



LES ENCHÈRES

**BYDealers**

AUCTION HOUSE

ART CANADIEN  
IMPORTANT

IMPORTANT  
CANADIAN ART

Vente aux enchères  
Auction

EN LIGNE | ONLINE

6 - 26 MAI/MAY 2026

Vente aux enchères – Printemps 2026  
Auction – Spring 2026

DU 6 AU 26 MAI 2026 / FROM MAY 6 TO MAY 26, 2026

1<sup>RE</sup> SÉANCE / FIRST SESSION

ART CANADIEN IMPORTANT  
IMPORTANT CANADIAN ART

LA VENTE SE TERMINE LE 26 MAI À 19 H (HAE) / AUCTION CLOSES MAY 26 AT 7 PM (EDT)

2<sup>E</sup> SÉANCE / SECOND SESSION

COLLECTION DE LA SUCCESSION RICHARD KASTNER  
RICHARD KASTNER ESTATE COLLECTION

LA VENTE SE TERMINE LE 26 MAI À 20 H (HAE) / AUCTION CLOSES MAY 26 AT 8 PM (EDT)

---

Exposition des œuvres / Preview of Works

**TORONTO**  
**325 Front St. W.**

DU 7 AU 10 MAI / FROM MAY 7 TO 10  
JEUDI DE 14 H À 20 H / THURSDAY - 2 PM TO 8 PM  
VENDREDI DE 12 H À 20 H / FRIDAY - 12 PM TO 8 PM  
SAMEDI DE 11 H À 17 H / SATURDAY - 11 AM TO 5 PM  
DIMANCHE DE 11 H À 17 H / SUNDAY - 11 AM TO 5 PM

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

DU 12 AU 26 MAI / FROM MAY 12 TO 26  
DU LUNDI AU VENDREDI DE 10 H À 18 H /  
MONDAY TO FRIDAY - 10 AM TO 6 PM  
SAMEDI DE 11 H À 17 H / SATURDAY - 11 AM TO 5 PM  
LE DIMANCHE 24 MAI DE 11 H À 17 H /  
SUNDAY MAY 24 - 11 AM TO 5 PM

CATALOGUE COMPLET EN LIGNE  
FULL ONLINE CATALOGUE

INSCRIVEZ-VOUS EN LIGNE / REGISTER ONLINE

**BYDealers.com**

## 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

**Steven Raymond**  
Spécialiste en beaux-arts /  
Fine Art Specialist  
sraymond@bydealers.com

**Gabriel Prince**  
Coordonnateur aux  
communications /  
Communications Coordinator  
gprince@bydealers.com

**Simone Sauvage de Champlain**  
Assistante aux ventes et aux  
communications /  
Sales and Communications  
Assistant  
simone@bydealers.com

## Catalogue

**Spécialiste en beaux-arts, rédactrice  
et éditrice / Fine arts specialist, writer  
and editor**  
Annie Lafleur

**Collaborateur·ices/Contributors**  
Stephen Collis  
Joanie Demers  
John Zemanovich

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

**Traduction/Translation**  
Oana Avasilichioaei  
Jo-Anne Balcaen  
Joanie Demers

**Graphisme / Graphic design**  
André Ferland

## Tous droits réservés / All rights reserved

© BYDealers, 2026

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.

## Dépôt légal / Legal Deposit

ISBN : 978-2-9823561-2-2

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Première de couverture / Front cover:

