1925. He studied at the Art Association of Montréal (1945–46), which later became the Montreal Museum of Fine Arts. A fiery, controversial figure, Roussil was deeply involved in leftist political movements. He also took part in the foundation of several studios that welcomed both artists and labourers. In 1947, Roussil established a group called La Place des Arts with other artists, such as Paul-Émile Borduas and Jean-Paul Mousseau. Beginning in the 1960s, he created modular sculptures that formed what he described as livable spaces. Roussil took part in several sculpture symposiums in Yugoslavia, Montréal, and Grenoble, and produced many large-scale public art projects both in Québec and abroad, including the installation of a sculpture garden on the roof of a wastewater-treatment plant in Saint-Laurent-du-Var, France. Many of his urban artworks can be found throughout Montréal (and elsewhere in Québec), including *Cactus modulaire*, at 1100 René-Lévesque Boulevard West; *Migration*, on Île Sainte-Hélène; and *Hommage à René Lévesque*, in Lachine. Roussil died in 2013 at his legendary studio in Tourrettes-sur-Loup, in France, at the age of 87.



Fernand Leduc

1916 - 2014

33 Équilibre violet d'Égypte vert olive foncé

1967

Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite ; titrée et datée sur le châssis avec inscription / Acrylic on canvas, signed and dated lower right; titled and dated on the stretcher with inscription

92,4 x 65,4 cm / 36 3/8 x 25 3/4 in

Avec *Équilibre violet d'Égypte vert olive foncé* (1967), Fernand Leduc réinvente son vocabulaire pictural, recherchant « une sorte d'hégémonie de la couleur » qui atteint ici « un rare niveau d'intensité », écrit le conservateur de l'art Michel Martin. Dans le présent acrylique, deux masses aux contours souples – l'une violet d'Égypte et l'autre vert olive foncé, de même tonalité – occupent toute l'aire picturale, qui baigne dans une lumière irradiante. La forme violacée, en équilibre sur celle plus sombre, semble entraînée par une force vers sa chute imminente. Un mouvement de balancier dicte la trajectoire de ces nappes colorées, qui se rencontrent un bref instant avant de poursuivre leur chemin dans des directions opposées. Les rapports de complémentarité entre les couleurs, entre le fond et la forme, exercent une pression sur le champ visuel, jusqu'à faire éclater les limites mêmes du tableau. Ainsi, une écriture distinctive (« molle ») et des effets cinétiques donnent le ton à cette composition audacieuse, qui introduit l'esthétique et la stylisation des séries *Passages*, *Passages-érosions* et *Érosions*, réalisées de 1967 à 1969 dans l'atelier de la rue Regnault, à Paris.

Né en 1916 à Viauville, au Québec, Fernand Leduc s'associe aux Automatistes durant ses études à l'École des beaux-arts de Montréal. Vers le milieu des années 1950, ses recherches picturales convergent vers la voie des Plasticiens. Son œuvre fait l'objet de nombreuses rétrospectives depuis 1970. En France, le Musée des beaux-arts de Chartres et le Musée du Nouveau Monde de La Rochelle organisent, en 1985, une rétrospective de son œuvre qui circulera aussi au Canada. Leduc reçoit le prix Louis-Philippe-Hébert en 1979, le prix Paul-Émile-Borduas en 1988 et le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2007. Après avoir vécu de nombreuses années en France et en Italie, il revient à Montréal en 2006, où il s'éteint en 2014.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Ottawa

Bibliographie/Literature

MARTIN, Michel. « Fernand Leduc, au fil de l'œuvre », dans *Fernand Leduc: Libérer la lumière*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006.
DOUCE DE LA SALLE, Sylvie, Jean-Pierre DUQUETTE, Charles DELLOYE, David BURNETT, Alain PARENT, Maïthé VALLÈS-BLED et Fernand LEDUC. *Fernand Leduc de 1943 à 1985*, Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, 1985.

In *Équilibre violet d'Égypte vert olive foncé* (1967), Fernand Leduc reinvents his pictorial language, seeking “a kind of hegemony of colour” that reaches “a rare level of intensity” in this acrylic on canvas, writes the curator Michel Martin. Two curvilinear masses—one in Egyptian violet, the other in a similarly toned dark olive green—occupy much of a pictorial field bathed in irradiant light. The violet shape, balancing atop the darker one, seems pulled by an unseen force toward its imminent fall. A pendulum motion dictates the trajectory of these coloured layers, which briefly meet before continuing on their opposite paths. The complementary relationships between the colours, and between background and form, create tension within the visual field that nearly breaks through the frame's boundaries. In this way, a distinctive (“soft”) treatment and kinetic effects both set the tone for this bold composition and introduce the aesthetic and stylization found in his later series *Passages*, *Passages-érosions*, and *Érosions*, produced between 1967 and 1969 in his studio on rue Regnault in Paris.

Fernand Leduc was born in Viauville, Québec, in 1916. He joined the Automatistes while still a student at the Montreal School of Fine Arts, but in the mid-1950s his pictorial explorations brought him closer to the Plasticiens movement. His work has been the subject of many retrospectives since the 1970s. The Musée des beaux-arts de Chartres and the Musée du Nouveau Monde de La Rochelle organized a retrospective of his work in 1985, which would later tour Canada. Leduc was awarded the Prix Louis-Philippe Hébert in 1979, the Prix Paul-Émile-Borduas in 1988, and the Governor General's Award in Visual and Media Arts in 2007. In 2006, after living for many years in Paris and Italy, Leduc returned to Montréal, where he remained until his death in 2014.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



John Hamilton Bush (Jack Bush)

1909-1977

34 Double Mock O

1968

Acrylique sur toile, signée, datée « July 1968 » et titrée au dos avec inscription / Acrylic on canvas, signed, dated “July 1968” and titled with inscription verso 81,3 x 54,6 cm / 32 x 21 ½ in

Double Mock O est une œuvre de l'artiste canadien John Hamilton Bush, réalisée en 1968.

Le titre *Double Mock O* renvoie à un joli arbuste odorant appelé seringat (*double mock-orange* en anglais).

Philadelphus virginalis de son nom latin est une espèce à fleurs doubles qui ne donne pas de fruits ; ses fleurs dégagent plutôt un parfum qui imite celui des fleurs d'oranger. En tant que peinture abstraite, *Double Mock O* est un condensé convaincant de fleurs blanches, d'étamines jaunes et de feuilles vertes sous un ciel d'été sans nuages. Tel un extrait musical sans paroles, sa composition rend une impression, sa simplicité dénotant la légèreté et ses couleurs, la fraîcheur. Le résultat est à la fois insouciant et fascinant.

Jack Bush réalise *Double Mock O* à son domicile à la fin de juillet 1968. Cela fait depuis le début des années 1940 qu'il peint dans son atelier d'une pièce aménagée à l'avant de la maison familiale de l'Eastview Crescent, à North Toronto. Durant l'été, il consacre plus de temps à la peinture, à la socialisation, aux barbecues et au jardinage. Sa femme, Mabel, partage sa passion pour cette dernière activité. Le jardin est pour le couple un sanctuaire gorgé de soleil. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'artiste reprenne souvent les couleurs de la nature. Les lilas mauves, le forsythia jaune, les fleurs de pommier blanches et les bougainvilliers roses sont autant de sources d'inspiration pour ses peintures abstraites. Bien que les bandes de couleur bien nettes de *Double Mock O* puissent évoquer des pistes de course, le tableau appartient au thème du jardin dans l'œuvre du peintre, car il est inspiré de la vie végétale.

Le titre *Double Mock O* renvoie à un joli arbuste odorant appelé seringat (*double mock-orange* en anglais). *Philadelphus virginalis* de son nom latin est une espèce à fleurs doubles qui ne donne pas de fruits ; ses fleurs dégagent plutôt un parfum qui imite celui des fleurs d'oranger. En tant que peinture abstraite, *Double Mock O* est un condensé convaincant de fleurs blanches, d'étamines jaunes et de feuilles vertes sous un ciel d'été sans nuages. Tel un extrait musical sans paroles, sa composition rend une impression, sa simplicité dénotant la légèreté et ses couleurs, la fraîcheur. Le résultat est à la fois insouciant et fascinant.

Double Mock O est une des dernières peintures réalisées par Bush avant qu'il change d'atelier. En effet, en août 1968, environ deux semaines après avoir produit ce tableau, il commence à peindre dans un atelier partagé de Wolseley Street, près de l'angle de Queen West et Bathurst, au centre-ville. Une fois installé dans cet espace de 9 mètres sur 30 mètres, il voit sa production – en particulier celle de grands formats – augmenter. À cette époque, il figure dans le répertoire d'importants marchands d'art du monde entier (ce qui lui garantit un revenu) et présente régulièrement des expositions individuelles à la David Mirvish Gallery (Toronto), à l'André Emmerich Gallery (New York et Zurich) et aux Waddington Galleries (Londres).

En octobre 1968, Bush envoie *Double Mock O* à Leslie Waddington, qui le vend rapidement la même année. La vente du tableau n'empêche pas les Waddington Galleries de l'inclure dans l'exposition *Jack Bush : Paintings*, l'automne suivant. Waddington devait penser qu'il compléterait bien l'exposition, mais l'étiquette, qui se trouve toujours au dos, indique sans équivoque qu'il appartient à un particulier. Situées sur Cork Street, les Waddington Galleries sont au cœur de l'action artistique pendant les années 1960. La critique d'art Louisa Buck décrit ainsi la haute réputation de cette plaque tournante londonienne : « De même que les tailleurs ont Saville Row [*sic*] ou les bijoutiers, Hatton Garden, Cork Street a été, pendant plus d'un demi-siècle – de la fin des années 1930 au début des années 1990 –, la destination par excellence des amateurs d'art contemporain innovant¹. »

Provenance

The Waddington Galleries, London (UK)

Phillips Auction UK, Fine 19th & 20th Century European Paintings & Watercolours, 24 November 1992 (Lot 362)

Collection particulière / Private collection, Toronto

Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Jack Bush: Paintings, Waddington Galleries, London, UK, from 4 to 27 September, 1969

Bibliographie/Literature

BURR, J. “Exhibition at Waddington Galleries,” *Apollo* 90 (September 1969), p. 255 (illus.)

BUSH, Jack. *Record book #2, 1962-1973*, Jack Bush fonds, Toronto, E.P. Taylor Research Library & Archives, Art Gallery of Ontario. Mention de l'œuvre à la page 82 (1968). / Handwritten entry of the work on page 82 (1968).

STANNERS, Sarah, et Marc MAYER. *Jack Bush*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2014.

Double Mock O est une œuvre de l'artiste canadien John Hamilton Bush, réalisée en 1968.

Jack Bush painted *Double Mock O* at home, in late July 1968. He had, since the early 1940s, been painting at home in his one-room studio at the front of his family home on Eastview Crescent in North Toronto. During the summer months, he set aside more time to paint, socialize, barbecue, and garden. He shared a passion for gardening with his wife, Mabel. The garden was a sunny sanctuary for the couple. Not surprisingly, nature’s colour palette often caught his eye. Purple lilacs, yellow forsythia, white apple blossoms, and pink bougainvillea all served as muses for his abstract paintings. Although the sharp runway of colour in *Double Mock O* might suggest racing stripes, it belongs to the garden club in Bush’s oeuvre, since it takes its inspiration from flowering plant life.

The title, *Double Mock O*, refers to the fragrant and beautiful shrub called Double Mock Orange. Known to botanists by its Latin name, *Philadelphus virginalis*, this double-blossoming variant of the Mock Orange plant does not produce fruit, but the blossom’s fragrance “mocks” the scent of orange blossoms. As an abstract painting, *Double Mock O* is a potent distillation of white blossoms, yellow stamens, and green foliage against a summer day’s clear-blue sky. Like a musical passage without lyrics, this abstract composition captures a feeling. Conveying a sense of levity through simplicity and freshness through colour, *Double Mock O* is carefree and yet compelling.

Double Mock O is one of the last few paintings that Bush made before he began to work full time in a studio outside of his home. In August 1968, about two weeks after he produced *Double Mock O*, Bush began painting in a shared studio space downtown on Wolseley Street, near the intersection of Queen Street West and Bathurst Street. Once he settled into his 30x100-foot studio, his productivity—especially painting on large-scale canvas—went up. By this time, he was on the roster (including a guaranteed income) of top art dealers around the world, with regular solo exhibitions at the David Mirvish Gallery in Toronto, the André Emmerich Gallery in New York and Zurich, and the Waddington Galleries in London, UK.



Double Mock O est une œuvre de l'artiste canadien John Hamilton Bush, réalisée en 1968.

Bien que *Double Mock O* ait été très prisé à l'étranger, sa création a été beaucoup plus intime. Ce tableau a beau paraître à sa place au milieu des œuvres d'artistes op tels que l'Anglaise Bridget Riley, il recèle un Flower Power indéniable qui trouve littéralement ses racines dans le jardin de l'artiste. Il est la preuve qu'on ne peut pas vraiment décrire Bush comme un abstrait endurci ou un puriste. En y regardant de plus près, vous verrez des dépassements subtils entre les couleurs. En creusant un peu plus, vous constaterez que Bush s'inspirait toujours du monde qui l'entoure et le reportait sur la toile.

Sarah Stanners, Ph. D. (Toronto, septembre 2022)

Cette peinture figurera dans l'ouvrage à paraître de Sarah Stanners, intitulé *Jack Bush Paintings: A Catalogue Raisonné*.

In October 1968, Bush sent *Double Mock O* to Leslie Waddington, who promptly sold the painting that same year. Despite the painting’s sold status, it was included in the Waddington Galleries’ fall 1969 exhibition titled *Jack Bush: Paintings*. Waddington must have felt that the painting would be a fine addition to the show, but the exhibition label, which remains on the verso of the painting, firmly indicates private ownership. Located on Cork Street, Waddington Galleries was at the centre of it all in terms of high art amid the swinging sixties. British art critic Louisa Buck describes this London hub with respect for its renowned reputation: “As Saville [*sic*] Row is to tailors, or Hatton Garden is to jewellers, so for over half a century—from the late 1930s to the early 1990s—Cork Street was the premier address for progressive contemporary art.”¹

Although *Double Mock O* was highly prized abroad, the painting’s inception was much more intimate. It may appear to be at home with the work of op artists such as England’s Bridget Riley, but the flower power in this painting is much more real, and quite literally rooted in the artist’s garden. This painting is a perfect example of why it’s not entirely correct to call Bush a hard-edged abstractionist or a purist. Look closely and you’ll the see the soft bleeds between colours. Dig deeper and you’ll come to find that Bush always took his cues from the world around him and re-presented it on canvas.

Sarah Stanners, PhD (Toronto, September 2022)

This painting will be included in the forthcoming *Jack Bush Paintings: A Catalogue Raisonné* by Sarah Stanners.

Estimation/Estimate **90 000 – 120 000 \$**

Double Mock O est une œuvre de l'artiste canadien John Hamilton Bush, réalisée en 1968.

¹ Louisa Buck, “Cork Street: An Avenue for Art,” *The Cork Street Galleries*, http://corkstgalleries.com/articles/cork-street-an-avenue-for-art-by-louisa-buck/.

Jacques Hurtubise

1939 - 2014

35 Peinture n° 37

1962

Peinture-émail et fusain sur panneau, signée et datée au bas à gauche; titrée sur le châssis / Enamel paint and charcoal on panel, signed and dated lower left; titled on the stretcher
160 x 106,7 cm / 63 x 42 in

Provenance

Michel Tétreault Art International, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

FARRELLWARD, Lorna, et Luke ROMBOUT (dir.). *Jacques Hurtubise: An Exhibition / Jacques Hurtubise: Une exposition*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1981.
LAMY, Laurent. *Jacques Hurtubise*, Montréal, Lidéc (Panorama), 1970.
GRAHAM, Mayo (dir.). *Jacques Hurtubise: Image par image*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998.
SHEE, Mary-Venner. *Jacques Hurtubise: Recent Works / Jacques Hurtubise: Œuvres récentes*, Long Beach, The Art Museum and Galleries, California State University, 1981.

Jacques Hurtubise a le diable à l'âme - ou peut-être le dieu.

- Bernard Teyssède

Lors de son passage à New York au début des années 1960, Jacques Hurtubise adhère au courant de l'expressionnisme abstrait, qui se définit par une gestualité et une picturalité exubérantes. *Peinture n° 37*, datée de 1962, illustre en tout point cette approche plastique, que le jeune peintre s'approprie avec un souci d'équilibre et de tension dans la composition, jonglant avec les masses noires, blanches, rouges et bleues, impeccablement calibrées. « À 23 ans, Hurtubise peint avec toute son audace, toute son agressivité, écrit le critique d'art Laurent Lamy. [...] Si ces balafres, ces rythmes syncopés sont les témoignages d'une étonnante puissance d'expression, ils sont aussi les signes d'un esprit bien trempé. Il y a l'éclat tragique du noir et du blanc, les découpes vives, les formes mouvementées, la composition en angles plus ou moins aigus qui scandent le tableau et l'ordonnent. » Les grandes surfaces déchiquetées et juxtaposées se présentent dans une palette déjà typique de son œuvre. Ainsi, on remarque d'abord les contrastes absolus dynamisés par les coloris en contrepoint, puis la touche expressive révélée par la présence de *dripping*. Il n'est pas rare de voir jaillir un furtif trait au fusain entre les coups de pinceau. Ces zébrures ajoutent un effet de vitesse entre les masses, ce qui amplifie l'impression de décharge électrique dans tout l'espace pictural.

L'imposante stature du présent tableau frappe l'imaginaire, et son exécution relève sans conteste du coup de maître, de la note parfaite. Une toile cousine, intitulée *Il y eut un rythme* (1963, coll. de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada), reprend la même palette et une énergie équivalente, quoique les masses se figent progressivement, ce qui annonce une période plus plasticienne à partir du milieu des années 1960.

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. Après 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, notamment dans les œuvres de Kasimir Malevitch, de Jackson Pollock et de Willem de Kooning; le mélange de formalisme et de gestualité demeurera omniprésent dans son œuvre peinte et gravée. En plus de l'expressionnisme abstrait américain, Hurtubise s'intéresse à l'esthétique des Plasticiens de Montréal au milieu des années 1960. C'est au début des années 1970 que l'artiste a droit à une 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.

**Jacques Hurtubise has the Devil—
or maybe God—in his soul.**

- Bernard Teyssède

During a trip to New York in the early 1960s, Jacques Hurtubise discovered Abstract Expressionism, which is defined by gestural and pictorial exuberance. *Peinture n° 37*, from 1962, perfectly illustrates how the young artist appropriated this formal approach while taking great pains to create balance and tension within a composition of impeccably calibrated masses of black, white, red, and blue. "At the age of 23, Hurtubise painted with sheer boldness and aggression," writes the art critic Laurent Lamy. "If these gashes, these syncopated rhythms, are the result of a stunning power of expression, they are also signs of a well-tempered spirit. There are a shocking flash of black and white, vivid contrasts, turbulent shapes, and a composition that is punctuated and ordered by more or less sharp angles." Broad, jagged, and juxtaposed areas are rendered in colours that were already a mainstay in his work. Initially, we see absolute contrasts that are energized by parallel colours; then, an expressive touch comes through in the form of drips. Quick strokes of charcoal often suddenly appear between brushstrokes. These scribbles inject a feeling of speed between the coloured masses, amplifying the impression of an electric charge rippling across the entire surface.

The imposing size of this piece ignites the imagination; unquestionably, its execution is a master stroke, striking exactly the right note. A related painting titled *Il y eut un rythme* (1963, collection of the Canada Council Art Bank) reprises the same palette and similar energy, although the areas of colour become progressively more fixed, a precursor to his more Plasticien-influenced period of the mid-1960s.

Hurtubise was born in Montréal in 1939. Between 1956 and 1960, he studied drawing, sculpture, and etching at the École des beaux-arts de Montréal; there, he met artists 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, notably in the works of Malevich, Pollock, and de Kooning, whose mix of formalism and gesture would become ubiquitous in his paintings and engravings. In addition to American Abstract Expressionism, Hurtubise was interested in the aesthetics of Montréal's Plasticiens in the mid-1960s. In 1967, he represented Canada alongside Jack Bush at the 9th São Paulo Biennale 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

80 000 – 100 000 \$



Jean Albert McEwen

1923-1999

36 Laque d'un pays rouge

1972

Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas, signed, titled and dated verso
152,4 x 152,4 cm / 60 x 60 in

Laque d'un pays rouge incarne tous les éléments prisés chez le peintre Jean McEwen, à savoir les diaprures obtenues par le maniement magistral de la pâte pigmentée et vernissée, la coloration superbement incandescente stratifiée de clairs-obscurs sensuels, ainsi que la dimension idéale du tableau, à la fois intimiste et remarquable.

Au début des années 1970, McEwen réintroduit l'usage du vernis et de l'huile, après une courte période consacrée exclusivement à l'acrylique. Dans *Laque d'un pays rouge* (1972), l'espace pictural est scellé aux quatre côtés par un cadre blanc, ce qui a pour effet d'évacuer les coulures dans la marge inférieure. Cette tendance s'établit dans les séries *Miroir sans image* (1971) et *Laque d'un pays vaste* (1972), dont le présent tableau est issu. Le cadre éclatant qui ceint la toile renforce la tension entre le périmètre défini et la béance illimitée dans laquelle la matière s'engloutit. Au sujet de cette approche plastique, l'historienne de l'art Constance Naubert-Riser souligne que « 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 ».

L'artiste, soucieux de rendre justice à sa démarche poétique, voire à une activité littéraire parallèle à sa peinture, intitule ses tableaux et ses séries avec autant de soin qu'il les exécute. Des indices sur la matière, la texture et le pigment se manifestent ainsi spontanément ou de façon ludique au moyen de la métaphore, bien souvent soulignée par une parenté phonétique entre les termes choisis, comme les homonymes « laque » et « lac », à la fois résine rouge brunâtre, vernis brillant et nappe d'eau entourée de terre. L'œuvre peinte de Jean McEwen se déploie concurremment en un long poème qui confère à chaque pièce son caractère unique et inimitable.

Jean McEwen est considéré comme un des artistes canadiens les plus influents de sa génération. Ses œuvres ont été présentées à maintes reprises dans des expositions individuelles et collectives à Montréal, à New York, à Québec et à Toronto. Le Musée d'art contemporain de Montréal lui a consacré une rétrospective en 1973 et le Musée des beaux-arts de Montréal a fait de même en 1987. McEwen a reçu de nombreux 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, un an avant de s'éteindre à Montréal.

A. L.

Provenance

Marlborough-Godard Gallery, Toronto
Collection particulière / Private collection, Toronto

Bibliographie/Littérature

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.

Laque d'un pays rouge embodies all the prized characteristics of Jean McEwen's work: the iridescences obtained from his masterful treatment of glazed pigment paste, the superbly incandescent colouration in layered, sensual chiaroscuro, and the painting's ideal dimensions, intimate yet imposing.

In the early 1970s, after a short period devoted exclusively to acrylic, McEwen reincorporated the use of glaze and oil. In *Laque d'un pays rouge* (1972), the pictorial space is sealed on all four sides by a white frame, the effect of which is to absorb the drippings along the lower edge. This trend had been established in the series *Miroir sans image* (1971) and *Laque d'un pays vaste* (1972), of which this work is a part. The bright frame that surrounds the canvas reinforces the tension between the defined perimeter and the unbounded chasm in which the matter is engulfed. Regarding this formal approach, art historian Constance Naubert-Riser points out that "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."

Mindful of doing justice to the poetry of his approach—and to his literary activity in tandem with his painting—McEwen titled his canvases and series with as much care as he took in producing them. Hints as to the material, texture, or pigment are thus spontaneously or playfully manifest through metaphor, often underscored by a phonetic kinship between the chosen terms, as in the homonyms *laque* (lacquer) and *lac* (lake)—at once a reddish-brown resin, a shimmering glaze, and a sheet of water surrounded by land. McEwen's painted work unfolds concurrently in a long poem that lends a unique and inimitable character to each piece.

Jean McEwen is considered one of the most influential Canadian artists of his generation. His works have been presented in numerous solo and group exhibitions in Montréal, Québec City, Toronto, and New York. In 1973, the Musée d'art contemporain de Montréal presented a retrospective of his work, followed in 1987, by the Montreal Museum of Fine Arts. McEwen received many awards and distinctions during his career, most notably the Victor Martyn Lynch-Staunton Award from the Canada Council for the Arts, in 1977, and the Prix Paul-Émile-Borduas, in 1998, one year before his death in Montreal.

Estimation/Estimate

70 000 – 90 000 \$



Jean Paul Riopelle

1923-2002

37 Hibou-roc

1969-1970 (Fonte/Cast, 2010)

Bronze, cire perdue, gravée « Riopelle / 1970 / fonte posthume 3/8 » avec le sceau de la Fonderie d'art d'Inverness (Québec) sur la base / Bronze, lost wax, engraved "Riopelle / 1970 / fonte posthume 3/8" with the seal of the Fonderie d'art d'Inverness (Québec) at the bottom
54,8 x 44 x 27,3 cm / 21 ½ x 17 ¼ x 10 ¾ in

Provenance

Collection Huguette Vachon

Expositions/Exhibitions

Riopelle, Mémoires d'ateliers, Galerie Jean-François Cazeau, Paris, du 15 octobre au 30 décembre 2010; Mayberry Fine Art, Winnipeg, du 28 octobre au 13 novembre 2010; Ingram Gallery, Toronto, du 15 janvier au 15 février 2011; Galerie Michel Guimont, Québec, du 3 au 30 avril 2011; Granville Fine Art, Vancouver, du 14 au 28 mai 2011

Jean Paul Riopelle: De la terre au bronze, un même écho, Galerie Yves Laroche, Montréal, du 6 au 15 novembre 2010, et Lacerte art contemporain, Québec, du 17 février au 16 mars 2011

Bibliographie/Literature

ÉROUART, Gilbert. *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle, suivis de Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber (De vive voix), 1993.

RIOPELLE, Yseult, et Gilles DAIGNEAULT. *Riopelle: Mémoires d'ateliers*, Montréal, Y. Riopelle, 2010. Œuvre reproduite en couleurs à la page 4. / Work reproduced in colour on page 4.

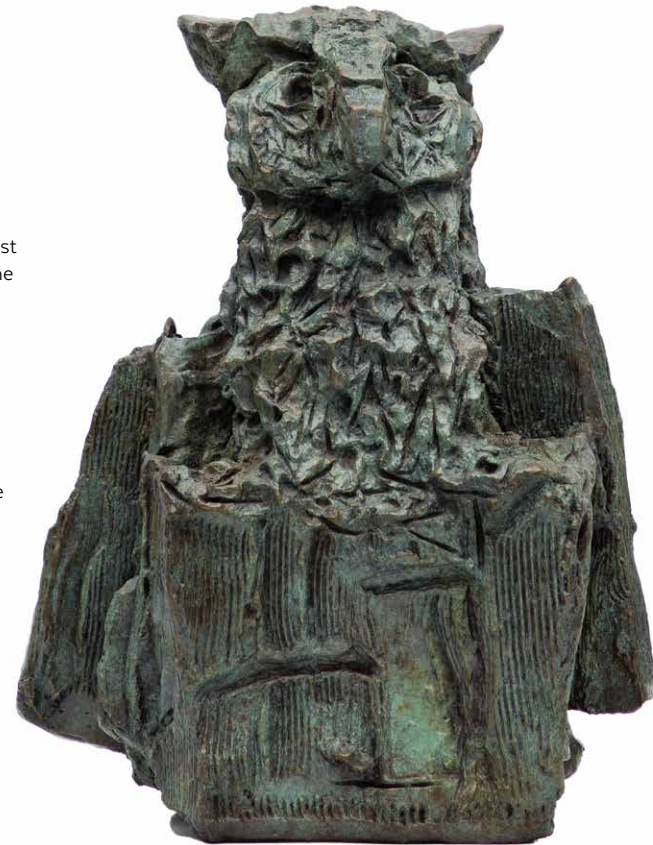
RIOPELLE, Yseult, et Tanguy RIOPELLE. *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 4, 1961-1971*, Montréal, Hibou Éditeurs, 2014. Œuvre reproduite en couleurs à la page 501. / Work reproduced in colour on page 501. No de catalogue / Catalogue no.: 1970.22SC.1969-1970.

VACHON, Huguette. *Jean Paul Riopelle: De la terre au bronze, un même écho*, Isle-aux-Grues, Huguette Vachon, 2010. Œuvre reproduite en couleurs aux pages 18 et 19. / Work reproduced in colour on pages 18 and 19.

La thématique du hibou occupe une place importante dans l'œuvre de Jean Paul Riopelle en 1969 et 1970. Un grand nombre de tableaux, d'estampes et de sculptures sont inspirés de cet oiseau nocturne. L'amour de Riopelle pour la sculpture est incontestable. Pour lui, cette technique lui apporte autant que la peinture. En 1968, dans une entrevue avec Fernand Séguin lors de son passage à l'émission *Le sel de la semaine*, diffusée à Radio-Canada, Riopelle dit: « Entre le tableau et soi, il y a les instruments, les pinceaux, les couteaux, les couleurs, qu'il faut dominer, qu'il faut soumettre. Tandis que le modelage, on l'a au bout des doigts, sans instruments. C'est la main directement qui transmet ses impulsions à la terre. »

En 1969 et 1970, l'artiste produit plus d'une cinquantaine de sculptures originales en plâtre et en terre cuite. Plusieurs de ces sculptures seront coulées en bronze plus tard, soit en 1989, à la fonderie Bonvicini de Vérone, en Italie, grâce au concours de la Galerie Lelong, qui agit à titre d'éditeur. Récession oblige, les autres moules devront attendre des temps meilleurs. Ce n'est qu'en 2010 qu'*Hibou-roc*, ainsi que plusieurs autres plâtres et terres cuites, est enfin coulée, à la fonderie d'art d'Inverness, au Québec.

Le plâtre d'*Hibou-roc* est reproduit sur la page couverture de *Riopelle, mémoires d'ateliers*, tandis que des détails du bronze ornent le rabat intérieur ainsi que les pages de garde du même ouvrage.



The owl was a prominent theme in Jean Paul Riopelle's work from 1969 and 1970, and many of his paintings, prints, and sculptures were inspired by this nocturnal bird. His love of sculpture was undeniable as well, as he found its techniques to be as satisfying as those of painting. In an interview with Fernand Séguin in 1968, on the Radio-Canada show *Le sel de la semaine*, Riopelle remarked, "Between the painting and the artist, there are tools—brushes, knives, colours—that must be dominated and controlled. But with sculpting, everything is at your fingertips, there are no tools in the way. The hand transmits its impulses directly into the clay."

In 1969 and 1970, Riopelle produced more than fifty original sculptures in plaster and terracotta. Many of these were later cast in bronze at the Bonvicini Foundry in Verona, Italy, in 1989, thanks to the efforts of Galerie Lelong, which spearheaded the initiative. However, the recession put a halt to the project. Finally, in 2010, *Hibou-roc*, along with several other plaster and terracotta works, was cast in bronze at the Fonderie d'art d'Inverness, in Inverness, Québec.

The plaster version of *Hibou-roc* is featured on the cover of *Riopelle: Studio Memories*; details of its bronze cast are printed on the book's inside cover flap and endpapers.

Estimation/Estimate 50 000 – 60 000 \$

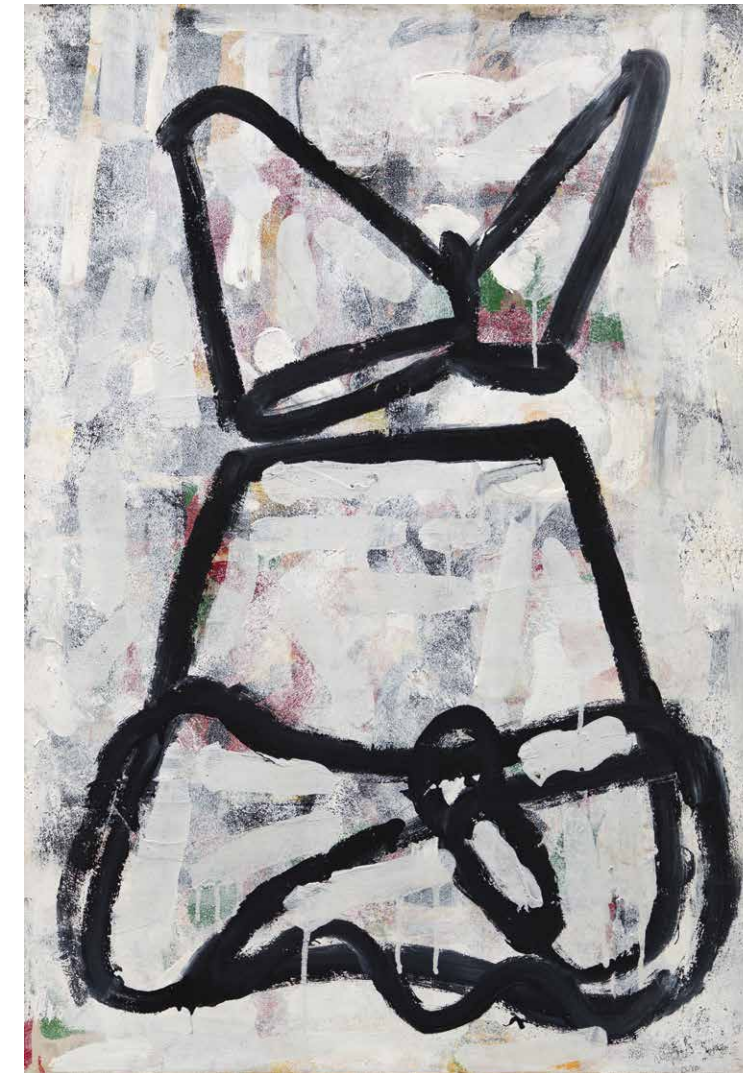
Jean Paul Riopelle

1923-2002

38 Bonnet d'âne

1972

Acrylique sur papier marouflé sur toile, signée et titrée au bas à droite / Acrylic on paper laid on canvas, signed and titled lower right
91 x 63 cm / 35 7/8 x 24 7/8 in



Provenance

Pierre Matisse Gallery, New York
Acquavella Gallery, New York
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

BLAIS, Simon. *Riopelle, tigre de papier: Œuvres sur papier, 1953-1989*, Montréal, Les 400 coups, 1997.

RIOPELLE, Yseult, et Tanguy RIOPELLE. *Jean Paul Riopelle: Catalogue raisonné, tome 5, 1972-1979*, Montréal, Hibou Éditeurs, 2020. Œuvre reproduite en couleurs à la page 297. / Work reproduced in color on page 297. N° de catalogue / Catalogue no.: 1972.006P.1972.

SCHNEIDER, Pierre, Georges DUTHUIT et Jean Paul RIOPELLE. *Jean-Paul Riopelle: Peinture, 1946-1977*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

Estimation/Estimate 35 000 – 45 000 \$

Jean Paul Riopelle

1923-2002

39 Les arbres poussent

1971

Acrylique sur papier marouflé sur toile, signée et titrée au bas à droite /

Acrylic on paper laid on canvas, signed and titled lower right

120,7 x 160 cm / 47 ½ x 63 in

Provenance

Pierre Matisse Gallery, New York

Acquavella Gallery, New York

Collection particulière / Private collection, Montréal

Après ses voyages au nord du 55^e parallèle dans les années 1970, Jean Paul Riopelle tombe sous l'influence de l'art inuit, comme en témoigne la série *Jeux de ficelles* (1971-1972). Ce vaste corpus, qui comprend une centaine d'acryliques sur papier marouflé sur toile, se démarque autant par sa technique que par sa source d'inspiration, la ficelle, laquelle sert de motif et de point de départ à une improvisation picturale. En effet, la tradition inuite de l'*ajaraaq* (« jeu de ficelle ») permet de représenter des figures animales, des outils de la vie quotidienne, des parties du corps ou des esprits. Avec *Les arbres poussent* (1971) et *Bonnet d'âne* (1972), on remarque « des lignes audacieusement tracées [qui] évoquent nettement des figures de ficelle, mais elles demeurent non figuratives dans la mesure où l'on n'y reconnaît pas clairement une figure de ficelle traditionnelle », précise Ray Ellenwood dans son essai publié dans le tome 5 du catalogue raisonné. Par ailleurs, l'esprit du jeu convoqué par l'*ajaraaq* est indissociable de l'art de raconter, où chaque forme créée par la ficelle évoque un récit. Riopelle s'empare du jeu avec une bonne dose d'humour, tout en manifestant une réelle fascination pour cet art : « Si les motifs géométriques sont inspirés des formes créées par le nouage des ficelles avec les doigts de la main, les titres, eux, nous font voyager en pleine nature nordique : *Sun and Mountains*, *Le lièvre au collet*, *Les arbres poussent*, *Au bout de la ligne du harpon*, etc. », écrit le galeriste Simon Blais. Son respect pour la nature est palpable dans son œuvre, qui incarne à la fois l'homme et l'artiste. « C'est avec les *Ficelles* et les estampes de *Parler de corde* que Riopelle, pour la première et dernière fois, a écrit des titres sur ses œuvres, à côté de sa signature, indique Ellenwood. Son but était indubitablement d'expliquer ce qu'il avait représenté, mais aussi d'exprimer sa gratitude envers les personnes qui étaient à la source de ce "langage." »

Cette série a fait l'objet d'une importante exposition intitulée *Riopelle: Ficelles et autres jeux*, présentée au Centre culturel canadien et au Musée d'art moderne de Paris en 1972.

Exposition/Exhibition

Riopelle: Ficelles et autres jeux, Centre culturel canadien et

Musée d'art moderne, Paris, 1972

Bibliographie/Literature

BLAIS, Simon. *Riopelle, tigre de papier: Œuvres sur papier, 1953-1989*, Montréal, Les 400 coups, 1997.

RIOPELLE, Yseult, et Tanguy RIOPELLE. *Jean Paul Riopelle:*

Catalogue raisonné, tome 4, 1966-1971, Montréal, Hibou

Éditeurs, 2014. Œuvre reproduite en couleurs à

la page 443. / Work reproduced in color on page 443.

N° de catalogue / Catalogue no.: 1971.043P.1971.

SCHNEIDER, Pierre, Georges DUTHUIT et

Jean Paul RIOPELLE. *Jean-Paul Riopelle: Peinture,*

1946-1977, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

Après ses voyages au nord du 55^e parallèle dans les années 1970, Jean Paul Riopelle tombe sous l'influence de l'art inuit, comme en témoigne la série *Jeux de ficelles* (1971-72). This vast body of work, which includes around a hundred acrylics on paper mounted on canvas, stands out for both its technique and its source of inspiration—string—which serves as a motif and point of departure for pictorial improvisation. Indeed, the Inuit tradition of *ajaraaq* ("string game") is used to represent animal figures, everyday tools, parts of the body, and spirits. In *Les arbres poussent* (1971) and *Bonnet d'âne* (1972), we can appreciate "the boldly-stroked lines [which] certainly evoke string figures but remain 'non-representational' in the sense that a traditional string figure is not clearly recognizable," states Ray Ellenwood, in his essay published in the fifth volume of Riopelle's catalogue raisonné. Moreover, the spirit of play summoned up by *ajaraaq* is inseparable from the art of storytelling, in which every form created by the string suggests a story; gallery owner Simon Blais wrote, "While the geometric patterns are inspired by shapes arising from string knotted on the fingers of a hand, the titles take us on a journey into the heart of the North: *Sun and Mountains*, *Le lièvre au collet*, *Les arbres poussent*, *Au bout de la ligne du harpon*, and more." His respect for nature and his sense of freedom are palpable in these works, and it embodies both the man and the artist. "It was with the 'Ficelles' and the prints of *Parler de corde* that Riopelle, for the first and only time, wrote titles on works next to his signature. The point was no doubt to explain what was being depicted, but also to acknowledge the source of this 'language,'" concludes Ellenwood.

This series was the subject of an important exhibition titled *Riopelle: Ficelles et autres jeux*, presented in 1972 at the Canadian Cultural Centre and the Musée d'art moderne in Paris.

Estimation/Estimate

60 000 – 80 000 \$



Louis Belzile

1929 - 2019

40 Sans titre / Untitled

1956

Huile sur toile marouflée sur panneau, signée et datée au bas à gauche ;
signée (deux fois), datée et titrée au dos avec inscription /
Oil on canvas laid on panel, signed and dated lower left; signed (twice),
dated and titled verso with inscription
61 x 50,8 cm / 24 x 20 in

À propos de la peinture de Louis Belzile au milieu des années 1950, le critique d'art et plasticien Rodolphe de Repentigny formule avec justesse les changements plastiques qui s'opèrent : « Conservant une belle richesse de matière, la peinture de Belzile se régularise cependant de plus en plus. Par contre sa palette se réchauffe, abandonnant les bleus violacés pour les bruns roux. » On remarque d'emblée cette tendance dans la présente huile sur panneau, datée de 1956, où l'espace optique est investi par des effets de *push and pull* d'une étonnante variété chromatique. Les contours y sont assumés sans être rigides et laissent voir les gestes du peintre, qui applique habilement les empâtements à la spatule. Les gris colorés et les tons rompus organisent l'espace pictural, qui réfracte l'ombre et la lumière dans un jeu labyrinthique. Le Musée national des beaux-arts du Québec possède une étonnante collection issue de cette période marquante, pour ne pas dire historique, du peintre rimouskois.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

BOURGET, Charles. *Belzile : Ordre et liberté*,

Rivière-du-Loup, Musée du Bas-Saint-Laurent, 1996.

Œuvre reproduite en couleurs à la page 24. /

Work reproduced in colour on page 24.

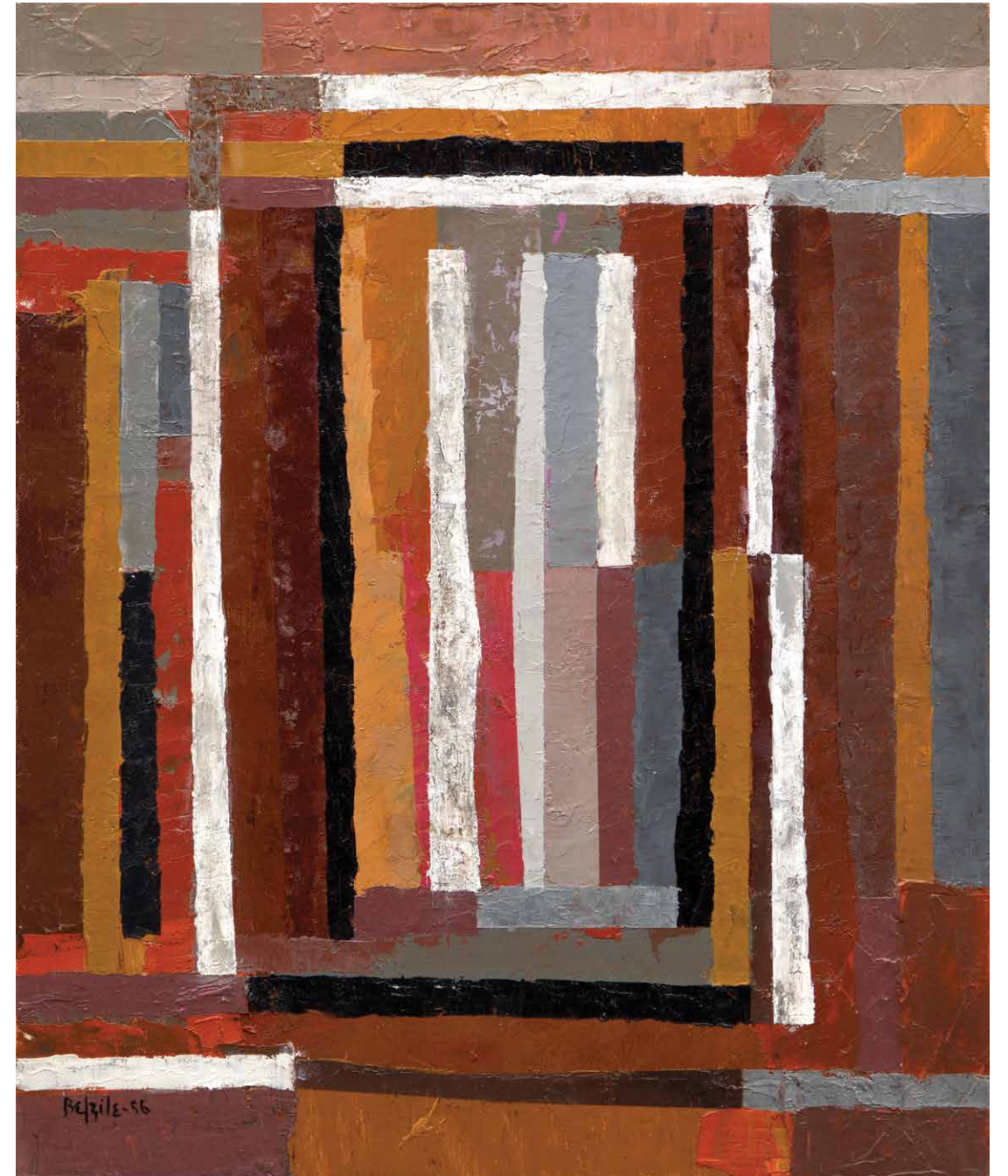
MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD. *Les Plasticiens et les années 1950/60*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 2013.

DE REPENTIGNY, Rodolphe. « En attendant des murs à peindre », *La Presse*, 11 juin 1955.

SAINT-MARTIN, Fernande. « Jauran et les premiers Plasticiens », Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, et Québec, ministère des Affaires culturelles, 1977.

Writing about Louis Belzile's painting in the mid-1950s, art critic and Plasticien Rodolphe de Repentigny accurately described the formal changes that were taking place: "Preserving a beautiful wealth of materials, Belzile's painting is becoming more and more resolved. His palette, however, is warming up, forgoing the violet blues for reddish browns." We see this trend straight away in this oil-on-panel dated 1956, in which a push-and-pull effect in the optical space shows astonishing chromatic range. The outlines are distinct, though not rigid, with paint skilfully applied by a palette knife, revealing Belzile's gestural quality. The pictorial space is structured by coloured greys and broken hues in a labyrinthine refraction of shadow and light. The Musée national des beaux-arts du Québec possesses an impressive collection from this significant, even historic period in Belzile's work.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$





Louis Belzile

1929 - 2019

41 Sans titre / Untitled

1958
Gouache sur papier, signée et datée au bas à gauche /
Gouache on paper, signed and dated lower left
71 x 56 cm / 28 x 22 in

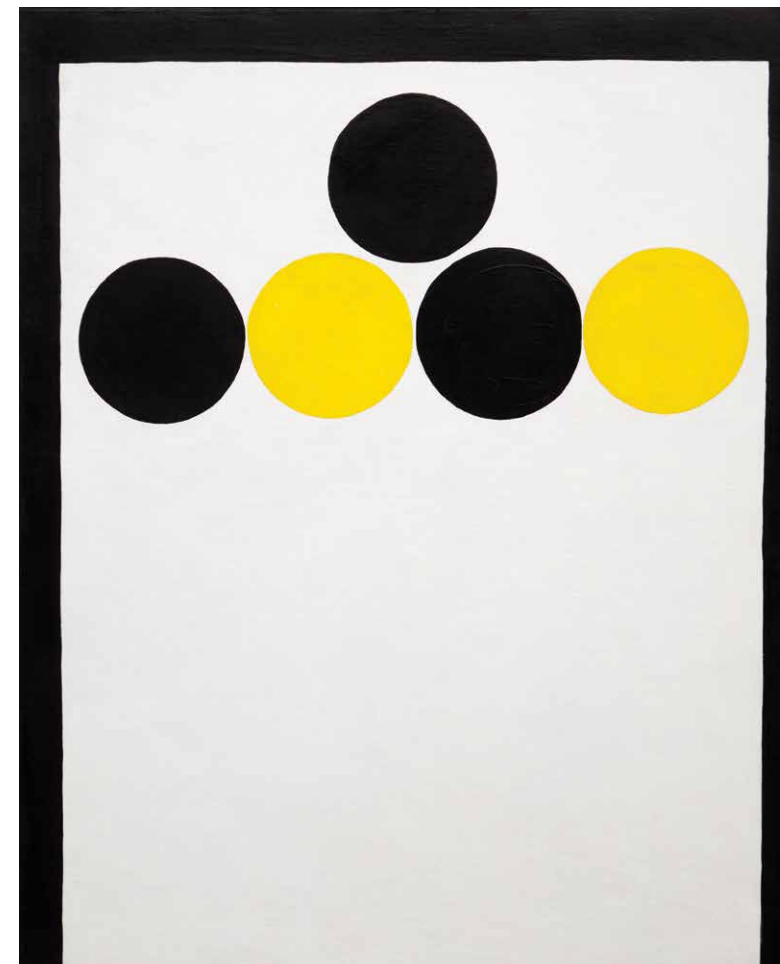
Provenance

Galerie L'Actuelle, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Peintre, dessinateur et sculpteur, Louis Belzile naît à Rimouski en 1929. Il étudie auprès de Jock Macdonald à l'Ontario College of Art, à Toronto, de 1948 à 1952, puis, l'année suivante, à l'Académie André Lhote, à Paris, et conclut ses études à l'École des beaux-arts de Montréal au début des années 1960. Belzile fait partie du groupe d'avant-garde connu comme les premiers Plasticiens, aux côtés de Jauran (Rodolphe de Repentigny), de Jean-Paul Jérôme et de Fernand Toupin. Le groupe expose ensemble et publie son manifeste en 1955. Ainsi, « les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques : ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments. Éléments assumés comme fins », peut-on lire dans le document. Qui plus est, cette « nouvelle abstraction géométrique fondée sur le cubisme marque le désaccord initial avec la spontanéité picturale de l'automatisme », écrit Roald Nasgaard. Dernier survivant des Plasticiens, Louis Belzile, âgé de 89 ans, s'est éteint le 12 février 2019, ce qui marque la fin d'un chapitre de l'histoire de l'art au Québec.