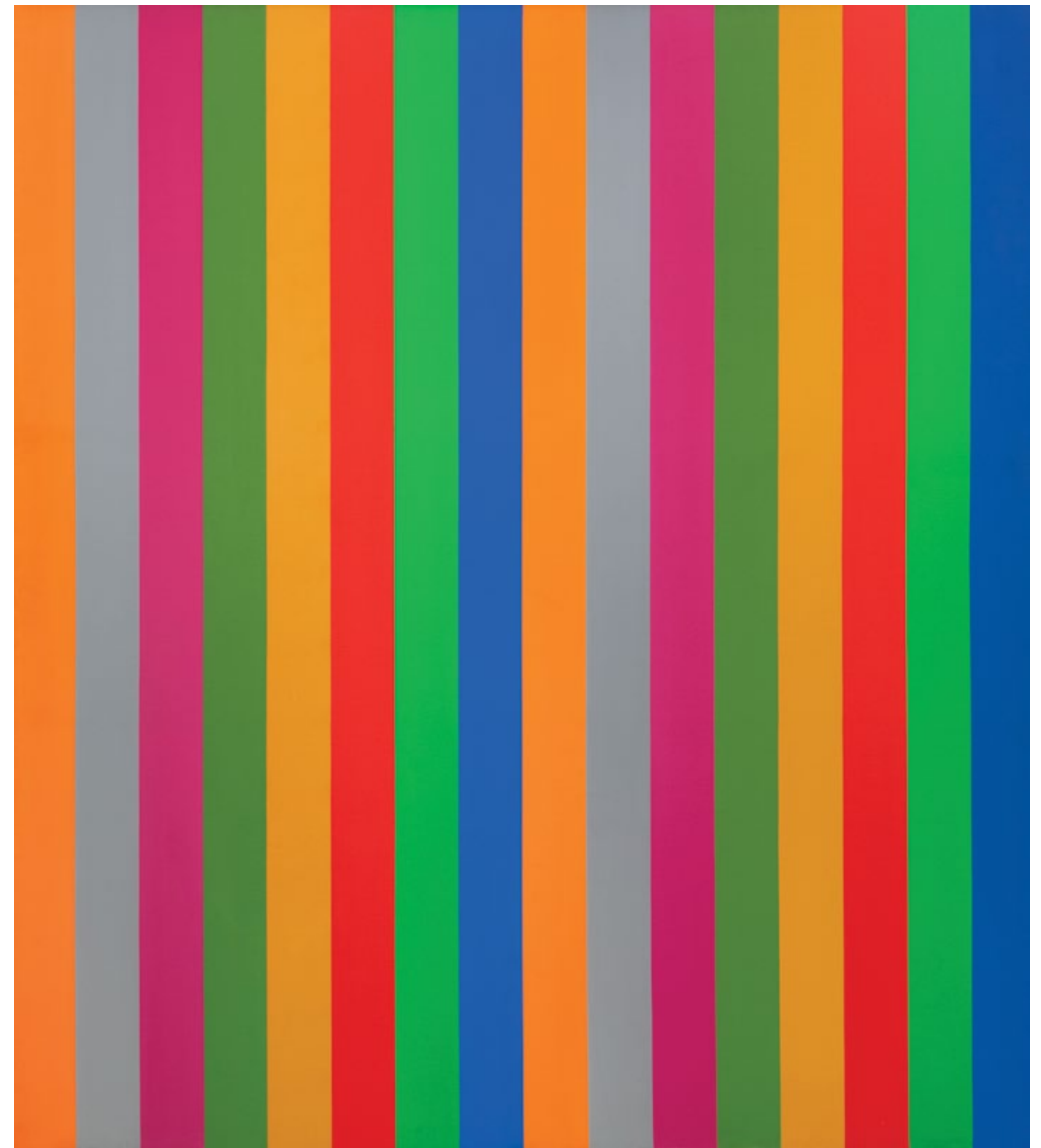
**Lot 22 : Guido Molinari, *Vertical horizontal blancs*, 1960**  
Voir l'œuvre à la page 43. / See the artwork on page 43.

Quatrième de couverture / Back cover:

**Lot 5 : Armand Vaillancourt, *Sans titre / Untitled*, c. 1963**  
Voir l'œuvre à la page 15. / See the artwork on page 15.

Téléchargez notre application gratuite  
pour miser sur votre appareil

Download our free app  
to bid using your device



**Lot 23 : Guido Molinari, *Bi-sériel orange-bleu*, 1967**

Voir l'œuvre à la page 45. / See the artwork on page 45.



Lot 35: Jacques Hurtubise, *Tamatagamie*, 1976

Voir l'œuvre à la page 65. / See the artwork on page 65.

## FAITS SAILLANTS / BYDEALERS : ART CANADIEN IMPORTANT – 1<sup>re</sup> séance

Ce printemps, BYDealers inaugure la saison avec deux ventes aux enchères qui se dérouleront en séances distinctes et consécutives : **Art canadien important (1<sup>re</sup> séance)** et **Collection de la succession Richard Kastner (2<sup>e</sup> séance)**. Présentée dans ce catalogue, la première séance propose une sélection exceptionnelle d'œuvres d'art contemporain, historique et d'après-guerre représentant un total de 46 lots. Plusieurs essais inédits et une documentation bibliographique exhaustive accompagnent chaque lot dans le présent catalogue, qui est aussi consultable sur notre site web. Toutes les œuvres seront exposées dans nos espaces, situés au 6345, boulevard Saint-Laurent, à Montréal, ainsi qu'au 325 Front Street West, à Toronto.