Born in Rimouski in 1929, Louis Belzile worked with paint, drawing, and sculpture. He studied with Jock Macdonald at the Ontario College of Art in Toronto from 1948 to 1952, at Académie André Lhote in Paris the following year, and finally at the Montreal School of Fine Arts in the early 1960s. Belzile was among the first of the avant-garde Plasticiens, along with Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jean-Paul Jérôme, and Fernand Toupin. The group exhibited together and published a manifesto in 1955. According to this document, "The Plasticiens' work is especially concerned with formal qualities—hue, texture, form, line, the complete entity of the painting, and the relationship between these elements. These elements are taken for ends in themselves." Moreover, Roald Nasgaard writes that "based on Cubism, new geometric abstraction marks an initial reaction to the pictorial spontaneity of the Automatists." Louis Belzile, the last surviving Plasticien, died at 89 years of age on February 12, 2019, marking the end of a chapter in Québec art history.

Estimation/Estimate 7 000 – 9 000 \$



Marcel Christian Barbeau

1925 - 2016

42 Variation en jaune et noir

1963
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
100,3 x 81,3 cm / 39 ½ x 32 in

Provenance

Galerie du Siècle, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Marcel Barbeau : Œuvres récentes, Galerie du Siècle, Montréal, du 31 mars au 12 avril 1964

Bibliographie/Literature

BEAUDRY, Eve-Lyne (dir.). *Marcel Barbeau : En mouvement*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2018.

GAGNON, Carolle, et Ninon GAUTHIER. *Marcel Barbeau : Le regard en fugue*, Montréal, Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990.

Le premier séjour de Marcel Barbeau à Paris, de 1962 à 1964, marque dans sa carrière un tournant qui débouche sur une période optique. En effet, sa visite d'une exposition de Victor Vasarely au Musée des Arts décoratifs de Paris en mars 1963 a des répercussions sur les préoccupations plastiques du peintre en quête d'épuration formelle. La dominante chromatique du noir et blanc, observée dans les œuvres inaugurales des années 1960, laisse progressivement place à la couleur pure – bleue, jaune, rouge, orangée –, qu'il utilise parfois comme contrepoint afin de miser sur la composition. À cette charge chromatique, Barbeau combine le rythme pictural du motif circulaire ou linéaire en tant qu'activateur du mouvement cinétique. On observe ce phénomène dans *Variation en jaune et noir* (1963), où cinq cercles sont soigneusement disposés dans la partie supérieure du champ pictural, immaculé et ceinturé d'une marge noire qui est dégagée dans le bas. Tels des bouliers élémentaires, ces formes identiques et réversibles semblent suspendues dans le vide. Et derrière leur apparente rigidité se cache une multitude de combinaisons, un risque de chute imminente, une fugacité qui entraîne le regard au-delà du circuit plastique. L'intensité lumineuse et vibratoire qui se dégage de ce tableau entre en dialogue avec une des périodes les plus fécondes de son œuvre : la peinture cinétique. Témoignage d'une vision avant-gardiste, ce tableau confirme l'intérêt de Barbeau pour cette pratique dont il se fait le pionnier au Canada.

Marcel Barbeau's first stay in Paris, from 1962 to 1964, marked a turning point in his career that led to his optical art period. Indeed, a visit to a Victor Vasarely exhibition at the Musée des Arts décoratifs in Paris in March 1963 had an impact on Barbeau's quest to refine his painting formally. In his works from the early 1960s, the dominant black and white gradually gave way to pure colour—blue, yellow, red, orange—which he sometimes used as a counterpoint to give focus to the composition. He combined this chromatic load with the pictorial rhythm of the circular or linear motif as an activator of kinetic movement. This phenomenon can be seen in *Variation en jaune et noir* (1963), in which five circles are carefully set within the upper portion of an immaculate pictorial field that is surrounded on three sides by a black frame. Like a rudimentary abacus, these identical, reversible forms seem suspended in empty space. Behind their apparent rigidity hides a multitude of combinations, the risk of an imminent fall, a fleetingness that draws the eye beyond its formal circuit. The vibrating, luminous intensity that emanates from this painting enters into dialogue with one of Barbeau's most prolific periods: his kinetic paintings. As a testament to an avant-garde vision, this painting confirms Barbeau's interest in what would become his pioneering practice in Canada.

Estimation/Estimate 10 000 – 13 000 \$

Marcel Christian Barbeau

1925 - 2016

43 Saint-Fabien

1964

Acrylique sur toile / Acrylic on canvas

152,4 x 101,6 cm / 60 x 40 in

Provenance

Carmen Lamanna Gallery, Toronto

Collection particulière / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

Sixième exposition biennale de la peinture canadienne 1965 / Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa, du 8 septembre 1965 au 5 juin 1966

Bibliographie/Literature

BEAUDRY, Ève-Lyne (dir.). *Marcel Barbeau : En mouvement*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2018.

GAGNON, Carolle, et Ninon GAUTHIER. *Marcel Barbeau : Le regard en fugue*, Montréal, Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990.

TOWNSEND, William. *Sixième exposition biennale de la peinture canadienne 1965 / Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965*, Ottawa, Galerie nationale du Canada / National Gallery of Canada, 1965 (n° 5 du catalogue / no. 5 of the catalogue).

Au cours de l'été 1964, avant de s'installer à New York, Marcel Barbeau séjourne à Pointe-au-Père. Le Bas-Saint-Laurent, en l'occurrence le village de Saint-Fabien, « devient le lieu d'une découverte visuelle qui oriente sa production vers une recherche plus systémique, écrit la conservatrice de l'art contemporain Ève-Lyne Beaudry. Lors d'excursions sur le Saint-Laurent, Marcel Barbeau remarque l'effet moiré dans les eaux du fleuve. L'impression du flot marin, continu et à perte de vue, traversera dès lors ses peintures ». Le tableau *Saint-Fabien*, peint pendant ce séjour, est très représentatif de cette nouvelle orientation. Si le réseau linéaire est plus espacé, comme dans *Lune ouille* (1964), le mouvement ondulatoire est prédominant, accentué par la légère obliquité des lignes. Ce réseau se densifiera au fil des expérimentations avec la peinture cinétique, à l'image de l'œuvre *Régates* (1964, coll. de la Power Corporation du Canada) – également composée de lignes claires sur fond rouge –, ce qui aura pour effet d'optimiser « la sinuosité des lignes [...] qui traversent l'entièreté du fond », note Beaudry. En 1965, *Saint-Fabien*, ainsi qu'une autre œuvre de la même fournie intitulée *Bas du fleuve*, fait partie de la *Sixième exposition biennale de la peinture canadienne*, événement prestigieux qui vise à présenter les aspects les plus innovants et les plus audacieux de la peinture canadienne contemporaine. *Saint-Fabien* est sans nul doute une pièce d'anthologie, à la fois intime, vernaculaire et universelle.

Peintre, sculpteur, photographe et artiste de la performance, Marcel Barbeau connaît une carrière prolifique marquée par l'interdisciplinarité. De son vivant, le caractère novateur des formes d'art radicales qu'il privilégiait, l'exemplarité de son œuvre et son esprit indépendant ont maintes fois été cités. Élève de Borduas, Barbeau signe le manifeste *Refus global* en 1948 et se joint au groupe des Automatistes pour mieux s'en écarter quelques années plus tard, fidèle à ses convictions et en constante recherche picturale. Barbeau s'intéresse successivement à la montée de l'expressionnisme abstrait, au *hard-edge* et à l'art cinétique, dont il se fait le pionnier au Canada. Il reçoit de nombreux prix au fil de sa carrière, les plus récents étant le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques et le prix Paul-Émile-Borduas en 2013.

In the summer of 1964, before moving to New York, Marcel Barbeau spent time in Pointe-au-Père. The Bas-Saint-Laurent region, and in this case the village of Saint-Fabien, “became the site of a visual discovery that would guide his work toward a more systemic approach,” writes the curator of contemporary art Ève-Lyne Beaudry. “While on his excursions on the St. Lawrence River, Barbeau noticed a moiré effect on the water’s surface. The impression of the seawater, extending continuously as far as the eye could see, thus became part of his work.” *Saint-Fabien*, which he painted that summer, is quite typical of this new orientation. Although the network of lines is sparser, as in *Lune ouille* (1964), the undulating movement predominates and is accentuated by the slightly oblique angle of the lines. As his experiments with kinetic painting progressed, Barbeau’s linear network would increase in density, as in *Régates* (1964, Power Corporation of Canada)—also composed of bright lines against a red background—which had the effect of optimizing “the sinuosity of the lines ... that occupy the whole background,” notes Beaudry. In 1965, *Saint-Fabien*, along with another painting from the same group titled *Bas du fleuve*, was included in the *Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting*, a prestigious event that aimed to present the most innovative and boldest aspects of contemporary Canadian painting. Intimate, vernacular, and universal, *Saint-Fabien* is undoubtedly a work for the ages.

A painter, sculptor, photographer, and performance artist, Marcel Barbeau enjoyed a prolific interdisciplinary career. During his lifetime, he was often cited for the innovative aspect of the radical art forms that he favoured, for the exemplary nature of his work, and for his independent spirit. A student of Borduas, Barbeau signed the *Refus Global* manifesto in 1948 and joined Les Automatistes; he distanced himself from the group several years later, remaining true to his convictions on his constant pictorial quest. He became interested in Abstract Expressionism, including its hard-edge variant, and then in kinetic art, for which he is recognized as a Canadian pioneer. He received many awards throughout his career, including, most recently, the Governor General’s Award in Visual and Media Arts and the Prix Paul-Émile-Borduas, in 2013.

Estimation/Estimate

40 000 – 50 000 \$





Guido Molinari

1933 - 2004

44 Sériel vert-orange

1968

Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
101,6 x 81,3 cm / 40 x 32 in

Dans ce tableau vitaminé de Guido Molinari, la séquence chromatique faite de rouge orangé, de vert acidulé et d'orangé clair crée une vibration interne dont le dénominateur commun est le pigment jaune, invisible à l'œil nu. Ainsi, la tension se joue peut-être en dehors de ce champ perceptif, lequel ne repose pas sur des contrastes absolus, mais dépend de « l'implication perceptive, voire émotive » de la personne qui regarde, explique Roald Nasgaard. « Les tableaux à bandes verticales continuent d'être des reconstitutions symboliques de nos relations avec ce qui est extérieur à nous », que ce soit du « domaine du souvenir » ou de « l'expérience immédiate », conclut l'historien de l'art. C'est ainsi que culminent les années 1960 dans l'œuvre de Molinari, avec la résolution formelle de l'espace pictural, où se produisent des mutations chromatiques générées par une séquence rythmique unique. *Sériel vert-orange* (1968) incarne cette avancée grâce aux bandes verticales de largeur égale, qui, toujours selon Nasgaard, permettent aux couleurs de « se dilater vers l'extérieur pour envahir l'espace du spectateur ». La couleur ainsi libérée engendre un « espace fictif », dit Molinari, où l'œil peut glisser librement d'une bande à l'autre, comme happé par un récit poétique et intime. Une variation de ce tableau qui porte le même titre figure sur la couverture du catalogue de la rétrospective que le Musée d'art contemporain de Montréal a consacrée à Molinari en 1995.

Provenance

Collection particulière de / Private collection of Véronique et Pierre Riverin, Toronto
Galerie Éric Devlin, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

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

In this citrusy painting by Guido Molinari, the chromatic sequence of orangey-red, acid green, and bright orange creates an internal vibration, of which the common denominator is a yellow pigment invisible to the naked eye. Thus, the tension perhaps occurs beyond our field of perception, which relies not on absolute contrasts but on our "perceptual, even emotional involvement," according to the art historian Roald Nasgaard. "The vertical stripe paintings continue to be symbolic reconstructions of our relationship with what is external to us," whether it be from the "realm of memory" or "immediate experience," he concludes. This represents the culmination of Molinari's work in the 1960s: the formal resolution of a pictorial space in which chromatic mutations are generated by a unique rhythmic sequence. *Sériel vert-orange* (1968) embodies this progress through its vertical bands of equal width, which, according to Nasgaard, allow the colours to "dilate outward to overwhelm the viewer's space." Liberated, the colour produces what Molinari called a "fictive space" in which the eye can glide freely from one band to the other, as if caught up in an intimate, poetic narrative. A variation of this painting, bearing the same title, is featured on the cover of the catalogue for Molinari's retrospective at the Musée d'art contemporain de Montréal in 1995.

Estimation/Estimate 50 000 – 70 000 \$

Guido Molinari

1933 - 2004

45 Sans titre / Untitled

1962

Acrylique sur toile, signée et datée au dos /
Acrylic on canvas, signed and dated verso
24,8 x 32,4 cm / 9 ¾ x 12 ¾ in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



Claude Tousignant

1932 -

46 Pré-Gong

1965

Acrylique sur toile, signée et datée « Tousignant / 12-65 » au dos; titrée « PréGong » sur le châssis, avec inscription / Acrylic on canvas, signed and dated "Tousignant / 12-65" verso; titled "PréGong" on the stretcher, with inscription 203,8 cm (diamètre) / 80 ¼ in (diameter)

Au tournant des années 1960, Claude Tousignant s'intéresse à une conception de la peinture fondée sur un retour à la matière première, c'est-à-dire une peinture vidée de toute référence jugée superflue, un pur objet de perception et de sensation. C'est ainsi qu'il trouve en Piet Mondrian le modèle par excellence. Tousignant explore les possibilités infinies d'une peinture qui est « immédiatement compréhensible », objet autonome doté d'une organisation spatiale et d'une interaction dynamique internes totalement dépourvues de toute représentation de la nature. En 1962, pendant un voyage à New York, l'artiste découvre l'œuvre de Barnett Newman, qui vient en quelque sorte corroborer ses propres expérimentations sur la couleur pure en plus de le conforter dans son processus actuel, entre calcul et tâtonnement. « Chez Newman, j'ai trouvé un espace d'une beauté spectaculaire, relate-t-il. C'est exactement ce que j'essayais de faire en 1956 : dire le plus possible avec le moins d'éléments possible. »

La vision plastique de Tousignant évolue rapidement autour d'une constance géométrique allant du rectangle le plus austère à la forme circulaire la plus vibratoire. Cette recherche d'équilibre aboutit à une exploration structurelle du cercle, véritable signature visuelle de l'artiste au milieu des années 1960. Avec *Pré-Gong*, datée de 1965, le peintre fait la démonstration de l'inexorable pouvoir de cette figure, comme un pôle magnétique où toute l'activité rétinienne converge. Le présent tableau fait alterner deux larges bandes de couleurs et deux séries d'anneaux minces dont les quatre couleurs se répètent selon différentes séquences de manière à créer une profonde réverbération sur toute la surface picturale. Figurant parmi les tout premiers châssis circulaires réalisés par l'artiste, *Pré-Gong* est résolument précurseur de la série des *Gongs* (1966) et des *Accélérateurs chromatiques* (1967-1969).

Les délicats anneaux aux couleurs étudiées se répercutent dans un cœur tantôt centripète, tantôt centrifuge, qui ondule telles des « vagues d'énergies chromatiques ». Par ce procédé, Tousignant tente d'évoquer la propagation du son du gong, comme si l'instrument rendait visible sa fonction sonore. Le résultat est un « film lumineux qui n'est que le produit de la vibration optique », laquelle est accentuée par la forme même du châssis, un cercle parfait. Le peintre parvient ainsi à transcender l'espace pictural et à obtenir un terrain de jeu optique qui nourrit, plutôt qu'il ne résout, l'énigme de la couleur pure.

Provenance

Collection de l'artiste / of the artist, Montréal
Galerie d'art Vincent, Ottawa

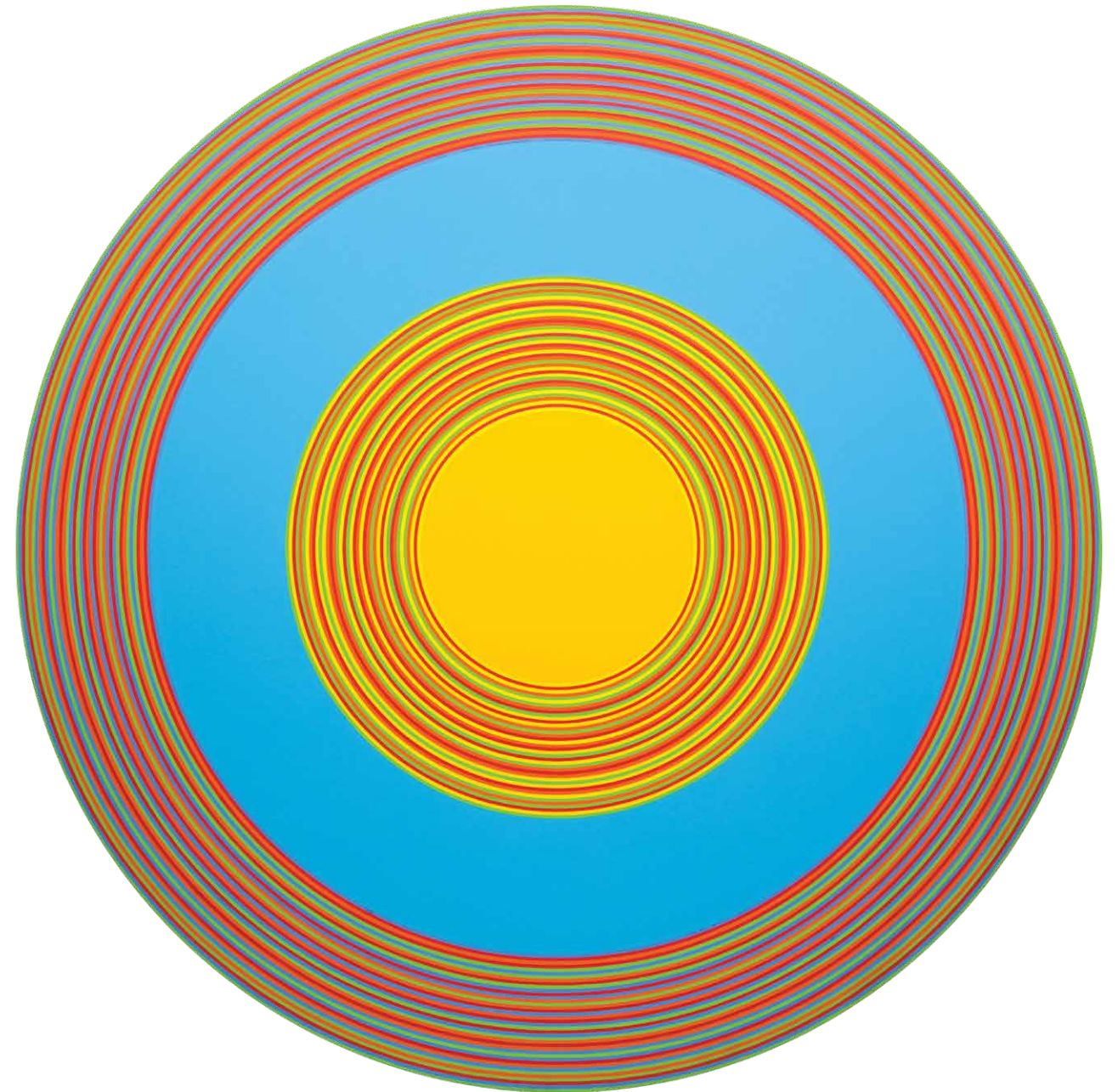
Bibliographie/Literature

CAMPBELL, James D. *Claude Tousignant: Espaces-tensions / Charged Spaces, 1955-1998*, Montréal, Galerie de Bellefeuille, 1999.
MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD. *Les Plasticiens et les années 1950/60*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013.
NASGAARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007.
REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1988.

In the early 1960s, Claude Tousignant became interested in a concept of painting based on a return to raw materials—painting that is free of any references deemed superfluous: a pure object of perception and sensation. He saw Piet Mondrian as the exemplar for this idea. Tousignant explored the endless possibilities of a painting that is “immediately understood,” an autonomous object endowed with an internal spatial organization and dynamic interaction that are completely devoid of any representations of nature. During a trip to New York in 1962, he discovered the work of Barnett Newman, which, in some ways, confirmed his own experiments with pure colour while also validating his current process, which fell somewhere between calculation and trial and error. “In Newman’s work, I found a spectacularly beautiful space,” Tousignant observed. “It was exactly what I was trying to do in 1956: to say as much as possible with as few elements as possible.”

Tousignant’s formal vision quickly evolved toward a consistent geometry ranging from the most austere rectangle to the most intensely vibrant circle. This search for balance led to a structural exploration of the circle, his veritable visual signature in the mid-1960s. In *Pré-Gong*, from 1965, he demonstrates this form’s inexorable power, like a magnetic pole in which all retinal activity converges. Here, two large bands of colour alternate with two series of narrow rings in which four colours repeat in different sequences, creating an intense reverberation across the entire pictorial surface. *Pré-Gong*, one of Tousignant’s first circular paintings, is a definite precursor to his *Gongs* series (1966) and his *Accélérateurs chromatiques* (1967-69).

The delicate rings of carefully considered colour reverberate in a sometimes centripetal, sometimes centrifugal chorus that undulates like “waves of chromatic energy.” Through this process, Tousignant seeks to evoke the soundwaves of a gong, as if the instrument’s sonic function was made visible. The result is a “luminous film that is simply the product of optic vibration,” accentuated by the canvas’s actual shape: a perfect circle. He manages to transcend pictorial space, achieving a kind of optical playground that feeds, rather than resolves, the enigma of pure colour.



En 1965, Tousignant participe à l'exposition *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art de New York et représente le Canada à la 8^e Biennale de São Paulo. En 1973, le Musée des beaux-arts du Canada lui consacre une rétrospective qui fait ensuite le tour du pays. En 1982, le Musée des beaux-arts de Montréal présente l'exposition *Claude: Sculptures*, puis, en 1994, le Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec) présente l'exposition *Claude Tousignant: monochromes, 1978-1993*. Claude Tousignant est lauréat du prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton et du prix Paul-Émile-Borduas. En 2010, il reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

A. L.

In 1965, Tousignant took part in the exhibition *The Responsive Eye* at the Museum of Modern Art, in New York, and represented Canada at the 8th Biennial de São Paulo. In 1973, the National Gallery of Canada presented a retrospective of his work that also toured across the country. In 1982, the Montreal Museum of Fine Arts presented *Claude: Sculptures*, and in 1994, the Musée du Québec (now the Musée national des beaux-arts du Québec) presented *Claude Tousignant: monochromes, 1978-1993*. Tousignant was a recipient of the Victor-Martyn-Lynch-Staunton Award and the Prix Paul-Émile-Borduas. In 2010, he received the Governor General's Award in Visual and Media Arts.

Estimation/Estimate 350 000 – 450 000 \$



Jean-Paul Jérôme

1928 - 2004

47 Les portails de soleil n° 1

1992

Acrylique sur toile, signée et datée au bas à gauche ;
signée, datée et titrée sur le châssis avec inscription /
Acrylic on canvas, signed and dated lower left; signed,
dated and titled on the stretcher with inscription
101,6 x 137,2 cm / 40 x 54 in

Provenance

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

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 rentre au Canada et se voit confier une charge d'enseignement en arts plastiques au sein de l'établissement qui l'a formé, poste qu'il quitte en 1972 pour se consacrer entièrement à son œuvre. Jérôme est élu membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1978.

Le tableau *Les portails de soleil* (1992) illustre parfaitement le virage entamé par l'artiste en 1989, à savoir la maîtrise de la forme et l'entrée de la couleur vive. Les éléments géométriques sont ici délimités par des traits noirs de largeur variable selon un agencement de coloris recherchés. En effet, les tons chauds et froids, ainsi que les blancs et les noirs, suscitent une harmonie peu commune basée essentiellement sur leur qualité lumineuse, comme le titre le suggère. La composition, tronquée aux quatre coins de la toile, semble faire jaillir les lignes au-delà de la surface picturale pour créer un effet d'amplitude et de mouvement. Il en résulte un rayonnement d'une grande intensité, réglé avec une extrême précision.

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 from 1956 to 1958 in Paris, 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 position in 1972 to focus full time on his art. Jérôme was elected a member of the Royal Canadian Academy of Arts in 1978.

With its mastery of form and the introduction of bright colours, *Les portails de soleil* (1992) is a perfect illustration of the turn taken by Jérôme in 1989. The geometric elements are here defined by black lines whose thickness varies according to the sought colour configuration. The warm and cold tones, along with the whites and blacks, create an unusual harmony, essentially based—as the title suggests—on their luminous quality. Truncated at the four corners of the painting, the composition seems to propel the lines beyond the pictorial surface to create an effect of amplitude and movement. An extraordinarily intense radiance, regulated with extreme precision, emanates from the canvas.

Estimation/Estimate 18 000 – 22 000 \$



Une fulgurante sculpture polychrome, en fibre de pin à haute tension,
échappe à l'équilibre pour exprimer le plaisir et la rigueur imaginaire
d'une eurythmie soumise à une unité du désir.

– Jean-Paul Jérôme

Avec la pièce *Les Tourennes des vents n° 9*, datée de 1992, Jean-Paul Jérôme fait une fois de plus la démonstration de ses talents multidisciplinaires en transposant son imaginaire pictural dans un univers sculptural. La complexité des aplats de couleurs – qui dérogent aux plans, aux angles et aux arêtes des panneaux de fibre – crée une dynamique optique qui invite à s'attarder longuement devant cette œuvre audacieuse. Les jeux formels sont ici sans limites. La construction géométrique semble à tout instant redéfinie par les aplats tantôt curvilignes, tantôt acérés, comme si, du haut de cette tour d'observation, on captait les vents pour mieux les détourner. À l'image des peintures et des collages de Jérôme, ce corpus tridimensionnel ouvre un réseau complexe de conduits géométriques qui dynamise une composition dont l'équilibre repose à la fois sur la configuration des couleurs et les nombreux angles, plans et lignes qui s'emboutissent ou se contournent. L'œil circule d'une pointe à l'autre, puis glisse sur des zones parfois tronquées, ce qui déclenche automatiquement un effet de perspective. Cette sculpture fait partie du corpus que Jérôme réalise dans son atelier de Varennes, au Québec, entre 1989 et 1993. Une période faste et joyeuse dans la carrière de l'artiste, alors sexagénaire et en pleine maîtrise de son art.

Jean-Paul Jérôme

1928 - 2004

48 Les Tourennes des vents n° 9

1992

Panneau de fibre de bois peint, signée et datée sur
la base ; signée, datée et titrée avec inscription
à la main sous la base / Painted fibreboard,
signed and dated on the base; signed, dated and
titled on the bottom of the base with handwritten
inscription
118 x 71 x 45,7 cm / 46 ½ x 28 x 18 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

BOURGET, Charles. *Les vibrations modernes de
Jean-Paul Jérôme / The Modernist Vibrations of
Jean-Paul Jérôme*, Rivière-du-Loup, Musée du
Bas-Saint-Laurent, 2001.

A stunning polychrome sculpture in high-tension
pine fibre eschews equilibrium to express the pleasure
and rigour of a eurythmic imagination subjected
to a unity of desire.
– Jean-Paul Jérôme

With *Les Tourennes des vents no. 9*, dated 1992, Jean-Paul Jérôme once more demonstrates the power of his multidisciplinary talents by transposing his pictorial imagination to a sculptural universe. The complexity of the swaths of colour—which diverge from the planes, angles, and edges of the fibreboard—creates optical dynamics that invite us to linger a long time before this audacious work. The formal play is limitless here. The geometrical construction seems to be constantly redefined by the colour bands, sometimes curvilinear, sometimes sharp, as if, from the heights of this observation tower, we were capturing and diverting the wind. Like Jérôme's paintings and collages, this three-dimensional work opens up a complex network of geometric conduits that energizes a composition whose balance relies on both the configuration of colours and the many angles, areas, and lines that abut and bypass each other. The eye travels from point to point, then slides along sometimes truncated areas, automatically setting off a perspectival effect. This sculpture is part of a body of work that Jérôme produced in his studio in Varennes, Québec, between 1989 and 1993. It was a rich and joyful period in Jérôme's career, when he was in his sixties and in full mastery of his art.

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$



Denis Juneau

1925 - 2014

49 Traits bleus sur orange

1968

Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite;
signée, datée et titrée sur le châssis avec inscription /
Acrylic on canvas, signed and dated lower right;
signed, dated and titled on the stretcher
111,8 x 111,8 cm / 44 x 44 in

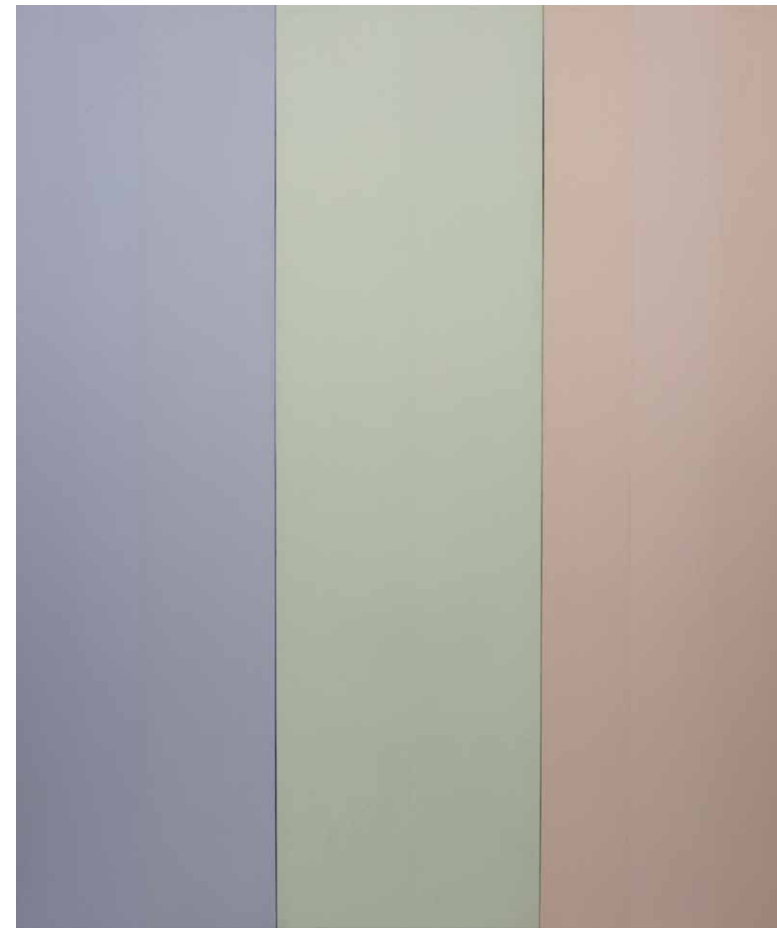
Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Les années 1960 représentent une période phare dans l'œuvre du peintre Denis Juneau, dont l'approche géométrique de l'abstraction fait ressortir ses expérimentations avec la couleur, comme on peut le constater dans la présente œuvre, intitulée *Traits bleus sur orange* et datée de 1968. Les œuvres de Juneau ont fait l'objet de nombreuses expositions au Canada et à l'étranger, notamment à Bruxelles, à Londres, à New York, à Paris, à Spolète et à Washington. Parmi les expositions les plus marquantes qui lui ont été consacrées, soulignons *Juneau*, exposition itinérante organisée par le Consulat général du Canada à New York (1975-1976), *Regards neufs sur l'art de Denis Juneau (1956-1984)*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada (1984-1985), et *Ponctuations*, rétrospective mise sur pied par le Musée du Québec en 2001-2002. Denis Juneau est devenu membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1973 et a reçu le prix Gershon-Iskowitz en 1986 pour sa contribution exceptionnelle à l'art contemporain, ainsi que le prix Paul-Émile-Borduas en 2008 pour l'ensemble de sa carrière. Il est décédé en 2014 dans sa ville natale. Une exposition rétrospective sera consacrée à l'œuvre du peintre au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, du 26 novembre 2022 au 4 juin 2023.

The 1960s were a defining period in the overall practice of the painter Denis Juneau. His geometrical approach to abstraction foregrounded his experimentations with colour, as evidenced in this painting, titled *Traits bleus sur orange*, dated 1968. Juneau's works have been shown in numerous exhibitions throughout Canada and abroad, including in Brussels, London, New York, Paris, Spolète, and Washington, DC. Among his most important shows were *Juneau*, a travelling exhibition organized by the Consulate General of Canada in New York (1975-76); *Denis Juneau: New Perspectives (1956-1984)* at the National Gallery of Canada (1984-85); and *Ponctuations*, a retrospective organized by the Musée du Québec in 2001-02. Juneau was elected a member of the Royal Canadian Academy of Arts in 1973. He was awarded the Gershon-Iskowitz Prize in 1986 for his outstanding contribution to contemporary art, and the Prix Paul-Émile Borduas in 2008 in recognition of his overall career. He died in 2014 in his native Verdun. A retrospective exhibition will be presented at the Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul from November 26, 2022, to June 4, 2023.

Estimation/Estimate 17 000 – 22 000 \$



Louis Comtois

1945 - 1990

50 Tukana

1975

Acrylique sur toile (trois panneaux), signée et datée
au dos, titrée sur le châssis / Acrylic on canvas
(three panels), signed and dated verso, titled on
the stretcher
213,4 x 181,6 cm / 84 x 71 ½ in

Provenance

Martha Jackson Gallery, New York
Collection particulière / Private collection, Montréal

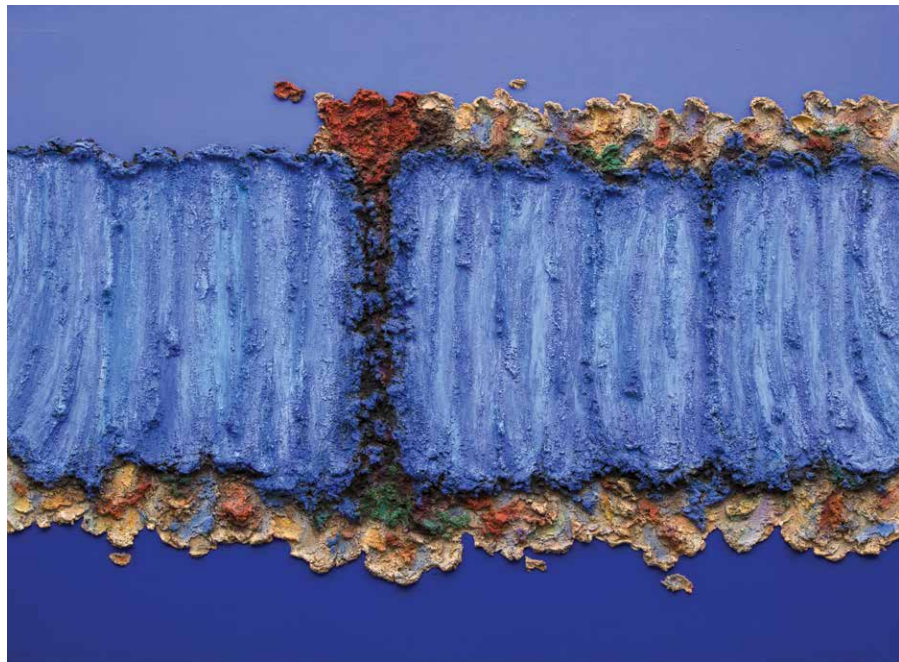
Exposition/Exhibition

Martha Jackson Gallery, New York

Né à Montréal en 1945, le peintre abstrait Louis Comtois a passé toute sa carrière à l'étranger. Il fait d'abord des études classiques au Collège de Saint-Laurent, puis poursuit sa formation artistique à l'École des beaux-arts de Montréal. Après un temps en France à la fin de ses études (il expose à Paris en 1969), il s'installe à New York définitivement en 1972. Son œuvre est influencée par des Plasticiens tels que Claude Tousignant, Guido Molinari, Yves Gaucher et plus particulièrement Fernand Leduc, avec une préoccupation marquée pour la couleur. Au début des années 1980, toutefois, l'artiste délaisse l'acrylique et la toile traditionnelle au profit de l'huile et de l'encaustique et se met à expérimenter toutes sortes de matériaux. En 1987, il remporte le prix Gershon-Iskowitz. Il meurt du sida en 1990, à New York. En 1991, l'Association des galeries d'art contemporain crée un prix qui porte son nom afin de souligner la qualité de la production d'artistes en mi-carrière. Les œuvres de Louis Comtois figurent dans les collections du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée des beaux-arts de l'Ontario et de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada.

Born in Montréal in 1945, abstract painter Louis Comtois spent his entire career abroad. He completed his classical education at the Collège de Saint-Laurent, then pursued his art training at the École des beaux-arts de Montréal. After spending time in France at the end of his studies (he exhibited in Paris in 1969), he settled permanently in New York in 1972. His work was influenced by Plasticien artists such as Claude Tousignant, Guido Molinari, Yves Gaucher, and especially Fernand Leduc, and he was particularly concerned with colour. In the early 1980s, however, he abandoned his traditional acrylic on canvas in favour of oil and encaustic and began experimenting with different kinds of materials. In 1987, the Association des galeries d'art contemporain established a prize in his name to acknowledge the work of mid-career artists. Louis Comtois's work is in the collections of the Montreal Museum of Fine Arts, the Art Gallery of Ontario, and the Canada Council Art Bank.

Estimation/Estimate 15 000 – 25 000 \$



Fernand Toupin

1930 - 2009

51 Mon pays bleu

1970

Acrylique et poudre de marbre sur toile, signée et datée au bas à gauche; signée, datée et titrée au dos avec inscription / Acrylic and powdered marble on canvas, signed and dated lower left; signed, dated and titled verso with inscription

97,2 x 130,2 cm / 38 ¼ x 51 ¼

Fernand Toupin naît à Montréal en 1930. Il étudie à l'École des beaux-arts de Montréal auprès de Jean-Paul Jérôme. Il est cosignataire du *Manifeste des Plasticiens* et cofondateur du mouvement du même nom en 1955. En 1958, il remporte le premier prix du Salon de la jeune peinture au Musée des beaux-arts de Montréal pour son tableau *Cabriole*. À partir du tournant des années 1960, la matière granuleuse prévaut dans le travail du peintre, qui, ayant abandonné l'approche plasticienne, signe ici le majestueux tableau intitulé *Mon pays bleu*. Les années 1970 sont marquées par une série d'expositions à la Galerie Arnaud, à Paris, puis le début d'une carrière internationale qui amènera l'artiste à exposer ailleurs en Europe, puis aux États-Unis et au Japon. Peintre, mais également muraliste, sculpteur et sérigraphie, Toupin conçoit aussi de nombreux décors scéniques pour les Grands Ballets canadiens, notamment *Au-delà du temps* et *La scouine*. Parallèlement, il produit des sérigraphies inédites pour *Errances*, recueil de poèmes de Fernand Ouellette, et *Prochain épisode*, roman d'Hubert Aquin. En 2003, le Musée du Bas-Saint-Laurent lui consacre une exposition rétrospective itinérante, ainsi qu'une publication intitulée *Fernand Toupin, l'arpenteur des grands espaces: Peinture 1953-2000*.

Provenance

Galerie Gilles Corbeil, Montréal
Consignor Canadian Fine Art, Auctioneers & Appraisers,
Important Canadian Art, Toronto, May 29, 2018 (lot 57)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Expositions/Exhibitions

Fernand Toupin, Galerie Gilles Corbeil, Montréal,
du 10 novembre au 1^{er} décembre 1970 (n° 17 du catalogue)
Fernand Toupin: Rétrospective, 1955-1971, Centre culturel
canadien, Paris, mars - avril 1972 (n° 25 du catalogue)

Fernand Toupin was born in Montréal in 1930. He studied at the École des beaux-arts de Montréal, along with Jean-Paul Jérôme. He was a co-signatory of the *Manifeste des Plasticiens* and co-founder of the Plasticiens movement in 1955. In 1958, he won first prize at the Montreal Museum of Fine Arts's Salon de la jeune peinture for his painting *Cabriole*. At the turn of the 1960s, granular material began to prevail in Toupin's work. Having abandoned the Plasticien approach, he painted *Mon pays bleu*, a majestic piece. The 1970s were marked by a series of exhibitions at Galerie Arnaud, in Paris, and the launch of an international career that would lead to shows in Europe, the United States, and Japan. A muralist, sculptor, and printmaker as well as a painter, Toupin designed several sets for Les Grands Ballets Canadiens, including *Au-delà du temps* and *La scouine*. At the same time, he produced original prints for *Errances*, a collection of poems by Fernand Ouellette, and for Hubert Aquin's novel, *Prochain épisode*. In 2003, the Musée du Bas-Saint-Laurent organized a retrospective touring exhibition and published a catalogue titled *Fernand Toupin, Surveyor of Wide Spaces: Painting: 1953-2000*.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$

William Pehudoff

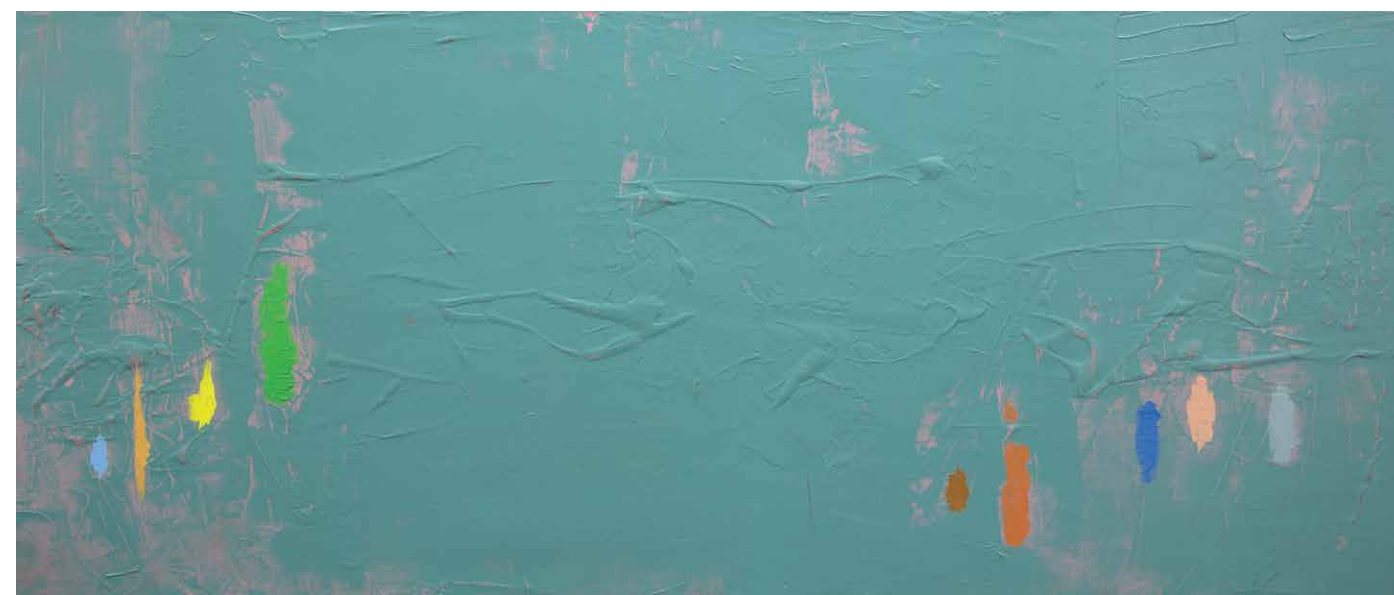
1918 - 2013

52 AC-80-24

1980

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée au dos avec inscription / Acrylic on canvas, signed, dated and titled with inscription

79,4 x 188,6 cm / 31 ¼ x 74 ¼ in



AC-80-24 est un fascinant exemple des peintures splendidement travaillées des années 1980 de William Pehudoff. Dans ce tableau fort évocateur, les empâtements d'un vert turquoise lumineux sont grattés de manière inégale pour laisser voir un fond rose. On assiste ainsi à un jeu intéressant entre l'opacité des zones où la peinture est appliquée généreusement et la transparence de celles où le fond riche affleure. Au moyen d'effets lumineux éthérés et d'une juxtaposition de couleurs vives, Pehudoff évoque avec brio le paysage typique des Prairies canadiennes, à savoir le ciel bleu à perte de vue ainsi que les orangés et les jaunes éclatants des couchers de soleil.

Toute sa vie, Pehudoff demeure attaché aux prairies de la Saskatchewan. Son langage esthétique se manifeste en grande partie comme une réaction viscérale à la lumière et aux couleurs naturelles du paysage du centre du pays. Ainsi que le fait cependant remarquer Karen Wilkin, Pehudoff, dont l'œuvre reflète aussi les préoccupations formelles de cette époque marquée par l'abstraction postpicturale, « exprime la perspective matiériste du mouvement *Color Field*, qui, en gros, veut que la puissance des peintures réside dans leurs matériaux ». À partir des années 1960 et jusqu'à la fin de sa carrière, Pehudoff adhère aux principes fondamentaux de l'esthétique *Color Field*; ce faisant, il continue de traduire l'émotion au moyen de la puissance expressive de la couleur.

Provenance

Theo Waddington Inc., Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

WILKIN, Karen, Roald NASGAARD, et Robert CHRISTIE. *The Optimism of Colour: William Pehudoff, a Retrospective*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 2010.

AC-80-24 is a captivating example of William Pehudoff's richly worked paintings of the 1980s. In this highly atmospheric work, thick swaths of luminous turquoise green paint are scraped unevenly over a pink-coloured ground, resulting in a dramatic play between the opacity of the areas where the paint is densely applied and the transparency of the areas where the rich ground beneath is revealed. Through luminous atmospheric effects and bold colour juxtapositions, Pehudoff masterfully evokes the great expanse of clear blue light unique to Canadian prairie skies and the intense, radiant oranges and yellows that emerge during prairie sunsets.

Throughout his life, Pehudoff remained strongly connected to the prairies of Saskatchewan. A large part of his aesthetic language developed as a visceral response to the natural light and colours of the landscape of heartland. As Karen Wilkin notes, however, Pehudoff's work also reflected the contemporary formal concerns of post-painterly abstraction, "expressing the literalist perspective of the Colour Field movement, epitomized by the idea that the force of paintings must reside in its materials." From the 1960s until the end of his career, Pehudoff upheld the fundamental practices of the Colour Field aesthetic, through which he continued to convey emotion through the expressive power of colour.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$

Alexandre Simeon Janvier (Alex Janvier)

1935 -

53 Sans titre / Untitled

c. 1980

Acrylique sur toile, signée en haut à droite / Acrylic on canvas, signed upper right
118,1 x 205,7 cm / 46 ½ x 81 in

Le travail d’Alex Janvier est le reflet de sa relation au territoire et des changements saisonniers qu’il y observe. Son style unique marie l’iconographie traditionnelle des Dénéculines (motifs employés dans les ouvrages en piquants de porc-épic et les perlage) à des influences et techniques occidentales telles que l’abstraction moderne et le dessin automatique. Dans *Sans titre* (1980), des lignes calligraphiques gracieuses brillamment colorées flottent sur un fond blanc, rayonnant à partir de deux amas centraux. Ces formes organiques et fluides, qui rappellent des galaxies lointaines ou une vie microscopique, expriment la beauté d’une nature en constante mutation. Une peinture cousine issue de la même fournée se trouve dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada et figure sur la couverture de la monographie publiée à l’occasion de la rétrospective majeure que l’établissement a consacrée à l’artiste en 2016 et 2017.

Alex Janvier naît en 1935 dans la réserve Le Goff des Premières Nations de Cold Lake, en Alberta. À l’âge de huit ans, il est envoyé au pensionnat indien. Là-bas, contre toute attente, on remarque vite son talent artistique et on l’encourage à le développer. De 1953 à 1955, Janvier reçoit l’enseignement d’un tuteur, Carlo Altenburg. Il espère poursuivre sa formation artistique à l’École d’art et de design de l’Ontario, sauf que l’agent des Indiens de sa réserve ne l’y autorise pas ; il entre donc au Provincial Institute of Technology and Art, à Calgary, où il obtient son diplôme ès beaux-arts en 1960. Il commence aussitôt à enseigner. Au début des années 1970, avec six autres artistes autochtones, Janvier forme Professional Native Indian Artists Inc., un des premiers collectifs indépendants et autogérés voués à la promotion de l’art autochtone au Canada. C’est aussi à cette époque qu’il décide de se consacrer à la peinture à temps plein. Il reçoit dès lors plusieurs commandes d’envergure (la fresque *Étoile du matin*, réalisée en 1993 pour le Musée canadien de l’histoire, lui vaut d’ailleurs le surnom d’« Alexangelo ») et ses œuvres font l’objet d’expositions individuelles et collectives notables au fil des ans.

Alex Janvier a reçu de nombreux prix et distinctions au cours de sa carrière, dont un prix d’excellence de la Fondation nationale des réalisations autochtones (aujourd’hui les prix Indspire, 2002), un Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques (2008) et la Médaille du jubilé de diamant de la reine Elizabeth II (2013). Il est récipiendaire de l’Ordre du Canada et titulaire de plusieurs diplômes honorifiques de divers établissements d’enseignement canadiens. Il vit toujours à Cold Lake, en Alberta, où il tient une galerie d’art avec sa famille.

Document d’authentification de Martha Moos. Certificat d’authenticité de la Janvier Gallery. Cette œuvre porte le numéro 1980.165.001.

Provenance

Gallery Moos Ltd, Toronto

Collection de Martha Moos, veuve de Walter Moos /

Collection of Martha Moos, widow of Walter Moos, Toronto

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

HILL, Greg A., Chris DUEKER, et Lee-Ann MARTIN. *Alex*

Janvier, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2016.