L'*Album de famille* (1958) de **Jean Paul Lemieux** fait partie des premiers tableaux présentés au cours de la première séance. Cette œuvre émouvante aborde un thème universel, à savoir les liens entre le passé, le présent et l'avenir, illustrés à travers une succession de générations. Une petite fille, sur laquelle l'artiste fonde tous ses espoirs, occupe le premier plan.

Parmi les autres chefs-d'œuvre mis aux enchères, *Accélérateur chromatique 96-10-68* (1968) de **Claude Tousignant** est sans aucun doute l'un des plus mémorables. Ce tableau majestueux, qui a toujours fait partie de la collection de l'artiste, fait donc son entrée sur le marché à l'occasion de cette vente. Toujours chez les Plasticiens, quatre pièces d'anthologie de **Guido Molinari** tiennent le haut du pavé : *Uninoir* (1956), *Vertical horizontal blancs* (1960), *Bi-sériel orange-bleu* (1967) et *Quantificateur bleu 3/94* (1994).

Le catalogue comprend également deux pièces de **Jacques Hurtubise** : la flamboyante *Tamatagamie* (1976) et *Peinture n° 62* (1963), toile issue de sa période new-yorkaise. Du côté de **Serge Lemoyne**, on redécouvre *Le gros Bill* (1975), sans conteste un des tableaux les plus emblématiques du cycle *Bleu, blanc, rouge*. Au lot suivant, on peut admirer un remarquable acrylique sur toile de **William Pehudoff** intitulé *Thalia No. 11*, daté de 1970.

Soulignons en outre le corpus exceptionnel de sculptures réalisées par une génération d'artistes québécois illustres, dont **Jean Paul Riopelle**, **André Fournelle**, **Jean-Pierre Morin**, **Yves Trudeau** et **Armand Vaillancourt**. Les peintres femmes sont aussi bien représentées, la vente comprenant des œuvres fortes et inspirantes de **Marcelle Ferron**, de **Rita Letendre**, de **Francine Simonin** et de **Françoise Sullivan**.

Parmi les faits saillants de cette vente, on note aussi la présence de deux membres du Groupe des Onze : **Kazuo Nakamura**, qui signe une œuvre inspirée de la nature et de la science intitulée *Square Infinity* (1964), et **Harold Town**, avec ses incontournables *Dream of the Samurai* (1957) et *Summer Shore* (1959).

Cette envolée se termine par une œuvre-signature du peintre **Norval Morrisseau**, qui célèbre le lien sacré unissant les ancêtres et leurs descendants à la cosmologie anishinaabe.

Bonnes mises!

## HIGHLIGHTS / BYDEALERS: IMPORTANT CANADIAN ART – First Session

This spring, BYDealers kicks off the season with two auctions taking place in separate, consecutive sessions: **Important Canadian Art (first session)** and the **Richard Kastner Estate Collection (second session)**. The first session, featured in this catalogue, offers an exceptional selection of historical, post-war, and contemporary works, for a total of 46 lots. This catalogue features several previously unpublished essays and provides extensive bibliographic data on each lot. The catalogue is also available on our website. All works will be on view in our spaces, located at 6345 Saint-Laurent Boulevard in Montréal and at 325 Front Street West in Toronto.

Among the first works to be presented in the first session is *Album de famille* (1958) by **Jean Paul Lemieux**. This moving piece touches on a universal theme: the relationship between the past, present, and future, as illustrated through multiple generations. In the foreground, a little girl, clutching a flower, carries Lemieux's hopes and dreams.

Among the other masterpieces available, **Claude Tousignant's** *Accélérateur chromatique 96-10-68* (1968) is surely one of the most memorable. This majestic painting, which until recently was in Tousignant's personal collection, now enters the market with this sale. Still with the Plasticiens, four classic works by **Guido Molinari** are standouts: *Uninoir* (1956), *Vertical horizontal blancs* (1960), *Bi-sériel orange-bleu* (1967), and *Quantificateur bleu 3/94* (1994).

The catalogue also includes two works by **Jacques Hurtubise**: the flamboyant *Tamatagamie* (1976) and *Peinture n° 62* (1963), from his New York period. Elsewhere, we rediscover **Serge Lemoyne's** *Le gros Bill* (1975), certainly one of the most emblematic paintings from his *Bleu, blanc, rouge* cycle. The next lot is a remarkable acrylic on canvas by **William Pehudoff** titled *Thalia No. 11*, from 1970.