Alex Janvier’s work reflects his connection to the land and his observations of its seasonal changes. His unique style combines traditional iconography seen in Dene quillwork and beadwork patterns with Western influences and techniques such as modernist abstraction and automatic drawing. In *Untitled* (1980), graceful, brilliantly coloured calligraphic lines float against a white background, radiating outward from two central clusters. Evoking distant galaxies or microscopic life, these shape-shifting, organic forms express the ever-changing beauty of the natural world. Another painting from this same body of work is in the collection of the National Gallery of Canada, and is featured on the cover of the exhibition catalogue published by the museum on the occasion of Janvier’s major retrospective there in 2016–17.

Janvier was born in 1935 on the Le Goff Reserve of the Cold Lake First Nations, in Alberta. When he was eight, he was sent to an Indian residential school, where, against all odds, his artistic talent was noticed and encouraged. From 1953 to 1955, he was tutored in art by Carlo Altenberg. Janvier wanted to pursue his education at the Ontario College of Art and Design but was forbidden from doing so by the Indian agent on his reserve. Instead, he enrolled in art classes at the Provincial Institute of Technology and Art, in Calgary, where he received his BFA in 1960, and he began teaching soon after. In the early 1970s, Janvier and six other Indigenous artists founded Professional Native Indian Artists Inc., one of the first independent, self-managed artists’ collectives dedicated to promoting Indigenous art in Canada. Around this time, Janvier also decided to devote himself to painting full time. He soon received several large-scale commissions (the *Morning Star* mural, created in 1993 for the Canadian Museum of History, earned him the nickname “Alexangelo”), and his works have been shown in many notable group and solo exhibitions over the years.

Janvier has received several awards and distinctions throughout his career, including a Lifetime Achievement Award from the National Aboriginal Achievement Foundation (known today as Indspire, 2002), the Governor General’s Award in Visual and Media Arts (2008), and the Queen Elizabeth II Diamond Jubilee Medal (2013). He is a Member of the Order of Canada and holds several honorary degrees from Canadian educational institutions. He still lives in Cold Lake, Alberta, where he and his family manage an art gallery.

Authentication document from Martha Moos. Certificate of authenticity from the Janvier Gallery. This work’s identification number is 1980.165.001.

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$



Betty Roodish Goodwin

1923-2008

54 Figure with Megaphone

1988

Graphite, pastel à l'huile, pastel irisé et huile sur Mylar translucide (géofilm), signée et datée au crayon « B. Goodwin 88 » au bas à droite; signée et titrée au dos (encadrement) / Graphite, oil pastel, iridescent pastel and oil on translucent Mylar (Geofilm), signed and dated in pencil "B. Goodwin 88" lower right; signed and titled verso (framing)
225,4 x 132,1 cm / 88 ¾ x 52 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition

Steel Notes, Betty Goodwin, XX^e Biennale internationale de São Paulo, du 14 octobre au 10 décembre 1989

Bibliographie/Literature

KWINTER, Sanford. « Le dessin en tant qu'éros et mémoire / Drawing as Eros and Memory », dans *Steel Notes, Betty Goodwin*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989. Œuvre reproduite en couleurs à la page 35. / Work reproduced in color on page 35.



Figure with Megaphone, de l'artiste canadienne Betty Goodwin, est une œuvre d'une superbe intensité, traversée de beauté tragique et de mystère. Une pièce frappée d'une grande humanité.

Parmi les séries fondatrices de l'œuvre de Betty Goodwin, il faut compter *Swimmer Series*, produite dans les années 1980, autour de laquelle gravite un éventail de séries issues de la même thématique, à savoir celle du nageur, mais plus encore, celle du noyé : *Secours* (1983-1984), *Carbon* (1987), *Figure Losing Energy*, *Knotted Arms* et *Figure(s) with Megaphone* (1988), pour ne nommer que celles-là. Cette série marque une transition matérielle importante qui a eu cours au milieu des années 1980, quand l'artiste s'est tournée vers un choix de support plus léger : le papier semi-transparent, dont le géofilm (ou Mylar) utilisé pour *Figure with Megaphone*, qui ajoute luminosité et profondeur au sujet. Qui plus est, l'artiste passe d'un format à l'autre à l'intérieur d'une même série, comme c'est le cas dans la présente. Plus imposante encore, *Figure with Megaphone* (225,4 x 132,1 cm) représente une figure debout de trois-quarts, jambes soudées, bras fléchis entrelacés à la hauteur du cou, tête légèrement inclinée vers l'arrière. De cette figure émane un lavis couleur peau, jaune orangé pâle, puis grisâtre, qui laisse présager l'amorce d'une métamorphose. Le porte-voix, esquissé à la diagonale, semble sortir de la poitrine, comme pour projeter la voix vers le sol ou, tout simplement, baisser la garde.

La position des bras – qui fait écho à la série *Knotted Arms* (1988) – semble traduire un geste de protection et d'étranglement tout à la fois : les mains blanchies, plus pâles que le reste du corps, paraissent en symbiose avec les fluides environnants. Il y a dans ce dessin, et dans toutes les séries afférentes, une volonté d'exprimer le passage d'un être vivant vers une forme immatérielle, incarnée par une seconde, voire une tierce silhouette, plus fantomatique, simplement rehaussée de quelques traits au fusain. D'une forme en chair et en os, sensuelle et sanguine, émerge un esprit, une âme, un souffle vital. Le choix et le traitement des matériaux, qui vont du pastel à l'huile, du crayon de plomb au lavis, sans oublier le fusain, et qui sont appliqués soit énergiquement, soit en fines couches ou par touches nerveuses, traduisent parfaitement le drame à l'œuvre – le combat d'une figure dans un espace clos, son désir de conquête et de victoire, ses pulsions de vie et de mort alors qu'elle cherche un équilibre entre l'éveil des sens et l'engourdissement du corps. « Dans l'œuvre de Betty Goodwin, écrit Sanford Kwinter, le corps se transforme en principe universel, le corps est vidé – jusqu'au ravissement et au supplice – de sorte que toute l'intensité qu'il lui reste peut remonter à la surface, or il s'agit ici d'une vaste surface collective et tragique qui relie et sépare à la fois les êtres qui l'habitent. Cette surface, c'est la peau, et la peau est la Substance de l'univers de Betty Goodwin. »

Betty Goodwin est née à Montréal, au Québec, en 1923. Depuis le début des années 1960, elle a réalisé un remarquable corpus d'œuvres – gravures, installations, peintures et sculptures – qui ont fait l'objet de nombreuses expositions au Canada et à l'étranger, notamment au Kunstmuseum Bern (1989), à la Biennale de São Paulo (1989) et à la Biennale de Venise (1995). Goodwin est lauréate du prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton (1981), du prix Paul-Émile-Borduas (1986), du prix Gershon-Iskowitz (1995) et du Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques (2003). Elle est décédée à Montréal en 2008.

Figure with Megaphone by Canadian artist Betty Goodwin is a work of remarkable intensity, traversed by mystery and tragic beauty. This is a work marked by great humanity.

Of note among the founding series in Goodwin's work is *Swimmer*, produced in the 1980s, along with an array of other series revolving around the same theme, not just of the swimmer, but also of the drowned: *Secours* (1983-84), *Carbon* (1987), *Figure Losing Energy*, *Knotted Arms*, and *Figure(s) with Megaphone* (1988), to mention a few. *Swimmer* marks an important material transition in the mid-1980s, a time when Goodwin turned toward a lighter support—semi-transparent paper, such as the geofilm (or Mylar) used in *Figure with Megaphone*, which lends the subject luminosity and depth. Moreover, she moved from one format to the other within the same series, as in the present case. More imposing still, *Figure with Megaphone* (225.4 x 132.1 cm) presents a three-quarter standing figure, legs together, arms folded and intertwined at neck level, head tilted slightly back. Emanating from this figure is a wash of flesh tones, pale orangey yellow, and light grey that portends the start of a metamorphosis. The megaphone, sketched diagonally, seems to emerge from the chest, as if projecting the voice toward the ground ... or simply lowering its guard.

The position of the arms—an echo of the *Knotted Arms* (1988) series—seems to reflect a gesture at once of protection and of strangulation: the whitened hands, paler than the rest of the body, appear to be in symbiosis with the surrounding fluids. In this drawing, and in all the associated series, there is a desire to express the transition of a living being into an immaterial form, embodied by a second, or even a third, ghostlier silhouette, highlighted by just a few strokes of charcoal. From a form of flesh and bone, sanguine and sensual, a spirit emerges, a soul, a vital breath. The choice and treatment of materials, ranging from pastel to oils and including lead pencil and wash, not to mention charcoal, whether applied energetically, in thin layers, or by nervous touches, perfectly translate the drama at work, the struggle of a figure in an enclosed space, its desire for conquest and victory, its life-and-death impulses while seeking a balance between awakening the senses and a numbness of the body. "In Betty Goodwin's work", writes Sanford Kwinter, "the body transforms itself into a universal principle, the body is emptied out—ecstatically and excruciatingly—so that all its remaining intensity might rise to the surface, but this is a vast, collective and tragic surface: one that simultaneously links and separates the beings that inhabit it. This surface is skin, and skin is the Substance of which Betty Goodwin's universe is made."

Betty Goodwin was born in Montréal, Québec, in 1923. Starting in the early 1960s, she produced a remarkable body of work—prints, installations, paintings, sculptures—that appeared in numerous exhibitions in Canada and abroad, notably at the Kunstmuseum Bern (1989), the São Paulo Biennale (1989), and the Venice Biennale (1995). Goodwin was the recipient of the Victor Martyn Lynch-Staunton Award (1981), the Paul Emile Borduas Award (1986), the Gershon Iskowitz Prize (1995), and the Governor General's Award in Visual and Media Arts (2003). She died in Montreal in 2008.

A. L.

Estimation/Estimate

70 000 – 90 000 \$

Jacques Hurtubise

1939 - 2014

55 Margarita

1970

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée avec inscription au dos /
Acrylic on canvas, signed, dated and titled with inscription verso
172,7 x 172,7 cm / 68 x 68 in

Le tableau *Margarita* (1970) du peintre Jacques Hurtubise est un spécimen rare dans le répertoire de l'artiste et d'autant exceptionnel sur le marché de l'art. Hurtubise se réinvente en confectionnant de petites toiles carrées qu'il fixe dans des cadres boulonnés les uns aux autres pour former une véritable grille. Au tournant des années 1970, le carré constitue désormais la structure principale et la « force majeure de son style », écrit Mary-Venner Shee. On retrouve, dans *Margarita*, des motifs diagonaux en zigzag, semblables à des taches géométriques, qui s'opposent à une structure quadrillée. Une combinaison réversible de vert-acide, de rose et d'orange fluorescents suit la cadence des éclairs noirs dans un contraste maximal qui renvoie une forte charge optique et vibratoire. Le découpage du motif impose une lecture diagonale qui brouille toute distinction entre le fond et la forme. Sur le plan chromatique et structural, le présent tableau s'inscrit dans la même fournée aux dimensions généreuses que *Marie-Thérèse* (1970, coll. de la MacKenzie Art Gallery, Regina) et *Marie-Jeanne* (1970, coll. du Centre des arts de la Confédération, Charlottetown), que l'artiste affectionne tout particulièrement. En somme, Hurtubise réinterprète le geste expressionniste abstrait et la pratique du tachisme dans un style hard-edge qui conditionne et décompose la ligne et le plan, comme une suite d'arrêts sur image. Avec *Margarita*, les motifs, qui suivent un tracé à la fois régulier et asymétrique, créent un espace illusionniste dynamique, une présence totale et saisissante.

Provenance

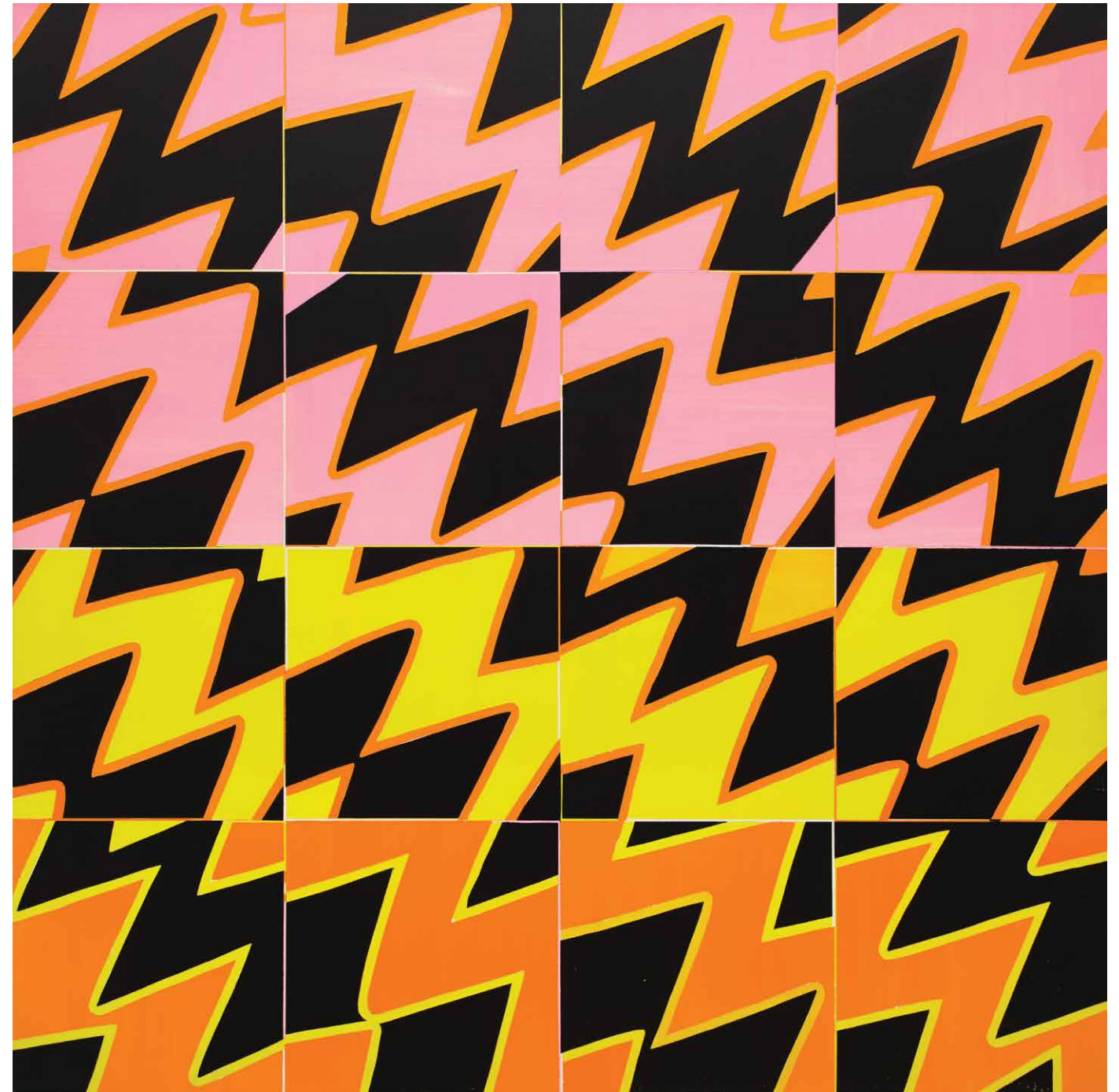
Carmen Lamanna Gallery, Toronto
Collection particulière / Private collection, Toronto

Bibliographie/Literature

GRAHAM, Mayo (dir.). *Jacques Hurtubise : Quatre décennies image par image*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998.
SHEE, Mary-Venner. *Jacques Hurtubise : Recent Works / Jacques Hurtubise : Œuvres récentes*, Long Beach, The Art Museum and Galleries, California State University, 1981.

Margarita (1970), by Jacques Hurtubise, is a rare specimen in his repertoire and just as exceptional for the art market. Here, Hurtubise reinvents his style by constructing small, square canvases set inside of frames that are bolted together to form a grid. Mary-Venner Shee writes that in the early 1970s, the square was Hurtubise's primary structure and the "major element of his style." *Margarita* features diagonal zig-zag motifs, like geometric splashes, that push against the gridded structure. A reversible combination of acid green and fluorescent pink and orange follows the cadence of black lightning bolts in a high-impact contrast that generates a striking, vibrating optical effect. The division of the motif imposes a diagonal reading that blurs the distinction between background and form. In chromatic and structural terms, the painting is part of a group that includes *Marie-Thérèse* (1970, collection of the MacKenzie Art Gallery, Regina) and *Marie-Jeanne* (1970, collection of the Confederation Centre for the Arts, Charlottetown), which are all executed in the large format that he was especially fond of. In short, Hurtubise reinterprets the Abstract Expressionist gesture and the practice of Tachisme in a hard-edge style that conditions and distorts line and plane, like a series of freeze-frame images. In *Margarita*, the motif's lines are both regular and asymmetrical, creating a dynamic space of illusion, an all-encompassing and intense presence.

Estimation/Estimate 40 000 – 50 000 \$





Jacques Hurlubise

1939 - 2014

56 Aurore d'orange

1994

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée avec inscription au dos /
Acrylic on canvas, signed, dated and titled with inscriptions verso
107,3 x 165,7 cm / 42 ¼ x 65 ¼ in

Toutes décennies confondues, la tache est le sujet de prédilection de Jacques Hurlubise. Elle domine au point de charpenter le tableau en entier. L'artiste exploite la réversibilité de ce motif qui, en découpant et en fragmentant la surface, permet d'en inverser les plans. On observe notamment cette tendance dans les tableaux des séries *Octopus* (1993-1994), *Anémone* (1994) et *Amaranthe* (1995), qui fonctionnent autant par paires que par groupes de quatre. Le tableau *Aurore d'orange* (1994), où une forme noire ajourée sur fond versicolore produit des effets optiques quasi infinis, s'inscrit dans la même lignée.

L'historien de l'art François-Marc Gagnon explique la technique en ces termes : « L'artiste prend un pochoir. Il applique alors la peinture dans les vides avec liberté et rapidité de façon à obtenir toutes sortes d'effets de couleur bonbon, gorge de pigeon, taffetas. Il enlève ensuite le pochoir et le blanc de la toile se révèle comme dans *Sang d'octopus* (1993-1994). [...] Dans d'autres cas, Hurlubise remet l'intérieur des formes évidées de son pochoir (intérieur qu'il a conservé) sur les emplacements peints, puis il passe une nouvelle couche de couleur. »

Aurore d'orange est un exemple particulièrement abouti de cette technique originale qui inspirera à l'artiste un vocabulaire ludique et poétique. Ainsi, les tentacules des poulpes rejoignent le ballet des anémones de mer, tandis que les flammes dansantes des feux follets imitent les grappes rouge vin des amarantes. L'art d'Hurlubise continue de surprendre et de désarçonner avec autant d'humour et de fraîcheur à notre époque, comme quoi le peintre a gagné son pari : celui de déconstruire les codes de la peinture.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

GRAHAM, Mayo (dir./ed.). *Jacques Hurlubise : Quatre décennies image par image / Jacques Hurlubise : Four Decades, Image After Image*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1998.

Throughout his career, the splash was perhaps Jacques Hurlubise's favourite subject, dominating to the point of structuring the entire canvas. Hurlubise makes the most of the motif's reversibility by cutting out and fragmenting its surface, which allows the planes to be inverted. This tendency can be observed in his series of paintings titled *Octopus* (1993-94), *Anémone* (1994), and *Amaranthe* (1995), which work both in pairs and in groups of four. Also part of this series of works is *Aurore d'orange* (1994), in which a black openwork form is overlaid against a versicoloured background to produce almost infinite optical effects.

Art historian François-Marc Gagnon describes the technique this way: "The artist begins by placing a stencil over the canvas. He applies colour in the open areas with a freedom and rapidity that enables him to obtain all sorts of iridescent Kool-Aid and taffeta effects. Next he removes the stencil to expose the white of the canvas, as in *Sang d'octopus* (1993-94) ... In some cases, however, Hurlubise then places the positives of the stencil cutouts, which he had set aside, over the corresponding painted patches to protect them as he adds a new layer of colour."

Aurore d'orange is a particularly successful example of an original technique that inspired Hurlubise's playful and poetic visual vocabulary. Here, the octopus's tentacles join the sea anemone's ballet, while the dancing flames of the will-o'-the-wisp mimic bunches of burgundy amaranth. Hurlubise's art continues to surprise and bewilder with as much humour and freshness today, as if he has won his wager to deconstruct the codes of painting.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$



À la fin des années 1980, Ron Martin réalise une série de peintures matiéristes à contraintes, les *Material-Based Paintings*, dont fait partie le spectaculaire tableau *Grounding* (1989). L'artiste applique ici les principes de base qui caractérisent sa pratique, à savoir les surfaces fortement texturées, le coulage et le grattage à la truelle, ainsi que les empâtements. La puissance d'évocation de cette pièce repose non seulement sur son échelle imposante et l'usage audacieux des couleurs, mais aussi sur l'ouvrage maîtrisé des masses ancrées dans une composition énergique. Ce phénomène est palpable dans tout l'œuvre du peintre, qui se renouvelle sans cesse au fil des décennies. Le titre, *Grounding*, que l'on peut traduire par « formation de base » ou « punition », donne des indices quant aux intentions du peintre, qui observe des règles strictes dans un but exploratoire, ce qui lui permet d'innover formellement.

En dépit de ceux qui, à la fin des années 1960, proclament que « la peinture est morte », Ron Martin s'établit comme un des artistes les plus dynamiques de la décennie suivante. Contrairement aux peintres abstraits de Toronto, il est tenant d'une autorité de l'artiste sur le spectateur et réoriente l'agentivité de l'artiste en réalisant « des peintures qui portent avant tout sur l'expérience de celui qui regarde » [nous traduisons]. Sa façon de faire dévier l'abstraction du côté de l'art conceptuel en s'imposant des contraintes lui mérite sans doute une place dans l'histoire mondiale de l'art abstrait.

Ronald Albert Martin

1943 -

57 Grounding

1989

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée sur le croisillon / Acrylic on canvas, signed, dated and titled on the stretcher
182,9 x 137,2 cm / 72 x 54 in

Provenance

Carmen Lamanna Gallery, Toronto
Ritchies & Sotheby's Toronto, Important Canadian Art,
November 24, 2008 (Lot 148)
Moore Gallery Ltd., Hamilton
Collection particulière / Private collection, Toronto

Expositions/Exhibitions

Ron Martin : Œuvres choisies, 1970-1980, Lacerte art contemporain, Montréal, du 25 avril au 14 mai 2012
Ron Martin, Carmen Lamanna Gallery, Toronto, du 2 au 28 juin 1990

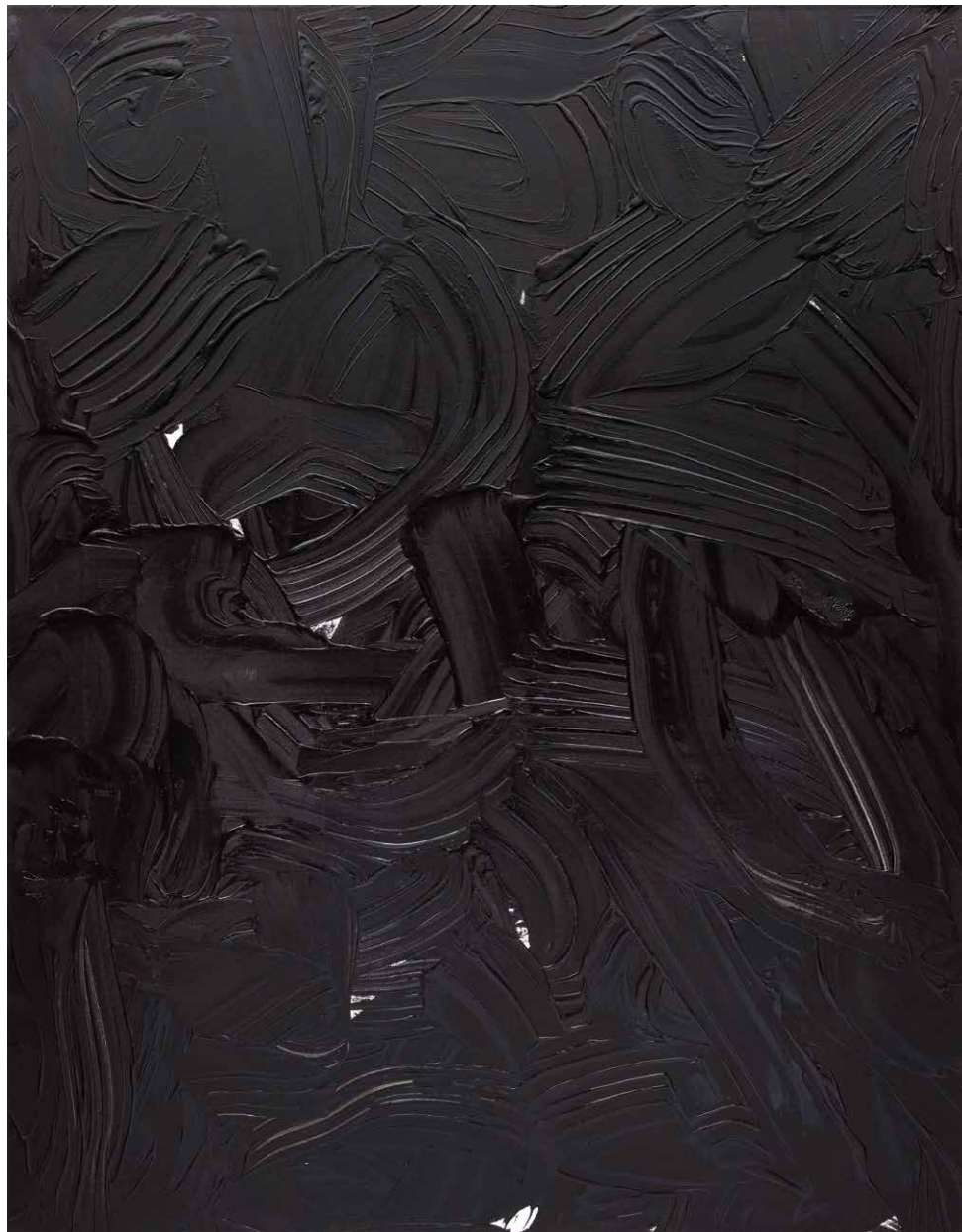
Bibliographie/Literature

REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1988.
NASGAARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007.

In the late 1980s, Ron Martin produced a series of procedural, "material-based" paintings, of which the spectacular *Grounding* (1989) is part. This painting exemplifies the core tenets of Martin's practice, including the craggy edges, rolling drips, trowelled palette work, and impasto. The evocative power of this piece rests not only on its imposing scale and bold use of colour, but also on the masterful working of volumes set within a dynamic composition. This phenomenon is palpable throughout Martin's work, which he has constantly renewed over the decades. The title, *Grounding*, in the sense of both "basic knowledge" and "punishment," gives some hint as to Martin's intentions, as he follows strict rules for his exploratory purposes, thus enabling his formal innovations.

Despite those proclaiming that painting had died in the late 1960s, Martin established himself as one of the most exciting artists to emerge out of the following decade. He diverged from the Toronto abstract painting scene by recognizing the artist's authority over the viewer and redirected the artist's agency by creating "painting that is primarily about the experience of the experiencer." His conceptual and process-driven derivation of abstraction arguably deserves a place within the international history of abstract art.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



Ronald Albert Martin

1943 -

58 Conceal Honestly No. 4

1974

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée sur le croisillon /
Acrylic on canvas, signed, dated and titled on the stretcher
213,4 x 167,6 cm / 84 x 66 in

Provenance

Carmen Lamanna Gallery, Toronto
Collection particulière / Private collection, Toronto

Expositions/Exhibitions

Ron Martin, Carmen Lamanna Gallery, Toronto, from June 7 to 26, 1975

Ron Martin, 1971-1981: A Fraser Elliott Foundation Canadian Contemporary Exhibition, Art Gallery of Ontario, Toronto, from February 10 to May 14, 1989; Vancouver Art Gallery, Vancouver, from August 2 to September 25, 1989; National Gallery of Canada, Ottawa, from January 5 to March 4, 1990

Bibliographie/Literature

KLEPAC, Walter, James D. CAMPBELL et Ron MARTIN.

Ron Martin: 1971-1981, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1989.

Œuvre reproduite en couleurs à la page 72 (planche 15). /
Work reproduced in color on page 72 (plate 15).

THÉBERGE, Pierre. *Canada, Ron Martin, Henry Saxe*, Ottawa, National Gallery of Canada for the Corporation of National Museums of Canada, 1978.

Les tableaux noirs actuels existent pour moi
en tant qu'images pures dans l'espace.

– Ron Martin

Au fil d'une carrière qui s'est échelonnée sur plus de 40 ans, Ron Martin a travaillé l'abstraction au corps avec persistance, fermeté et éloquence. Peintre épris de rigueur, il affectionne l'approche sérielle et l'arbitraire de la contrainte, comme un temps d'exécution fixe ou une quantité de peinture limitée. 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. Le résultat est une œuvre résolument gestuelle. On retrouve ce processus dans le majestueux tableau *Conceal Honestly No. 4*, daté de 1974, qui figure parmi les premiers de la série *Black Paintings*, laquelle représente le Canada à la Biennale de Venise en 1978. Cette pièce de résistance s'impose dans sa plus pure matérialité avec un noir d'ivoire onctueux ratissé avec les doigts de façon uniforme et sans interruption sur toute la surface picturale. La frontalité de la matière rend à la fois visible la picturalité de l'œuvre et invisible son image, laquelle est engloutie sous le lustre maximal de la peinture. Ironiquement, la lumière la plus éblouissante s'accroche aux masses les plus noires, comme du velcro sur du feutre. Quelques rares percées de toile apprêtée au gesso demeurent intouchées pour marquer le nombre croissant – et théoriquement infini – de trajectoires empruntées par les empâtements.

On remarque un corpus de tableaux au traitement similaire, exécutés avec les doigts plutôt qu'avec le côté de la main ou la truelle, tels qu'*Iron Oxide Mars Black No. 1* (décembre 1973) et *A Face Facing a Face No. 5* (janvier 1974). Walter Klepac, spécialiste de l'œuvre de Martin, brosse un portrait définitif et convaincant des *Black Paintings* depuis l'avènement du *dripping* de Jackson Pollock dans les années 1940: « Leur particularité et leur intransigeance, leur ordonnancement et leur cohérence sous-jacente semblent attester un but hautement précis et intelligent, ce qui, au chapitre de la surface et du support, est assez différent de ce que nous observons d'habitude dans la peinture matiériste de cette période. » Exposées pour la première fois en juin 1975 à la Carmen Lamanna Gallery, à Toronto, la série *Black Paintings* et la *One Colour Painting* qui la précède sont encensées par la critique en raison de leur rigueur et de leur excellence formelles. Dans son compte rendu de la première exposition publié dans le *Toronto Star*, le critique Gary Michael Dault qualifie Martin d'un des peintres les plus importants du Canada; cette exposition est selon lui la meilleure de l'artiste à ce jour. Les deux expositions sont d'ailleurs citées dans les manuels d'histoire comme faisant partie des chapitres les plus marquants et les plus déterminants de l'histoire de l'art canadien contemporain. En 2012, Ron Martin a été récompensé par le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et les arts médiatiques.

A. L.

The present black paintings exist for me
as pure images in space.

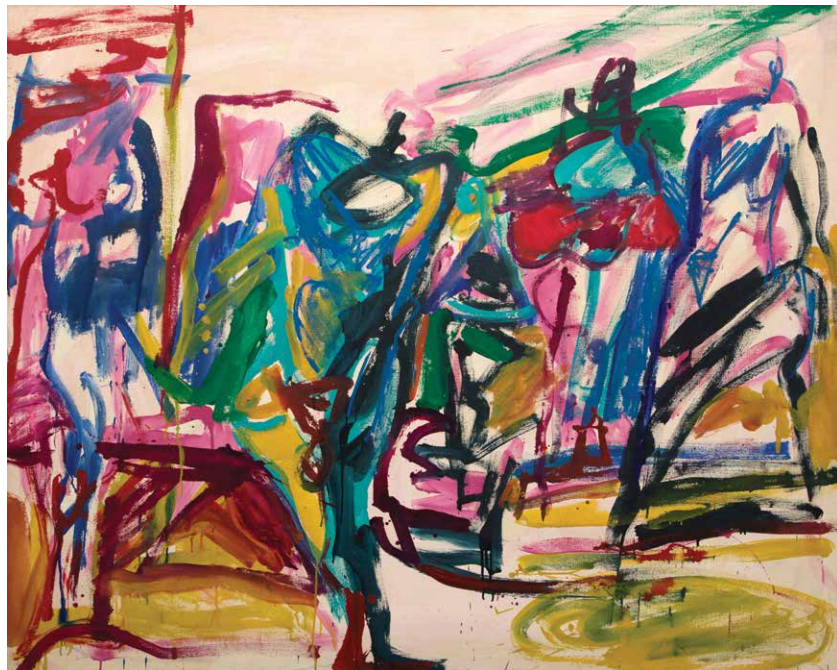
– Ron Martin

Over a career that has spanned more than 40 years, Ron Martin has developed his large, physically imposing abstractions with persistence, assurance, and eloquence. Inclined to adopt rigorous methods, he often works in series, with arbitrary constraints such as fixed time limits or restricted quantities of paint. Although each body of work is approached differently—monochrome, geometric, pictorial—the material quality of paint remains the central focus. Martin paints in different ways: with his bare hands, with a brush, on the floor, by pouring or scraping the paint, by accumulation or direct application. The result is resolutely gestural art. This process is obvious in his majestic *Conceal Honestly No. 4*, from 1974, which is among the first in his *Black Paintings* series that represented Canada at the Venice Biennale in 1978. What makes this piece de résistance so striking is its materiality: the smooth Mars Black paint has been raked by hand across the entire surface in a fluid, uniform gesture. The frontality of the paint reveals the work's pictorial quality while simultaneously masking any discernible image underneath its magnificent lustre. Ironically, the brightest shine clings to the blackest masses, like Velcro on felt. Occasional patches of white gessoed canvas peek through, untouched, highlighting the increasing—and theoretically infinite—number of paths carved into the thick paint.

Other similar works, in which the paint is applied with the fingers, rather than the side of the hand or a trowel, are *Iron Oxide Mars Black No. 1* (December 1973) and *A Face Facing a Face No. 5* (January 1974). Walter Klepac, who studied Martin's work closely, gives a definitive and convincing description of the *Black Paintings* that references Jackson Pollock's drip paintings from the 1940s: "Their specificity and intransigence, their sense of order and underlying coherence seem to attest to the presence of a highly focused and intelligent purpose quite unlike anything we have come to expect of surface and support, material base paintings of this period." His *Black Paintings* series and his *One Colour Painting*, first exhibited at Carmen Lamanna Gallery (Toronto) in June 1975, were acclaimed by critics for their formal rigour and excellence. In his review of the Lamanna show for *The Toronto Star*, noted critic Gary Michael Dault called Martin one of Canada's most important painters and lauded the exhibition as his best to date. Both exhibitions have since entered the history books as being part of the most significant and radical chapters in the history of contemporary Canadian art. In 2012, Ron Martin received the Governor General's Award in Visual and Media Arts. His paintings have been shown around the world and in Canada's most important museums.

Estimation/Estimate

60 000 – 80 000 \$



Francine Simonin

1936 - 2020

59 Films d'intérieur

1985

Acrylique sur toile, signée et datée au dos /
Acrylic on canvas, signed and dated verso
144,8 x 180,3 cm / 57 x 71 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Littérature

STAROBINSKI, Pierre (dir.). *Francine Simonin*, Berne, Till Schaap, et Le Mont-sur-Lausanne, Genoud, 2014.

FEIJOO, Katia, Hedwige ASSELIN, Henri BARRAS et Christian-Marie PONS. *Simonin : Œuvres (1985-1991)*, Québec, Galerie Madeleine Lacerte, 1992.

Dans toute son œuvre gravée et peinte, Francine Simonin a cherché des instants de fulgurance pour traduire la toute-puissance du corps féminin, à la mesure de la force intérieure qui l'animait. « Le corps est le seul sujet important, soutient-elle. Tout part du corps, il est le nœud, le centre. Notre point de départ vers le monde et le port d'arrivée du monde en nous. Le corps que je prends en compte n'est pas limité à une réalité physique et morphologique. Il est aussi l'expression d'une pensée et le reflet d'une âme. » S'il est le sujet prédominant des années 1980, le corps féminin occupe des séries élaborées à la fois en dessin et en peinture, comme dans *Films d'intérieur* (1984-1985), *Suite de modèles* (1985), *Les Chaises* (1986) et *Femme oiseau* (1989). Le présent tableau est un très rare exemple du passage de l'encre de Chine à l'acrylique, du papier à la toile, l'artiste ayant produit très peu de peintures comparativement à une abondance de dessins. La série *Films d'intérieur* établit définitivement son vocabulaire plastique, qui allie signes chorégraphiés et virtuosité technique dans une célébration exceptionnelle de couleurs et de gestualité. Ici, Simonin projette une séquence de cette pellicule intérieure, telle la vision d'un cinéma intime, sans début ni fin. Plus encore qu'un langage visuel, elle invente une mythologie qui donne un corps à toutes les femmes, comme d'autres leur donnent une voix. « Les femmes, c'est le verbe, c'est la danse, c'est la création. »

In all her engraved and painted work, Simonin sought moments of brilliance that would render the all-powerful nature of the female body in ways that matched her own inner force. "The only important subject is the body," she said. "Everything starts from the body, it is the crux, the centre. Our point of departure into the world and the world's port of entry into us. The body I'm thinking about is not limited to a physical and morphological reality. It's also the expression of thought and the reflection of a soul." The female body as a subject dominated the 1980s and is found in several series of drawings and paintings, including *Films d'intérieur* (1984-85), *Suite de modèles* (1985), *Les Chaises* (1986), and *Femme oiseau* (1989). The painting featured here is a very rare example of Simonin's use of acrylic on canvas instead of her usual medium of India ink on paper, as she produced very few paintings in her life compared to a large number of drawings. The series *Films d'intérieur* firmly establishes her formal vocabulary, which blends choreographed symbols with technical virtuosity in an exceptional celebration of colour and gesture. Here, Simonin projects a sequence from this interior film, like a vision from a private cinema, with no beginning or end. More than just visual language, she invents a mythology that gives body to all women, as others give them voice. "Women are verbs, they are dance, they are creation."

Estimation/Estimate 18 000 – 22 000 \$



Serge Lemoine

1941 - 1998

60 Période supplémentaire

1980

Acrylique sur toile, signée et datée sur le châssis /
Acrylic on canvas, signed and dated on the stretcher
61 x 76,2 cm / 24 x 30 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Littérature

SAINT-PIERRE, Marcel. *Serge Lemoine*, Québec, Musée du Québec, 1988.

La série *Période supplémentaire* (1980) de Serge Lemoine marque la transition entre la décennie *Bleu, blanc, rouge* (1969-1979) et un corpus d'œuvres résolument tournées vers la figure géométrique, la matérialité et la thématique architecturale, « avec ses effets de façades obstruées ou de murailles cimentées, infranchissables », écrit Marcel Saint-Pierre. Ce nouveau corpus témoigne admirablement bien du virage esthétique qui s'opère, notamment par le traitement des surfaces, qui ouvre sur une nouvelle démarche proprement picturale. À ce sujet, on remarque, dans le présent tableau, des aspérités polychromes qui interrompent les vastes champs de couleur unie où le blanc, le rouge et le bleu royal laissent poindre une forme de récit pictural sous leur empâtement. La figure du triangle, abondamment traitée dans l'œuvre de Lemoine, regagne ici sa digne place en tenant tête à une forme beaucoup plus massive, tout arquée et tronquée, à sa gauche. La gestualité, un des nombreux acquis formels et expressifs de Lemoine, se traduit ici par une peinture délicatement éblouissante ou maçonnée à la spatule. Cette pièce, bien que de plus petite dimension, donne le ton à une des décennies les plus abouties du peintre.

Serge Lemoine's *Période supplémentaire* series (1980) marked the transition from the *Bleu, blanc, rouge* decade (1969-79) to a body of work decisively focused on the geometric figure, materiality, and the architectural theme, "with its effects of obstructed façades or cemented, impassable walls," writes Marcel Saint-Pierre. This new corpus testifies beautifully to the aesthetic shift taking place, particularly with the surface treatment, which opened up a new, strictly pictorial approach. In this respect, in this painting one notices rough, polychromatic textures that interrupt the vast expanses of flat colour, in which the white, red, and royal blue hint at a pictorial narrative underlying their impasto. The figure of the triangle, extensively explored in Lemoine's work, regains its rightful place here, facing off against a much larger, arched form truncated to its left. Gesture, one of Lemoine's many expressive and formal achievements, is rendered here with paint that is finely splashed or built up with a palette knife. This piece, though smaller in size, set the tone for one of Lemoine's most accomplished decades.

Estimation/Estimate 10 000 – 15 000 \$

Serge Lemoyne

1941-1998

61 Sans titre (de la série Pointes d'étoile) / Untitled (from the series Pointes d'étoile)

1977

Acrylique sur toile, signée et datée « 28 déc. 1977 » sur le châssis /
Acrylic on canvas, signed and dated "28 déc. 1977" on the stretcher
274,3 x 216 x 169,5 cm / 108 x 85 x 66 ¾ in

« Cette peinture est devenue son propre jeu. »
– Marcel Saint-Pierre

En 1976, Serge Lemoyne retourne à l'abstraction pour mieux y rester, reprenant jusqu'à la fin de son cycle *Bleu, Blanc, Rouge* l'énigmatique figure triangulaire apparue au milieu des années 1960 dans ses œuvres sur papier. Forme de prédilection exploitée sous toutes ses coutures, le triangle occupe la surface tout entière, se démultiplie ou fait cavalier seul au centre du tableau. Avec la série *Pointes d'étoile* (1977-1978), Lemoyne repousse les limites de son lexique formel et produit une série de tableaux triangulaires dans laquelle il repense le référent sportif et délaisse toute représentation directe du hockey au profit de considérations picturales et expressives.

La composition du présent tableau est dominée par les trois couleurs emblématiques, appliquées en aplats. Sa forme triangulaire est traversée par des diagonales qui divisent l'aire picturale en d'autres triangles : le rouge occupe un pan entier de la toile, tandis que le bleu est tronqué par le cadre. La particularité de leur configuration dans l'espace réside dans la distorsion géométrique et le faux effet miroir. Les coulures et giclures tricolores, caractéristiques de la facture des tableaux de Lemoyne, se dispersent sur les plans opposés et créent des contrastes efficaces et saisissants. La composition, qui table sur cette tension entre gestualité et virtuosité formelle, suit différentes permutations de couleurs et variations de formes basées sur le trilatère qui sont typiques de cette période.



Mention de source / Photo credit: Charles Gauthier

Provenance

Atelier de l'artiste / Artist's studio
Lacerte art contemporain, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Inventaire 1969-1979, Véhicule, musée d'art vivant, Montréal,
du 10 septembre au 4 octobre 1980

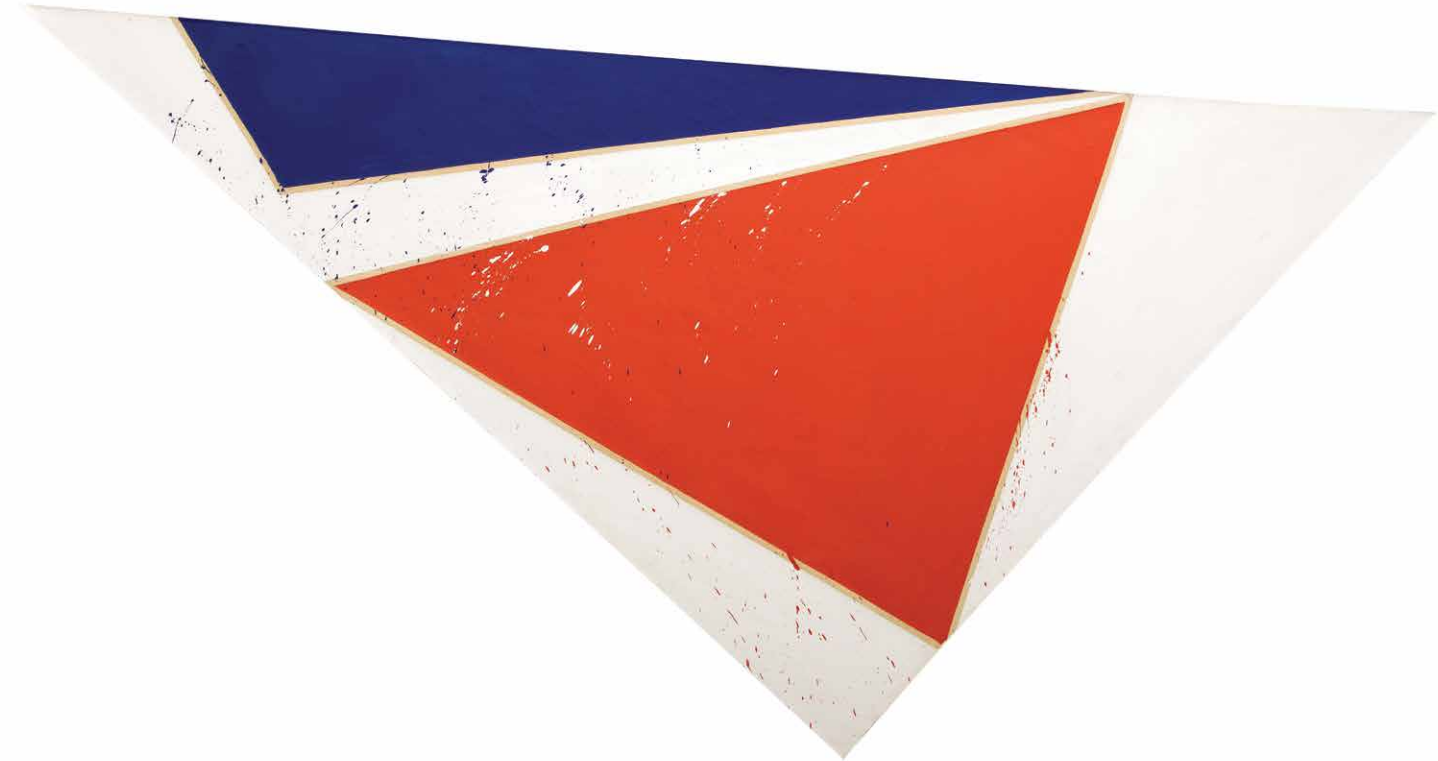
Bibliographie/Literature

BEAUDRY, Eve-Lyne. *Lemoyne : Hors jeu*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2021.
HÉNAULT, Gilles, et Claude GOSSELIN. *5 attitudes, 1963-1980 : Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Serge Tousignant*, Montréal, ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain, 1981.
SAINT-PIERRE, Marcel. *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, 1988.

“This painting has become his own kind of game.”
– Marcel Saint-Pierre

In 1976, Serge Lemoyne returned to abstraction, reprising from his *Bleu, Blanc, Rouge* cycle the enigmatic triangular shape that first appeared in his works on paper in the mid-1960s. His chosen form, the triangle, is explored from every angle: occupying the entire surface, multiplied, or standing alone in the middle of the painting. In his series *Pointes d'étoile* (1977-78), Lemoyne pushes his formal lexicon to its limits to produce a series of triangle-shaped paintings in which he rethinks his previous sports referent and abandons any direct representation of hockey in favour of more pictorial and expressive concerns.

Flatly applied planes of his three iconic colours dominate this composition. The painting's triangular shape is traversed by diagonals that divide the pictorial space into more triangles: the red occupies a large portion of the canvas, while the blue is truncated by the top edge of the frame. The distinctive feature of this configuration is its geometric distortion and faux-mirror effect. Tricoloured drips and splashes, typical of Lemoyne's aesthetic, are dispersed in opposite areas, creating effective and striking contrasts. Building on the tension between gesture and technical mastery, the composition follows different permutations of colour and variations on the three-sided form, which are typical of this period.



Fidèle à son inclination pour la théâtralité et la provocation, Lemoyne déambule avec ses *Pointes d'étoile* dans la circulation routière ou ferroviaire, ou alors il les expose en les suspendant au plafond par des ficelles. « Ces mises en situation transforment les tableaux découpés en sémaphores et insistent, par leur allusion au code routier, sur la fonction de signe de ces objets vecteurs », explique l'historien de l'art Marcel Saint-Pierre. Tout l'art de Lemoyne repose sur ce fin équilibre entre réalité et fiction, et la série *Pointes d'étoile* en incarne parfaitement l'esprit, le sens et le jeu.

Lemoyne's penchant for theatricality and provocation saw him carry his *Pointes d'étoile* paintings through traffic or train station, or exhibit them suspended from the ceiling on strings. As the art historian Marcel Saint-Pierre explains, "Situating these cut-out paintings differently transformed them into semaphores and emphasized, through their allusion to highway codes, how these vector-objects function as signs." All of Lemoyne's art rests on the delicate balance between reality and fiction, and his *Pointes d'étoile* perfectly embodies its spirit, meaning, and playfulness.