Also noteworthy is an exceptional group of sculptures by a generation of renowned Québec artists, including **Jean Paul Riopelle**, **André Fournelle**, **Jean-Pierre Morin**, **Yves Trudeau**, and **Armand Vaillancourt**. Women painters are equally well represented, with the sale featuring strong and compelling works by **Marcelle Ferron**, **Rita Letendre**, **Francine Simonin**, and **Françoise Sullivan**.

Also worth highlighting are works by two members of Painters Eleven: **Kazuo Nakamura's** nature- and science-inspired *Square Infinity* (1964), and two key works by **Harold Town**, *Dream of the Samurai* (1957) and *Summer Shore* (1959).

The selection concludes with a signature piece by **Norval Morrisseau**, who celebrates the sacred bond that ancestors and their descendants have with Anishinaabe cosmology.

Good luck!



LOTS À L'ENCHÈRE  
LOTS AT AUCTION

DU 6 AU 26 MAI 2026  
FROM MAY 6 TO MAY 26, 2026

LES ENCHÈRES

**BYDealers**

AUCTION HOUSE

ART CANADIEN  
IMPORTANT

IMPORTANT  
CANADIAN ART

Lot 25 : Claude Tousignant, *Accélérateur chromatique 96-10-68*, 1968 (détail/detail)  
Voir l'œuvre à la page 49. / See the artwork on page 49.



## Alexander Young (A. Y.) Jackson

1882 - 1974

### 01 Sans titre / Untitled

n. d.  
Huile sur panneau, recto verso, signée au bas à droite de chaque côté /  
Double-sided oil on board, signed lower right on each side  
26,4 × 34,3 cm / 10 3/8 × 13 1/2 in

#### Provenance

Galerie Jean-Claude Bergeron, Ottawa  
Collection particulière / Private collection, Montréal

Alexander Young Jackson naît à Montréal en 1882. Il acquiert sa formation artistique au Monument-National (Montréal), à l'Art Institute of Chicago (Chicago), puis à l'Académie Julian (Paris). En 1913, son tableau *The Edge of Maple Wood* attire l'attention de deux artistes torontois, les futurs membres du Groupe des Sept J. E. H. MacDonald et Lawren Harris. Il s'établit alors dans la Ville Reine, où il partage d'abord un atelier du Studio Building avec le peintre Tom Thomson, qui lui parle des régions sauvages du Canada. Pris de passion pour les grands espaces, il parcourra le pays sa vie durant à la recherche de nouveaux sujets – parc Algonquin, baie Georgienne et district d'Algoma, Ouest canadien, Grand Nord –, retournant au Québec tous les printemps. Au cours de ses expéditions des années 1920 et 1930, Jackson longe la rive nord du fleuve Saint-Laurent jusqu'à l'embouchure de la rivière Saguenay, ainsi que la rive sud jusqu'à Rimouski, suivant le pointillé des villages et des paysages, sujets qui feront sa renommée.

#### Bibliographie/Literature

LARSEN, Wayne. *A. Y. Jackson: The Life of a Landscape Painter*, Toronto, Dundurn Press, 2009.

Alexander Young Jackson was born in Montréal in 1882. He received his formal art training at the Monument-National (Montréal), the Art Institute of Chicago, and the Académie Julian (Paris). In 1913, his painting *The Edge of Maple Wood* drew the attention of two Toronto artists, J. E. H. MacDonald and Lawren Harris, who would later form the Group of Seven. This prompted Jackson to move to Toronto, where he shared a work space in the Studio Building with Tom Thomson, who talked to him about Canada's various wild regions. Enamoured of wide-open spaces, Jackson spent his life criss-crossing the country in search of new subjects—Algonquin Park, Georgian Bay and the Algoma District, western Canada, the Far North—returning to Québec each spring. Over the course of his expeditions in the 1920s and 1930s, Jackson travelled the length of the St. Lawrence River's north shore to the mouth of the Saguenay River, and along the south shore to Rimouski, following its dotted trail of villages and landscapes—subjects for which he would become well known.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$



## Jean Paul Lemieux

1904 - 1990

### 02 La visite

c. 1978  
Huile sur toile, signée au bas à gauche; titrée sur le châssis /  
Oil on canvas, signed lower left; titled on the stretcher  
20,3 × 25,4 cm / 8 × 10 in