Estimation/Estimate 40 000 – 50 000 \$



Avec *Wyevale Compassion* (2005), David Urban ajoute une pièce maîtresse à son corpus de grands formats réalisé au début des années 2000. Empâtements, lavis et structure linéaire constituent l'essence de cette composition tricolore, où l'ovale occupe toute la surface picturale pour créer une tension avec le quadrilatère du châssis. Sur le plan chromatique et structural, ce tableau semble en paraphraser un autre réalisé l'année précédente : l'immense triptyque *A Toy in the Pond (for L.U.)*. Le marquage rouge y est prédominant, comme si des « sutures » retenaient le tissu pictural. On remarque également une forte pulsation lumineuse à travers les arêtes et les courbes, les arabesques et les boucles – autant d'effets qui rappellent les branches enchevêtrées d'un sous-bois. La présence figurative d'un jouet – un voilier miniature dans la partie inférieure droite – « introduit une intrigue », observe le commissaire d'art David Moos, comme une « chose laissée derrière soi », vestige d'un paradis perdu [nous traduisons]. La syntaxe plastique élaborée par Urban atteint un sommet de perfection grâce à l'équilibre entre la gestualité et la construction géométrique, entre la touche dynamique et le motif structurant. Le contour radial qui prime dans cette peinture happe la rétine de toutes parts, telle une araignée piégeant sa proie dans sa toile soyeuse.

David Urban est titulaire d'une maîtrise ès arts en littérature anglaise et création littéraire de l'Université de Windsor (1991) et d'une maîtrise ès beaux-arts en peinture et dessin de l'Université de Guelph (1994). En 2003, il a été élu membre de l'Académie royale des arts du Canada. Artiste phare de sa génération, il a plus de 40 expositions individuelles à son actif et ses œuvres se retrouvent dans de nombreuses collections publiques d'un océan à l'autre. Urban vit et travaille à Toronto.

David Urban

1966 -

62 Wyevale Compassion

2005

Huile sur toile, signée (deux fois), datée et titrée au dos /
Oil on canvas, signed (twice), dated and titled verso
152,4 x 121,9 cm / 60 x 48 in

Provenance

Moore Gallery Ltd., Hamilton
Collection particulière / Private collection, Toronto

Bibliographie/Littérature

CAMPBELL, James D. « Only Connect: The Radiant Cartography of David Urban's Abstractions », dans *David Urban: The Constructor*, Toronto, Michael Gibson Gallery, 2005.

With *Wyevale Compassion* (2005), David Urban made an outstanding addition to the body of large-scale works that he produced in the early 2000s. Impastos, washes, and linear structures dominate this three-tone composition in which the oval occupies the entire pictorial surface, creating a tension with the quadrilateral frame. On a chromatic and structural level, this painting seems to paraphrase another, produced the preceding year: the immense triptych *A Toy in the Pond (for L.U.)*. Red markings predominate here, as if “sutures” were holding back the pictorial fabric. Also notable is a strong luminous pulsation through the edges and curves, the loops and arabesques—effects that suggest the intertwined branches of underbrush. The figurative presence of a toy—a miniature sailboat in the lower right—“introduces intrigue,” observes curator David Moos, like a “thing left behind,” the vestige of a lost paradise. The formal syntax that Urban has developed reaches the pinnacle of perfection thanks to the balance between gestuality and geometric construction, between dynamic touch and structural motif. The radial contour that prevails in this painting captures the eye from every direction, like a spider trapping its prey in its silken web.

Urban holds an MA in English and creative writing from the University of Windsor (1991) and an MFA in painting and drawing from the University of Guelph (1994). In 2003, he became a member of the Royal Canadian Academy of Arts. A leading artist of his generation, he has over 40 solo exhibitions to his credit and his works can be found in many public collections across the country. Urban lives and works in Toronto.

Estimation/Estimate 15 000 – 25 000 \$



Daniel Erban

1951 - 2017

63 Crowd Pleaser

1990

Techniques mixtes sur toile, signée en haut au milieu /
Mixed media on canvas, signed upper middle
97 x 140 cm / 38 x 55 in

Tout au long de sa carrière, l'artiste montréalais d'origine israélienne Daniel Erban sonde les maux du monde pour mieux le comprendre et se comprendre, tournant le dos autant à l'abstraction pure et dure qu'à l'académisme. Dans ses termes, son travail, souvent empreint d'ironie, « écorche la rétine du spectateur et saigne dans sa conscience » [nous traduisons]. Après avoir obtenu un baccalauréat ès beaux-arts de l'Université Concordia (1980), Erban s'intéresse plus particulièrement à la gravure (Atelier Circulaire, Engramme). On lui connaît près de 200 expositions individuelles et nombre de biennales internationales d'estampe. Ses œuvres figurent dans plusieurs collections privées canadiennes et européennes ainsi que dans les collections publiques du Musée national des beaux-arts du Québec, de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, de la Galerie d'art de l'Alberta et de l'Université du Nouveau-Brunswick. Erban est également titulaire d'une maîtrise ès sciences de l'Université Concordia (1983) et enseigne les mathématiques au Cégep John-Abbott, à Sainte-Anne-de-Bellevue.

Provenance

Galerie Robert Poulin, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Throughout his career, Israeli-born Montreal artist Daniel Erban explored the world's darker side in a quest to better understand it, and himself. His often-ironic work eschewed pure abstraction and academicism; in his words, it “scratches the viewer's retinas and bleeds into their consciousness.” After obtaining a BFA from Concordia University (1980), he turned to printmaking (Atelier Circulaire, Engramme). Erban participated in over two hundred solo exhibitions and many international printmaking biennales. His works are included in private and public collections throughout Canada and in Europe, as well as collections from the Musée national des beaux-arts du Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, the Canada Council Art Bank, the Art Gallery of Alberta, and the University of New Brunswick. Erban also received a master's degree in science from Concordia University (1983) and taught mathematics at John Abbott College in Sainte-Anne-de-Bellevue.

Estimation/Estimate 7 000 – 9 000 \$

Kim Dorland

1974 -

64 Dog Fight

2006

Huile et acrylique sur toile, signée, datée et titrée au dos avec inscription «oil/acrylic» / Oil and acrylic on canvas, signed, dated and titled verso with inscription “oil/acrylic”

61 x 50,8 cm / 24 x 20 in

Par un travail d’observation et d’analyse, Kim Dorland s’inspire généralement de ce qui l’entoure, qu’il s’agisse de moments intimes ou d’habitudes sociales. Ses peintures récentes, baignant parfois dans une atmosphère apocalyptique, ne suggèrent pas pour autant l’horreur, mais illustrent surtout le caractère oppressant du quotidien. L’artiste se place dans un avenir fictif en train de dépendre des moments réels, dont le souvenir empreint de nostalgie, de tristesse ou de peur importera plus que les événements vécus. Pour lui, son corpus consiste en une série de scènes, comme si chaque toile était une nouvelle ou un souvenir. Depuis toujours, Dorland est fasciné par les matériaux dont il se sert pour guider son processus créatif et, ultimement, par le résultat de ses peintures. Il s’est efforcé ces dernières années de faire plus avec moins, conférant au hasard un plus grand rôle au sein de ses œuvres.

Kim Dorland est né en 1974 à Wainwright, en Alberta. Il a exposé ses œuvres à travers le monde, y compris à Milan, Montréal, New York, Chicago et Los Angeles. Son travail a récemment été présenté à Contemporary Calgary et à la McMichael Canadian Art Collection. Ses peintures font partie de nombreuses collections publiques, notamment la Sander Collection (Berlin) et celles du Nerman Museum of Contemporary Art (Kansas), du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée d’art contemporain de Montréal et du Blanton Museum of Art (Texas), ainsi que de nombreuses collections privées.

Provenance

Contemporaneamente, Milan (Italie)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Into the Woods, Contemporaneamente, Milan (Italie),
avril-mai 2006

Bibliographie/Literature

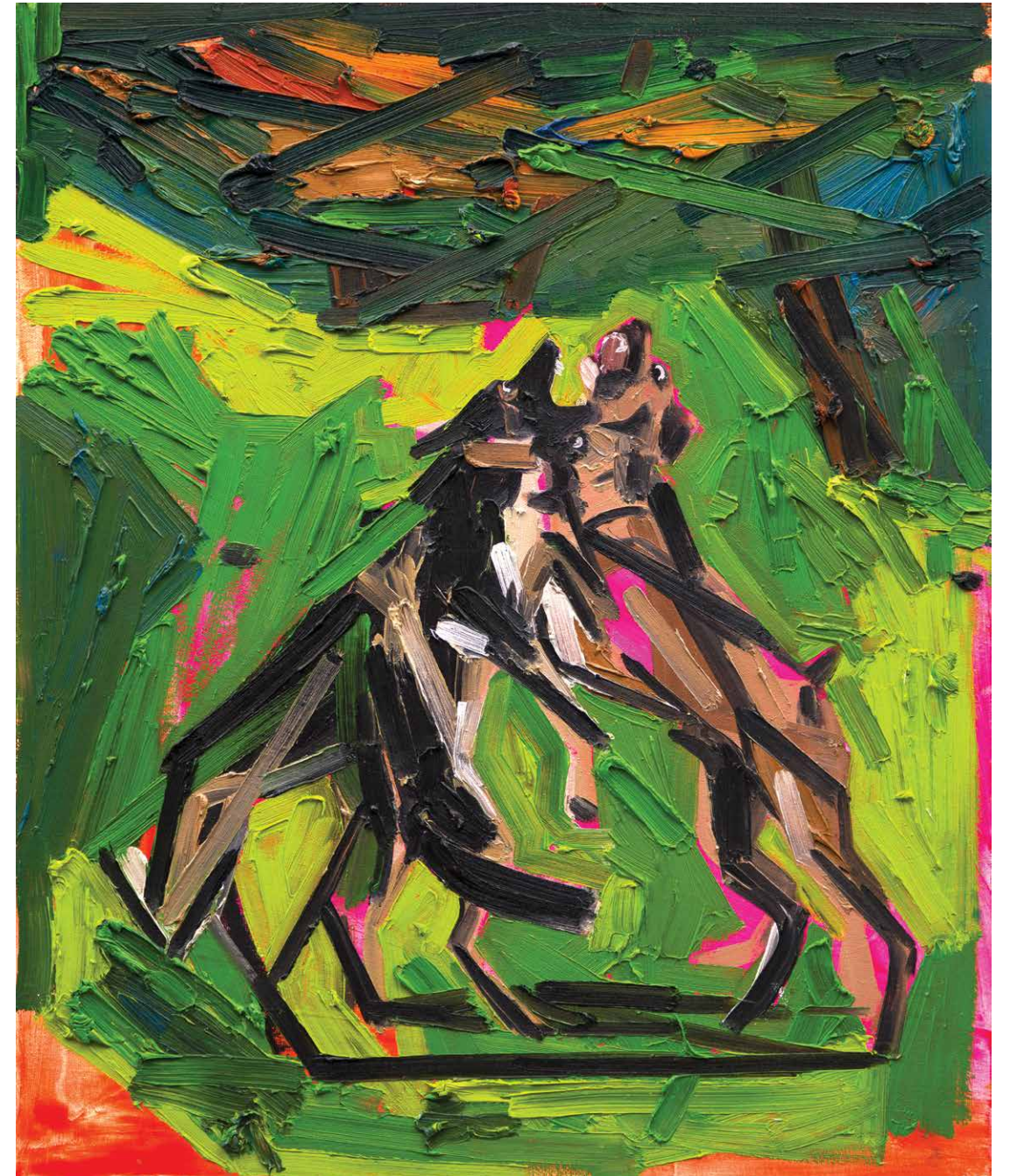
ENRIGHT, Robert, et Giovanni BONELLI. *Kim Dorland*, Mantova, Bonelli Arte Contemporanea, 2009. Œuvre reproduite en couleurs à la page 11. / Work reproduced in color on page 11.

BREVI, Manuela. *Kim Dorland: Into the Woods*, Milan, Contemporaneamente, 2006. Œuvre reproduite en couleurs (non paginé). / Work reproduced in color (unpaginated).

Kim Dorland seeks to observe and distill what he sees through a subjective lens, and his work often conveys a sense of dispossession and exhaustion, foregrounding the isolating nature of many day-to-day activities (texting, social media, and use of other digital technologies). The apocalyptic moods in his recent paintings, for example, are not meant in a horror context, but aim to capture a pervasive sense of daily drudgery. Dorland is not making overtly political statements about looming environmental catastrophe or humanity’s downfall (although these are certainly on his mind), but through his work portrays a series of moments, as though every painting is a short story, a flash of memory. The viewer stands in the future, looking back upon things that have just happened or are about to happen, that perfect, in-between moment when the tension or mood—whether nostalgia, exhaustion, fear, or even hope—is more important than what actually took place. As always, Dorland is fascinated with the materials he uses to create these effects, and, ultimately, where his paintings end up. For the past couple of years, he has been pushing himself to do more with less and allow happenstance to play a greater role in his works.

Born in Wainwright, Alberta, in 1974, Kim Dorland has exhibited globally, with shows in Milan, Montréal, New York, Chicago, and Los Angeles. His work has recently been shown at Contemporary Calgary and the McMichael Canadian Art Collection. Dorland’s works are included in numerous public collections, such as the Sander Collection in Berlin; the Nerman Museum of Contemporary Art in Overland Park, Kansas; the Montreal Museum of Fine Arts; the Musée d’art contemporain de Montréal; the Blanton Museum of Art in Austin, Texas; the Glenbow Museum in Calgary; the Museum of Contemporary Art San Diego; and many private collections.

Estimation/Estimate 11 000 – 13 000 \$





Louis Boudreault

1956 -

65 **Portrait de Guy Lafleur enfant (de la série Destinée) / Portrait of Guy Lafleur as a Child (from the series Destinée)**

2022

Techniques mixtes sur papier marouflée sur panneau,
signée, datée et titrée au dos / Mixed media on
paper laid on panel, signed, dated and titled
on verso

122 x 101,6 cm / 48 x 40 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Mont-Tremblant

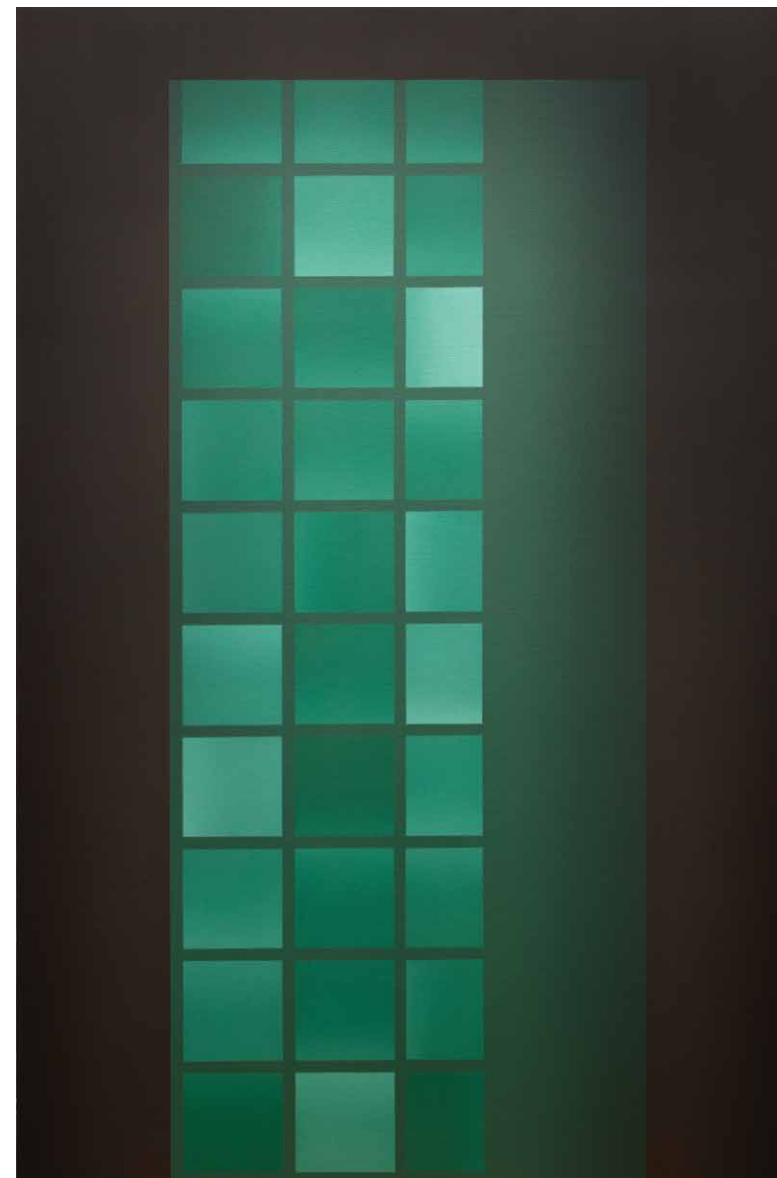
Portrait de Guy Lafleur enfant (2022) est un portrait de la série *Destinée*, dans laquelle Louis Boudreault propose un regard personnel sur les personnalités marquantes du 20^e siècle. En choisissant de les représenter enfant ou jeune adolescent, Boudreault invite à poser un regard nouveau sur ces visages 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 part 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.

Portrait of Guy Lafleur as a Child (2022) 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 Montréal since 1998.

Estimation/Estimate 12 000 – 15 000 \$



Pierre Dorion travaille à l'intersection de la peinture, de la photographie et de l'architecture. Au cours de ses 40 années de carrière, il a eu droit à de nombreuses expositions individuelles, y compris une rétrospective organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en 2012 qui a aussi été présentée à Halifax. Il a par ailleurs participé à des manifestations artistiques telles qu'*Aurora Borealis* (Montréal, 1985) et la 6^e Biennale internationale d'art de Beijing (2015). En 1997, la Ville de Montréal lui a décerné le prix Louis-Comtois. Né à Ottawa, Pierre Dorion vit et travaille à Montréal. Il est titulaire d'un baccalauréat en arts visuels de l'Université d'Ottawa (1981). Il est représenté par la Galerie Blouin Division (Montréal) et la Jack Shainman Gallery (New York). On trouve ses œuvres dans plusieurs collections publiques, dont celles du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée des beaux-arts du Canada, et de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada.

Pierre Dorion

1959 -

66 **Portail**

2011

Huile sur toile, signée, datée et titrée au dos /
Oil on canvas, signed, dated and titled verso
182,9 x 137 cm / 72 x 54 in

Provenance

Galerie René Blouin, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Pierre Dorion works at the intersection of painting, photography, and architecture. Over his forty-year career, he has had numerous solo exhibitions, including a retrospective at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2012, which was also presented in Halifax. Other exhibitions of note include *Aurora Borealis* (Montréal, 1985) and the 6th Beijing International Art Biennale (2015). In 1997, he was awarded the Prix Louis-Comtois by the Ville de Montréal. Born in Ottawa, Dorion lives and works in Montréal. He holds a bachelor's degree in fine arts from the University of Ottawa (1981) and is represented by Galerie Blouin Division (Montréal) and Jack Shainman Gallery (New York). His work is included in many public collections, including the Musée national des beaux-arts du Québec, the National Gallery of Canada, and the Canada Council Art Bank.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$

Kent Monkman

1965 -

67 Hungry Souls

2013

Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite /

Acrylic on canvas, signed and dated lower right

122 x 183 cm / 48 x 72 in

Provenance

Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

BINGHAM, Russell. « Kent Monkman », *L’encyclopédie canadienne*.

En ligne : <www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/kent-monkman>

(page consultée en octobre 2022).

THÉRIAULT, Michèle, (dir.). *Interpellations : Three Essays on Kent Monkman /*

Interpellations : Trois essais sur Kent Monkman, Montréal, Galerie Leonard &

Bina Ellen, 2012.

MADILL, Shirley. Kent Monkman : Life & Work, Toronto, Art Canada Institute, 2022.

En ligne : <https ://www.aci-iac.ca/art-books/kent-monkman/>

(ouvrage consulté en octobre 2022).

MONKMAN, Kent, et al. *Shame and Prejudice : A Story of Resilience / Honte et préjugés :*

Une histoire de résilience, Toronto, Black Dog Press, 2020.

Kent Monkman est un des artistes les plus accomplis et les plus provocants de sa génération. Dans ses œuvres somptueuses, l’artiste d’ascendance crie, anglaise et irlandaise sonde diverses facettes de son identité autochtone et queer. Ses peintures, installations, performances et vidéos bousculent et remettent en question les idées reçues sur les peuples autochtones en subvertissant le rôle qui leur est traditionnellement attribué en histoire de l’art occidental. Ainsi, Monkman propose des récits où le rôle des Autochtones et des colons est inversé, récits qui se veulent des critiques mordantes, voire irrévérencieuses, de l’histoire du Canada et de la façon dont elle est racontée.

Au début des années 2000, Monkman commence à s’inspirer des peintures de paysages nord-américains grandioses réalisés par des romantiques du 19^e siècle tels que Paul Kane (1810-1871), Thomas Cole (1801-1848) et Albert Bierstadt (1830-1902). Sa réinterprétation de ces tableaux, cependant, met la perspective autochtone au premier plan d’un nouveau récit artistique, social et politique. Shirley Madill écrit : « Monkman s’approprie des paysages qu’il imprègne d’humour camp, d’ironie et de kitsch pour détourner les images conventionnelles des cultures autochtones. En reproduisant les compositions historiques, il se les approprie conceptuellement. » Ces « assemblages visuels » sont évidents dans des œuvres comme *Hungry Souls* (2013), où l’artiste reproduit un paysage majestueux de Bierstadt intitulé *Indians Spear Fishing* (1862), mais remplace les chasseurs autochtones par des figures emblématiques de l’histoire de l’art. Ainsi, la vénus de Willendorf fait ripaille avec d’autres sculptures qui ne sont pas sans rappeler des œuvres d’Alberto Giacometti et de Henry Moore. Madill observe : « L’aspect révolutionnaire de la figuration de [Pablo] Picasso, d’Henri Matisse (1869-1954), d’Alberto Giacometti (1901-1966) et d’autres, inspiré des traditions de l’art océanien et africain, a perverti ces dernières, entre autres en ramenant les êtres vivants et les objets inanimés à des formes géométriques bidimensionnelles. Monkman voit dans le caractère réducteur de leur art une métaphore du sort des cultures autochtones face à la modernité. » La recontextualisation de cette scène par Monkman illustre essentiellement les conséquences dévastatrices de la projection des valeurs du modernisme européen sur les cultures autochtones, qui a pour effet de les effacer.

Monkman a reçu de nombreux prix et distinctions, dont un prix Indspire et un doctorat *honoris causa* de l’Université de l’École d’art et de design de l’Ontario. En 2019, il a été choisi pour réaliser deux grandes fresques, *Welcoming the Newcomers* et *Resurgence of the People*, pour le grand hall du Metropolitan Museum of Art de New York.

Kent Monkman is among the most accomplished and provocative artists of his generation. In his visually sumptuous works, Monkman, himself of Cree, English, and Irish ancestry, plumbs various facets of his Indigenous and queer identity. In his paintings, installations, performances, and films, he challenges and disrupts common perceptions of Indigenous peoples by subverting their traditional roles in Western art history. He proposes, for instance, narratives in which the roles of Indigenous peoples and settlers are reversed, narratives that are meant as caustic—and sometimes cheeky—critiques of Canadian history and how it is told.

In the early 2000s, Monkman began to draw inspiration from nineteenth-century paintings of dramatic North American landscapes by Romantic artists such as Paul Kane (1810–71), Thomas Cole (1801–48), and Albert Bierstadt (1830–1902). Monkman’s revisioning of these landscapes, however, places the Indigenous perspective at the forefront of a new artistic, social, and political narrative. As curator Shirley Madill writes, “Monkman appropriated landscapes and infused them with camp, irony, and kitsch to skewer conventional images of Indigenous cultures. By reproducing the historical compositions, he conceptually reclaims them.” These “visual mash-ups” are evident in works such as *Hungry Souls* (2013), in which Monkman replicates a majestic landscape by Bierstadt titled *Indians Spear Fishing* (1862), but displaces the painting’s original group of Indigenous hunters with iconic works from art history. Here, the Venus of Willendorf enjoys a sumptuous feast with other figurative sculptures reminiscent of works by Alberto Giacometti and Henry Moore. “Revolutionary developments in figuration by Picasso, Henri Matisse (1869–1954), Alberto Giacometti (1901–1966), and others drew upon and perverted the traditions of Oceanic and African art, reducing and reassembling living things and inanimate objects into two dimensional planes and geometries,” Madill observes. “Monkman sees the reductive character of their art as metaphor for modernity’s compression of Indigenous cultures.” Monkman’s recontextualization of this scene essentially mirrors the devastating effects of projecting the values of European Modernism onto Indigenous cultures, consequently erasing them.

Monkman has received numerous awards and distinctions, including an Indspire Award and an honorary doctorate from the Ontario College of Art and Design University. In 2019, he was selected to create two large-scale frescoes, *Welcoming the Newcomers* and *Resurgence of the People* (both 2019) for the Great Hall at the Metropolitan Museum of Art in New York.

Estimation/Estimate

70 000 – 90 000 \$



Marc Séguin

1970 -

68 Infallibility—Benedictus XVI

2008

Huile, fusain, plumes et goudron, signée, datée et titrée au dos /

Oil, charcoal, feathers and tar, signed, dated and titled verso

304,8 x 213,4 cm / 120 x 84 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Palm Beach (Floride)

Exposition/Exhibition

Roadkills, Skulls and Popes, Charest-Weinberg Gallery, Miami, du 20 novembre 2008

au 1^{er} février 2009

Bibliographie/Literature

CAMPBELL, James D., et David HUNT. *Roadkills, Skulls + Popes: Marc Séguin*, Miami, Champlain-Charest Gallery, 2008. Œuvre reproduite en couleurs (catalogue non paginé). / Work reproduced in colors (catalogue non paginated).