#### Provenance

Collection particulière / Private collection, Québec

Tableautin emblématique issu d'une période de maturité picturale chez Jean Paul Lemieux, ce petit format produit l'effet d'un instantané photographique dans lequel deux marcheurs semblent avoir été croqués sur le vif. Typiques de « l'effet Lemieux », les silhouettes énigmatiques tronquées par le cadre indiquent une trajectoire hors champ – un ailleurs où s'échapper. La schématisation des personnages est renforcée par les quelques coups de brosse qui balayent le hameau enneigé, accentué par de petites touches illusionnistes. L'œil passe d'une figure à l'autre à la recherche d'une symétrie ou d'un regard brillant, puis se rabat sur la poésie d'une ville intemporelle. Au milieu des années 1970, le peintre recadre le personnage au cœur de ses compositions, où sa présence domine et inspire un paysage lointain. Pour Lemieux, « c'est la place des êtres dans l'univers qui importe, [quand] le personnage prend pied dans le paysage ». Ici, le brossé efface toute trace dans la neige pour faire place au « paysage intérieur » que Lemieux imaginera toute sa vie.

A. L.

#### Bibliographie/Literature

BIRON, Normand. *Paroles de l'art*, Montréal, Québec Amérique, 1988.  
CARANI, Marie. *L'effet Lemieux*, Québec, Musée du Québec et les Publications du Québec, 1992.

Emblematic of Jean Paul Lemieux's most mature work, this diminutive painting gives the impression of a photographic snapshot in which two walkers appear to have been sketched on the spot. Characteristic of the "Lemieux effect," the enigmatic, truncated figures suggest a trajectory beyond the confines of the frame—an elsewhere toward which to escape. The schematization of the figures is reinforced by a few brushstrokes that sweep across the snowy hamlet, itself accentuated by a few illusionistic touches. The gaze travels from one figure to the other, seeking symmetry or the glint of an eye, before settling on the poetry of a timeless city. In the mid-1970s, Lemieux refocused the figure in the centre of his compositions, whose presence now dominated, inspiring some faraway landscape. For him, "It's our place within the universe that's important, [when] the figure makes its way through the landscape." In this example, the brushstrokes erase any traces in the snow, leaving room for the "inner landscape" that Lemieux would conjure throughout his life.

Estimation/Estimate 35 000 – 45 000 \$

# Jean Paul Lemieux

1904-1990

## 03 Sans titre / Untitled

c. 1975

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

Oil on canvas, signed lower right; signed on verso

40,6 × 61 cm / 16 × 24 in

### Provenance

Collection particulière / Private collection, Québec

Le tableau présenté ici perpétue la tradition picturale et les grands thèmes abordés par Jean Paul Lemieux dans son œuvre peinte : un champ recouvert d'un tapis de neige, une ligne d'horizon qui tangue, un village lointain adossé aux montagnes et une figure esseulée. On devine le contour des sommets et le village endormi sous un ciel chargé de flocons. Baigné par cet éclairage vaporeux, un personnage domine l'espace pictural, évoquant l'élan de la démarche, une promenade hivernale. Dans *Sans titre* (vers 1975), la vastitude du ciel nuageux se prolonge dans son regard scintillant, où se concentre toute l'expression faciale. Lemieux dépeint une dramaturgie du visage à laquelle le paysage répond par une pulsation discrète. Paysage et portrait créent une alliance déroutante et sublime, où les coloris s'accordent par rehauts et estompages. L'horizon « respire », pour reprendre la belle expression de Lemieux. Le mystère règne dans ce tableau, chargé de songe et de lumière hivernale que le ciel charrie dans ses masses nuageuses superbement brossées – un ciel de neige qui paraît immense au-dessus des maisonnettes lointaines. Le calme avant la tempête.

A. L.

### Bibliographie/Literature

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

GRANDBOIS, Michèle. *Jean Paul Lemieux: Sa vie et son œuvre / Jean Paul Lemieux: Life & Work*, trans. Doris Cowan, Toronto, Institut de l'art canadien / Art Canada Institute, 2016.

MONTAS, Lise. « Hommage à Jean-Paul Lemieux », *Le médecin du Québec*, vol. 21, n° 8 (août 1986), p. 80-81.

This painting by Jean Paul Lemieux continues his pictorial tradition and major themes: a snow-covered field, a tilting horizon line, a distant village nestled in the mountains, and a solitary subject. Here, the outline of far-off mountains and a sleepy little town are barely discernible through falling snowflakes. Bathed in diaphanous light, a figure dominates the pictorial space in a manner that suggests motion, perhaps a winter stroll. In *Untitled* (c. 1975), the vastness of the cloudy sky is carried through to the figure's twinkling eyes, the locus of his expression. Lemieux depicts a drama of the face that the landscape responds to with a discreet pulsation. Together, landscape and portrait form an unsettling and sublime alliance, in which colours find harmony in highlights and gradations. The horizon “breathes,” as Lemieux would say. Dream-like and deeply mysterious, Lemieux's painting is cast in a wintry light that is buffered by a mass of superbly rendered clouds—a snowy sky that looms large over the distant cottages. This is the calm before the storm.

Estimation/Estimate 80 000 – 100 000 \$



# Jean Paul Lemieux

1904-1990

## 04 Album de famille

1958

Huile sur toile, signée et datée au bas à droite /  
Oil on canvas, signed and dated lower right  
71,8 × 122,6 cm / 28 ¼ × 48 ¼ in

### Provenance

Collection particulière, États-Unis / Private collection, USA

La scène est mémorable. Une petite fille assise au premier plan nous fixe du regard dans sa robe de tulle blanche, une fleur écarlate à la main gauche. Derrière elle, les parents et la fratrie prennent la pose, vêtus de costumes d’époque; leurs visages sont floutés par le passage du temps. Plus loin encore, on aperçoit les ancêtres, apparitions évanescentes qui semblent flotter dans un sfumato atmosphérique. Des générations successives défilent sous nos yeux dans cette œuvre d’une beauté hypnotisante. Le décor aux tons sépia et bleutés évoque la photographie d’antan, où un voile de poussière enveloppe le sujet, comme au théâtre. C’est en 1958 que Jean Paul Lemieux peint *Album de famille*, sur un thème qu’il revisitera notamment dans *L’été* (1959), *Les grandes personnes* (1960) et *1910 Remembered* (1962).

Le regard que Lemieux porte sur la famille peut être une ode à des rassemblements heureux, à des célébrations et à des traditions réjouissantes, mais aussi un retour nostalgique sur son passé. L’enfant, comme il arrive souvent dans les œuvres du peintre, c’est lui, ou du moins une partie de sa vie qu’il tente de préserver du naufrage de l’oubli. Dans *Album de famille*, les bottines de la fillette sont bien en évidence, symbole de ses premiers pas vers l’avenir, vers sa propre destinée, sa propre solitude. Autour du regard innocent d’une enfant gravitent les grands pans de l’existence. Pour Lemieux, cette vision est représentée par un paysage désertique, espace vécu ou rêvé qui se veut d’abord un rapport entre soi et le monde. « Dans ce contexte, l’ouverture du champ pictural devient une qualité essentielle du travail pictural qui accueille ces signes », observe l’historienne de l’art Marie Carani.

À la fin des années 1950, le peintre met au point ses motifs les plus originaux, tels que l’horizon incliné, les personnages tronqués et les étendues désertes, imaginant des lieux de méditation intérieurs. Dans cette production, le portrait se distingue par la charge émotive et dramatique qu’il confère aux paysages épurés, parfois à la limite de l’abstraction. Le présent tableau donne l’impression d’un espace infini en arrière-plan grâce au brossage du ciel, où seules les têtes de la mère et du père dépassent la ligne d’horizon. De fait, le regard se pose là où l’artiste fonde tous ses espoirs, c’est-à-dire sur l’enfant aux pupilles minuscules dans leurs orbites voilées. En équilibre au bord du monde, la petite fille apparaît tels un mirage, une vision, un oracle.

### Bibliographie/Literature

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

ROBERT, Guy. *Lemieux*, Montréal, Stanké, 1975. Œuvre reproduite à la page 198. / Work reproduced on page 198.

ROBERT, Guy. *Lemieux*, trans. John David Allan, Montréal, Gage Publishing, 1978. Œuvre reproduite à la page 198. / Work reproduced on page 178.