GASCON, France. « Marc Séguin : Sous le vernis, la nature », dans *Marc Séguin : La foi du collectionneur*, Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, et Montréal, Éditions Simon Blais, 2011.

SCIGAJ, Amanda. « Death Becomes Him: The Art of Marc Seguin », *NY Art Beat*, blogue, 29 octobre 2008. En ligne : <www.nyartbeat.com/nyablog/2008/10/death-becomes-him-the-art-of-marc-seguin> (page consultée en août 2022).

Avec la série *Popes* (2008), Marc Séguin parvient à nouveau à transgresser les codes de la peinture grâce à une série de portraits subversifs inspirés des modèles officiels du Vatican : les papes de l'Église catholique romaine. Comme dans la série *Roadkill* (2007), l'artiste utilise un procédé pictural qui emprunte à la fois à la photographie et à la peinture afin de créer une présence envoûtante que vient amplifier la dimension pharaonique des œuvres – lesquelles atteignent parfois 3 mètres de hauteur. Les titres sont composés du mot *infallibility* (« infailibilité ») suivi du nom d'un pape du 20^e ou du début du 21^e siècle, suggérant une opposition entre le dogme catholique et la vulnérabilité de cette icône réputée intouchable. Le résultat est une série d'images où l'homme, arrivé au crépuscule de sa vie, apparaît à la fois affaibli et piégé par ses fonctions.

Dans *Infallibility—Benedictus XVI*, le pape Benoît XVI revêt la chape (*piviale* en italien), sorte de grande cape cérémoniale portée pendant les célébrations liturgiques officielles. Les riches broderies qui ornent traditionnellement ce vêtement sont ici vidées de tout motif, puis garnies de plumes d'oiseaux, « ajout délirant, à la fois fastueux et repoussant, en rupture totale avec le code vestimentaire papal », souligne l'historienne de l'art France Gascon. L'arrière-plan est grossièrement brossé d'une matière goudronneuse, qui, additionnée aux plumes du parement, cite de façon frontale le châtiment « du goudron et des plumes », pratique remontant à l'époque des Croisades par laquelle on punissait la désobéissance d'un sujet à ses engagements vis-à-vis d'une fraternité. Le crâne, entièrement dénudé en l'absence de la mitre dorée, propose une lecture concomitante : la figure prétendument infailible du souverain pontife est en quelque sorte mise à nu par ce procédé pictural, où la vérité est démasquée. La collision entre le faste et le profane est également renforcée par le contraste chromatique absolu, tandis que les effets de grisaille confèrent un aspect éthéré à la silhouette. La chape est souillée en son cœur par une tache rouge qui attire le regard sur ce qu'elle cache : la croix.

L'artiste soutient que ces portraits « ne sont ni sarcastiques ni cyniques, mais qu'ils oscillent entre le sacrilège et l'honneur » [nous traduisons]. Des portraits irrévérencieux, plus grands que nature, où se côtoient le sublime et la déchéance.

A. L.

In the *Popes* series (2008), Marc Séguin once again breaks the codes of painting with a series of subversive portraits inspired by official models in the Vatican: the popes of the Roman Catholic Church. As he did in the *Roadkill* series (2007), Séguin uses a pictorial process that borrows from both photography and painting, creating a captivating presence that amplifies the colossal dimensions of the works, some of which are three metres high. The titles are composed of the word “infallibility” followed by the name of a pope of the twentieth or early twenty-first century, suggesting an opposition between Catholic dogma and the vulnerability of the ostensibly unassailable icon. The result is a series of images in which the man, in the twilight of his life, appears at once weakened and trapped in his role.

In *Infallibility—Benedictus XVI*, Pope Benedict XVI wears a cope (*piviale* in Italian), a large, ceremonial cape worn during official liturgical celebrations. Here, the garment, traditionally decorated with rich embroidery, is stripped of motifs and then adorned with bird feathers, “an outlandish addition, both sumptuous and repulsive, in a total break with the papal dress code,” as art historian France Gascon points out. The background is roughly brushed with a tarry material, which, with the feathers, blatantly cites the punishment of tarring and feathering used during the Crusades, by which disobedient subjects were punished for failing to meet their obligations toward a fraternity. The pope's head, entirely bare in the absence of the golden mitre, offers a concomitant reading: the pontifical figure of apparent infallibility is, in a sense, laid bare in this pictorial procedure—the truth is unmasked. The collision between the opulent and the profane is reinforced by the absolute chromatic contrast, whereas the blurry grey confers an ethereal aspect upon the silhouette. The cope is soiled at its heart by a red stain that draws the gaze to what it hides—the cross.

Séguin maintains that these portraits “are not sarcastic or cynical, they stand on a fine line between sacrilege and honor” (Campbell, 2008). These are irreverent, larger-than-life portraits, in which the sublime and decay rub shoulders with one another.

Estimation/Estimate

25 000 – 35 000 \$



Marc Séguin

1970 -

69 Port-au-Prince

2012

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

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

122 x 183 cm / 48 x 72 in

Pour réaliser la série des *Ruines* inaugurée en 2009, Marc Séguin puise dans des documents d'archives photographiques et réactualise par le fait même une certaine esthétique des 18^e et 19^e siècles européens, qui atteste une véritable fascination pour le sublime gothique. La superbe scène d'église *Port-au-Prince*, datée de 2012, porte littéralement le poids du passage de la vie à la mort : celui des cendres, ou de la suggestion de cette matière résiduelle, qui subsistent après la destruction et de laquelle se dégage l'aura des disparus. Manon Regimbald, historienne de l'art, établit une parenté entre le travail de l'artiste et celui de Betty Goodwin, d'Anselm Kiefer et de Joseph Beuys. Elle écrit à juste titre que « s'ouvre [dans l'œuvre de Séguin] un monde de l'intériorité recouvert d'empreintes fantomatiques [...] qui après avoir réalisé la vanité de toutes les échappatoires risque de s'effondrer ». Ici, le fusain et la peinture – la matière sèche et la matière huileuse – confrontent leur matérialité dans une lutte sans merci entre le profane et le sacré.

Provenance

Acquis directement auprès de l'artiste par la collection particulière actuelle, Montréal / Acquired directly from the artist by the current private collection, Montreal

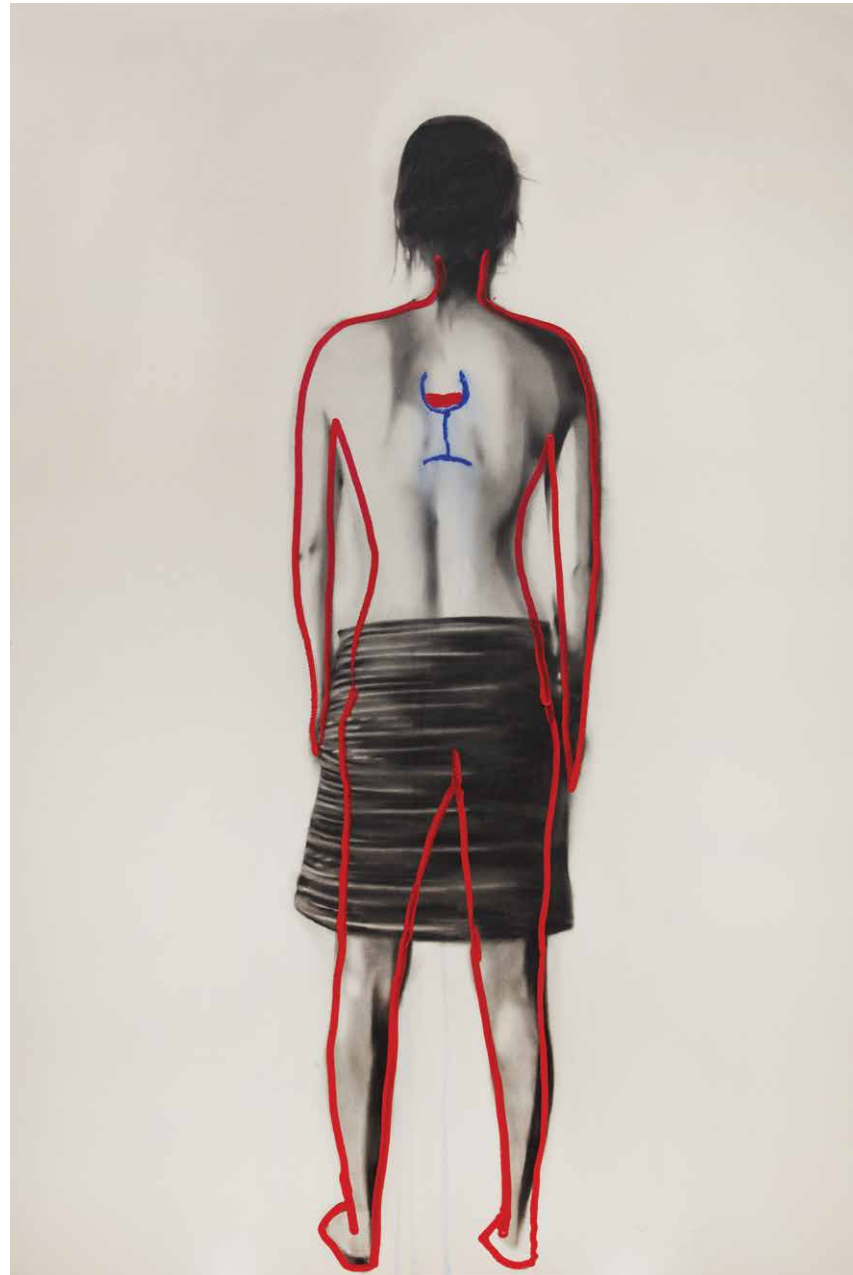
Bibliographie / Literature

REGIMBALD, Manon. « De la foi en art », compte rendu de l'exposition *Marc Séguin : La foi du collectionneur* (Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme, du 24 janvier au 12 février 2012), *ETC*, n° 96 (2012), p. 66-70.

To produce his *Ruines* series, which he began in 2009, Marc Séguin draws from archival photographic documents and, in doing so, revives a particular eighteenth- and nineteenth-century European aesthetic that exhibits a genuine fascination for the Gothic sublime. His superb church scene *Port-au-Prince*, from 2012, carries the literal weight of the transition between life and death: ashes, or the suggestion of this material residue, of what destruction leaves behind and from which the aura of the dead emanates. Art historian Manon Regimbald draws a link between Séguin and Betty Goodwin, Anselm Kiefer, and Joseph Beuys. She aptly writes, "Séguin's work opens up an inner world covered in ghostly traces ... which, after recognizing the futility of escape, risks total collapse." Here, we see the confrontation of charcoal and paint—dry matter and oily matter—in a merciless struggle between the profane and the sacred.

Estimation/Estimate 18 000 – 22 000 \$





Marc Séguin

1970 -

70 Branded Woman (Fragile)

2011

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

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

182,2 x 122 cm / 71 ¾ x 48 in

Provenance

Galerie Simon Blais, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

Estimation/Estimate 17 000 – 20 000 \$



Dominic Besner

1965 -

71 Nobles commères des nuits

1999

Techniques mixtes sur toile, signée au bas à droite; signée et titrée au dos /

Mixed media on canvas, signed lower right; signed and titled on verso

152,4 x 152,4 cm / 60 x 60 in

Dominic Besner est né en 1965 à North Lancaster, en Ontario. Il a obtenu un baccalauréat en architecture de l'Université de Montréal en 1992. Sa formation d'architecte, entreprise au Collège Algonquin, à Ottawa, quelques années plus tôt, a eu une grande influence sur sa pratique artistique. Décors fantaisistes et personnages issus de la *commedia dell'arte* peuplent les tableaux de l'artiste, dans la même veine qu'Otto Dix et Nicolas de Crécy. Besner, qui utilise des techniques et des matériaux mixtes sur toile, privilégie le pastel à l'huile, l'acrylique, le mortier de structure, le crayon-feutre et la peinture aérosol. À ces matériaux s'ajoute une technique d'application avec les doigts et de grattage de la toile. Ses œuvres font partie de plusieurs collections privées et publiques au Canada et à l'étranger.

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Dominic Besner was born in North Lancaster, Ontario, in 1965. He obtained a bachelor's degree in architecture at the Université de Montréal, in 1992. His training as an architect a few years earlier, at Algonquin College, in Ottawa, had a tremendous influence on his art practice. Fantastical settings and characters from the *commedia dell'arte* populate Besner's paintings, in the same vein as Otto Dix and Nicolas de Crécy. Using mixed materials and techniques on canvas, Besner favours oil pastel, acrylic, structural mortar, markers, and spray paint, while also employing a finger-based application technique and canvas scraping. His work is included in many collections, both public and private, in Canada and abroad.

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$

Armand Vaillancourt

1929 -

72 Sans titre / Untitled

1958

Bois brûlé / Burnt wood

245 x 31,8 x 6,4 cm / 96 ½ x 12 ½ x 2 ½ in

Dans un article paru dans la revue *Vie des arts* en 1964, le journaliste Guy Viau brosse un portrait élogieux du sculpteur Armand Vaillancourt, qu'il qualifie de « génie de l'invention ». Viau souligne le savoir-faire et l'audace de l'artiste, manifestes dans son approche plastique des matériaux, dont il fait un usage totalement inusité à l'époque, sans compter les techniques ancestrales qu'il s'approprie dans le but de mieux les détourner : « Sortie de ses mains, la matière de ses sculptures apparaît comme éprouvée par le temps et un long usage. Elle porte une ancienneté, charrie des souvenirs, évoque une préhistoire, exhale quelque chose [...] d'immémorial et de tout frais. Il en est ainsi du bois calciné et de la lave pétrifiée, qu'il affectionne : c'est vieux et c'est neuf. C'est éternel. » Plusieurs pièces illustrées dans cet article s'apparentent à la présente sculpture, datée de 1958 et issue de la série des *Bois brûlés*. Ce corpus d'œuvres modernistes produites entre 1956 et 1963 se distingue par son caractère organique, fluide et curviligne et la pièce proposée ici en constitue un superbe exemple. Sculptée en un seul morceau de bois à la manière d'un robuste ouvrage de dentelle, cette œuvre quasi mythique dans le répertoire de Vaillancourt est un incontournable pour toute collection.

Provenance

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

Bibliographie/Literature

GRANDE, John K. *Jouer avec le feu : Armand Vaillancourt, sculpteur engagé*, Outremont, Lanctôt, 2001, p. 60-61.
GRANDE, John K. *Armand Vaillancourt : Sculpture de masse*, Rivière-du-Loup, Éditions Mus'Art, 2004.
VIAU, Guy. « Vaillancourt », *Vie des arts*, n° 35, 1964.
En ligne : <www.armandvaillancourt.ca/AV2/sites/default/files/av_ar_1964_vie-des-arts_35.pdf> (article consulté en octobre 2022).

In an article published in the magazine *Vie des arts* in 1964, reporter Guy Viau paints a glowing portrait of the sculptor Armand Vaillancourt, whom he calls a “genius of invention.” Viau highlights Vaillancourt’s skill and audacity, evident in his formal approach to materials—which was entirely innovative at the time—not to mention his appropriation of ancestral techniques so as to better subvert them: “Out of his hands, the material of his sculptures seems to have stood the test of time and long usage. They feel ancient, they carry memories, they evoke the prehistoric, they exhale something ... immemorial yet fresh. Such is the case with the burnt-out wood and petrified lava that he is fond of: it is both old and new. It’s eternal.” Many of the works illustrated in the article resemble the sculpture featured here, dated 1958, from his *Bois brûlés* series. Produced between 1956 and 1963, his modernist body of work is characterized by an organic, fluid, and curvilinear aesthetic, of which this piece is a superb example. Carved from a single piece of wood, like a kind of robust lacework, *Untitled* is a quasi-mythical piece in Vaillancourt’s repertoire, and a must in any collection.

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$



GUIDE DE L'ACHETEUR BUYER'S GUIDE

Vous trouverez dans le présent guide tous les renseignements nécessaires pour acquérir une œuvre d'art pendant une vente de BYDealers. Pour en savoir plus sur la procédure, veuillez consulter les conditions générales de vente ou communiquer avec nous au 1 888 339-7856.

Prime à l'achat

BYDealers facture, 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 1 888 339-7856.

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 la vente / 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. These exhibitions are open to the public and are free of charge.

2. Miser en ligne / Bidding online



Pour miser en ligne, vous devez créer un compte et vous inscrire à la vente afin de recevoir un numéro de participant numérique. Veuillez noter que notre système ajoute une prolongation de dix minutes sur chaque lot si une mise est reçue sur un lot au cours des dix dernières minutes d'une vente. Une prolongation de dix minutes additionnelles s'ajoutera par la suite sur chaque mise reçue.

Visitez www.bydealers.com pour vous inscrire.

Vous pouvez également télécharger notre application gratuite pour miser sur votre appareil.

To bid online, you must create an account and register for the auction to receive your digital participant number. Please note that our system adds a ten-minute extension on each lot if a bid is received during the last ten minutes of a sale. An additional ten-minute extension period will be added thereafter for each bid received.

Visit www.bydealers.com to register.

You can also download our free app to bid on your device.

Rythme des enchères

Généralement, l'enchère débute en deçà de l'estimation la plus basse. Elle augmente à chaque mise et peut varier à la discrétion du commissaire-priseur selon le barème ci-dessous.

500 - 2 000 \$	100 \$ de plus / more
2 000 - 5 000 \$	250 \$
5 000 - 10 000 \$	500 \$
10 000 - 50 000 \$	1 000 \$
50 000 - 100 000 \$	2 500 \$
100 000 - 250 000 \$	5 000 \$
250 000 - 500 000 \$	10 000 \$
500 000 \$ +	25 000 \$

Bidding increments

The auction generally begins below the low estimate and increases with each bid (amount may vary at the discretion of the auctioneer).

3. Après la vente / After the auction

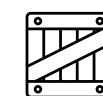


Paielement

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 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 vente.

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. Un supplément correspondant à 2 % du prix d'achat est appliqué à tout paiement effectué 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 6345, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec), H2S 3C3. L'acheteur, ou son représentant autorisé, devra présenter une preuve d'identité au moment 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, nous serons heureux 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:

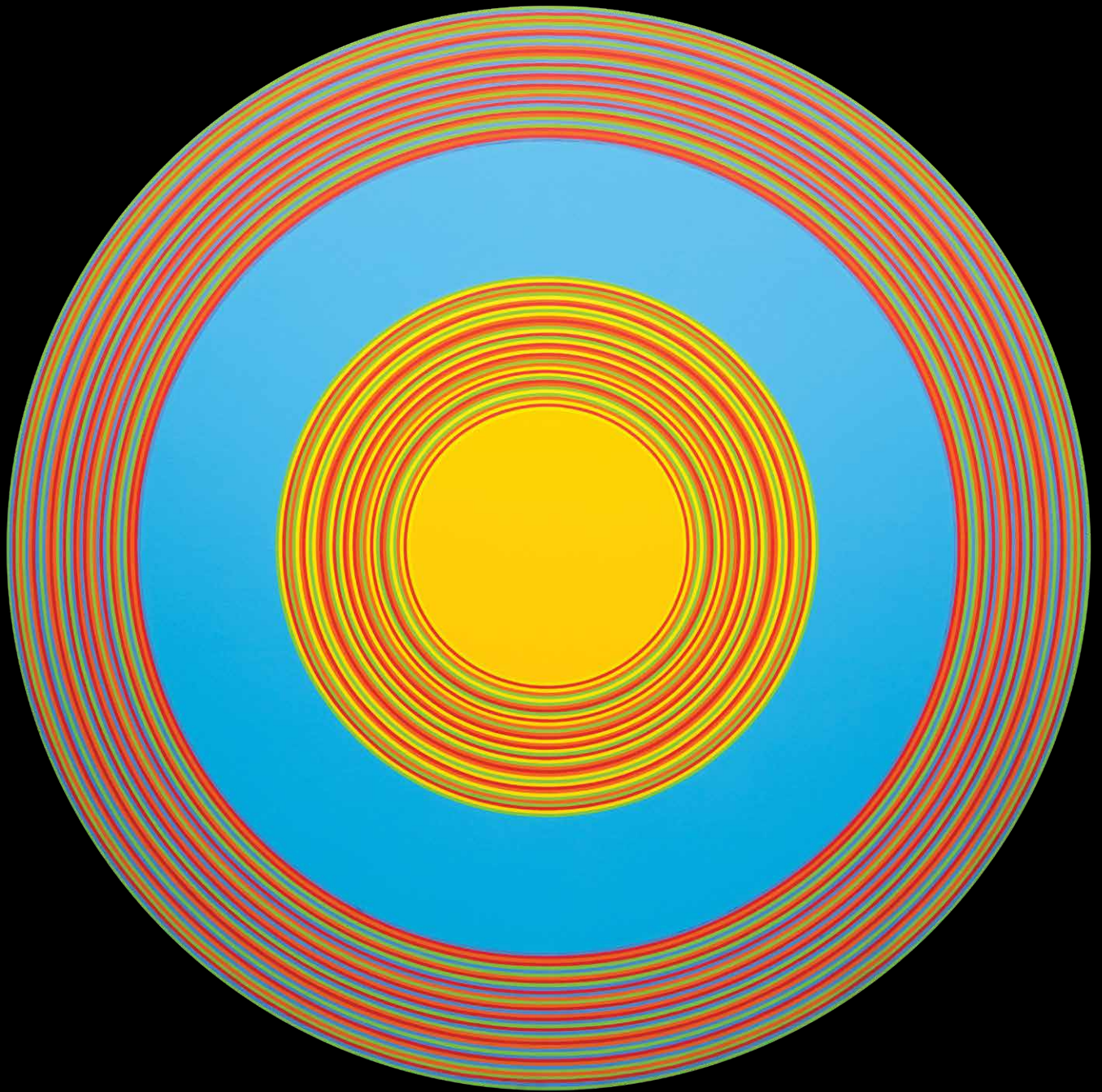
- Bank wire transfer to the BYDealers account;
- Certified check or bank draft issued by a Canadian financial institution;
- Visa, Mastercard, or Union Pay up to a maximum of \$50,000 per customer per auction. To pay by credit card, the buyer must appear in person with the credit card and a valid photo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

Possession

Once the payment has been received and approved, buyers can, by appointment, take possession of their purchases at the BYDealers warehouse located at 6345 Saint-Laurent Boulevard, Montréal, Québec, H2S 3C3. This must be done within ten days of the auction. Buyers (or authorized representatives) must present proof of identity when collecting their lot. Each of the purchased lots will be packaged for manual transport free of charge. If you would like to have your lot delivered, BYDealers will be happy to arrange the packaging, handling, and delivery.

INDEX DES ARTISTES PAR LOT INDEX OF ARTISTS BY LOT

BARBEAU , Marcel Christian	42-43	JÉRÔME , Jean-Paul	47-48
BEAULIEU , Paul-Vanier	14-15	JUNEAU , Denis	49
BELLEFLEUR , Léon	21	LEDUC , Fernand	33
BELZILE , Louis	40-41	LEMIEUX , Jean-Paul	9-10-11
BESNER , Dominic	71	LEMOYNE , Serge	60-61
BORDUAS , Paul-Émile	28-29	LITTLE , John Geoffrey Caruthers	6-7-8
BOUDREAULT , Louis	65	MALTAIS , Marcella	20
BUSH , John Hamilton	34	MARTIN , Ronald Albert	57-58
COMTOIS , Louis	50	MCEWEN , Jean Albert	36
DALLAIRE , Jean-Philippe	12-13	MOLINARI , Guido	44-45
DE TONNANCOUR , Jacques	3	MONKMAN , Kent	67
DORION , Pierre	66	PEREHUDOFF , William	52
DORLAND , Kim	64	PILOT , Robert Wakeham	4
ERBAN , Daniel	63	RICHARD , René	2
EWEN , Paterson	31	RIOPELLE , Jean Paul	37-38-39
FEITO , Luis	22	ROUSSIL , Robert	32
FERRON , Marcelle	23-24-25-26-27	SCOTT , Marian Dale	16
FORTIN , Marc-Aurèle	17-18	SÉGUIN , Marc	68-69-70
GAGNON , Clarence-Alphonse	1	SIMONIN , Francine	59
GERVAIS , Lise	19	SNOW , Michael	30
GOODWIN , Betty Roodish	54	TOUPIN , Fernand	51
HEWTON , Randolph Stanley	5	TOUSIGNANT , Claude	46
HURTUBISE , Jacques	35-55-56	URBAN , David	62
JANVIER , Alexandre Simeon	53	VAILLANCOURT , Armand	72



MISEZ EN LIGNE | GO ONLINE TO BID

BYDealers.com



Téléchargez notre application gratuite
pour miser sur votre appareil

Download our free app
to bid using your device