The scene is memorable. A little girl sits in the foreground in her white tulle dress, holding a scarlet flower in her left hand, and looks straight at us. Behind her, her parents and siblings pose, dressed in period clothing; their faces are blurred by the passage of time. Further in the background are the ancestors, evanescent apparitions that seem to float in an atmospheric sfumato. Successive generations stream before our eyes in this hypnotic and beautiful work. The sepia and pale-blue tones of the setting evoke early photography, in which a veil of dust envelops the subject, as if in a theatre. Jean Paul Lemieux painted *Album de famille* in 1958, on a theme that he later revisited in *L’été* (1959), *Les grandes personnes* (1960), and *1910 Remembered* (1962), among other works.

Lemieux’s look at the family can be understood as an ode to joyful gatherings, celebrations, and traditions, but also as a nostalgic rendering of his past. As is often the case in his paintings, the child represents him—or, at least, a part of his life that he was trying to rescue from oblivion. In *Album de famille*, the little girl’s booties are prominently visible, symbolizing her first steps toward the future, toward her own destiny, her own solitude. Vast sweeps of life gravitate around a child’s innocent gaze. Lemieux portrays this vision as a desert landscape, a dreamed or experienced space that is, first and foremost, a relationship between the self and the world. The art historian Marie Carani observes that “in this context, the openness of the pictorial field becomes an essential quality of the painting that holds these signs.”

In the late 1950s, Lemieux developed his most original stylistic motifs, such as the tilted horizon, truncated figures, and empty expanses, imagined as meditative spaces. In these works, the portraits stand out for the emotional and dramatic charge that he confers on pared-down landscapes, which sometimes border on abstraction. *Album de famille* gives the impression of infinite space in the background thanks to the brushwork applied to the sky, into which only the mother’s and father’s heads intrude, rising above the horizon line. Our gaze is drawn to the subject on which Lemieux placed all his hopes: the child with the small pupils in their veiled orbits. Poised on the edge of the world, the little girl appears as a mirage, a vision, an oracle.



Durant toute la décennie suivante, la renommée de Lemieux croît de façon spectaculaire aussi bien à l’étranger qu’au pays. Des expositions individuelles lui sont consacrées à Montréal, à Québec, à Toronto et à Vancouver et ses œuvres figurent 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 universelle et internationale de Bruxelles, au Museum of Modern Art de New York, à la Tate Gallery de Londres et au Palais Galliera de Paris. L’artiste représente le Canada à la Biennale de Venise en 1960. En 1966, il devient membre de l’Académie royale des arts du Canada; en 1967, il est décoré de la médaille du Conseil des arts du Canada; et en 1968, il est fait Compagnon de l’Ordre du Canada.

Jamais passée aux enchères, *Album de famille* de Jean Paul Lemieux est une première et une occasion exceptionnelle pour les collectionneuses et collectionneurs aguerris.

**Annie Lafleur, M.A.**

Écrivaine et professeure associée  
Départements de français et d’anglais  
Université Simon Fraser, Burnaby (C.-B.)

Throughout the decade that followed, Lemieux’s reputation grew exponentially, both at home and abroad. He was honoured with solo exhibitions in Vancouver, Toronto, Montréal, and Québec City, and his works were included in four biennial exhibitions at the National Gallery of Canada. His paintings were also shown in exhibitions on Canadian art at the Bienal de São Paulo, the Brussels World Fair, the Museum of Modern Art in New York, the Tate Gallery in London, and the Musée Galliera in Paris. He also represented Canada at the Venice Biennale in 1960. In 1966, Lemieux became a member of the Royal Canadian Academy of Arts. In 1967, he won the Canada Council Medal, and in 1968 he was appointed a Companion of the Order of Canada.

Never previously offered at auction, Jean Paul Lemieux’s *Album de famille* represents an unprecedented and exceptional opportunity for seasoned collectors.

**Annie Lafleur, M.A.**

Writer and Adjunct Professor  
Departments of English and French  
Simon Fraser University, Burnaby, BC

**Estimation/Estimate**      **400 000 – 600 000 \$**

# Armand Vaillancourt

1929 -

## 05 Sans titre / Untitled

c. 1963

Bois brûlé, inscription «AV.» gravée sur la base /

Burnt wood, engraved "AV." at the bottom

104 × 45,7 × 21,6 cm / 41 × 18 × 8 ½ in

### Provenance

The Helen and Walter Zwig Foundation Collection, Toronto

Waddington's, Canadian Art, December 10, 2020 (lot 33)

Collection particulière / Private collection, Montréal

Surtout connu comme sculpteur, Armand Vaillancourt s'est aussi révélé par le dessin, la gravure et la peinture, exploitant différents matériaux, inventant même de nouvelles techniques. Vaillancourt s'est rapidement imposé comme un des plus importants artistes québécois, avec ses gigantesques sculptures publiques, et a produit à ce jour plus de 3 000 œuvres. Il a suivi sa formation à l'École des beaux-arts de Montréal et s'est fait connaître sitôt ses études terminées avec sa première création, *L'arbre de la rue Durocher* (1953-1955), un arbre sculpté à même la rue. Artiste engagé, il a toujours mis son art au service de ses convictions politiques, environnementales et sociales. Pionnier de l'affirmation artistique québécoise, il est l'auteur de plusieurs créations marquantes qui mettent notamment à profit le métal soudé, le bois et le bronze. Ses œuvres ont fait l'objet de multiples rétrospectives dans l'ensemble du Québec et font partie de plusieurs collections importantes. Parmi les nombreuses distinctions qu'on lui a remises au Québec, au Canada et aux États-Unis, notons le prestigieux prix Paul-Émile-Borduas (1993), et le titre de Chevalier de l'Ordre national du Québec (2004). Il vit toujours dans sa maison de l'avenue de l'Esplanade, à Montréal.

Although primarily known as a sculptor, Armand Vaillancourt is also an accomplished draftsman, printmaker, and painter who has explored many different materials and even invented new creative techniques. Vaillancourt quickly made his mark as an important Québécois artist with his giant public sculptures, and has produced over 3,000 artworks to this day. He studied at the École des beaux-arts de Montréal, and was soon recognized for his first important work, *L'arbre de la rue Durocher* (1953-55), carved out of an actual tree from the street. As a politically engaged artist, Vaillancourt has always placed his art at the service of his political, environmental, and social convictions. A pioneer of Québec's artistic affirmation, he has produced many remarkable works that incorporate welded metal, bronze, and wood. His work has been the subject of several retrospectives throughout Québec, and is included in many important collections. He received notable distinctions in Québec, Canada, and the U.S., including the prestigious Prix Paul-Émile-Borduas, in 1993, and the title of Chevalier de l'Ordre national du Québec, in 2004. He still lives in his house on avenue de l'Esplanade, in Montréal.

Estimation/Estimate 45 000 – 55 000 \$



# Armand Vaillancourt

1929 -

## 06 Sans titre / Untitled

1957

Bois brûlé, signée et datée au bas /  
Burnt wood, signed and dated at the bottom  
87 x 16,5 x 9,5 cm / 34 ¼ x 6 ½ x 3 ¾ in

### Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Dans le court métrage documentaire *Artiste à Montréal* (1954), réalisé par Jean Palardy et produit par l'Office national du film du Canada, on peut observer Armand Vaillancourt en train de sculpter *L'arbre de la rue Durocher* (1953-1955, coll. du Musée national des beaux-arts du Québec) à même la rue. Qualifiée d'arbre-sculpture, cette œuvre monumentale introduit la série des *Bois brûlés* et, par le fait même, « la forme, la figure, la croissance chaotique de l'arbre sous-jacent, qui est le modèle même de la vie organique », écrit l'auteur et critique d'art John K. Grande. Toujours selon Grande : « D'autres sculptures de bois, de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, incorporent une section de tronc d'arbre. Écorchée, fendue sur la longueur, cette production précède de plusieurs années n'importe quelle sculpture minimaliste américaine, et sa date de création s'inscrit en parallèle à celle des œuvres du groupe japonais Mono-ha. » Exécutée parallèlement à *L'arbre de la rue Durocher*, l'actuelle *Sans titre* (1957) figure parmi les tout premiers *Bois brûlés* de Vaillancourt : des pièces fondatrices qui marquent la fin de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal (1951-1955). Ce corpus d'œuvres modernistes se distingue par son caractère organique, fluide et curviligne, comparativement à des pièces d'inspiration autochtone et totémique comme *Justice aux Indiens d'Amérique* (1957, coll. du Musée d'art contemporain de Montréal), qui sont constituées d'assemblages de bois et de coupes plus géométriques. Pièce quasi mythique dans le répertoire de Vaillancourt, *Sans titre* est un incontournable pour toute collection.

### Bibliographie/Literature

GRANDE, John K. *Jouer avec le feu : Armand Vaillancourt, sculpteur engagé*, Outremont, Lanctôt, 2001.

GRANDE, John K. *Armand Vaillancourt : Sculpture de masse*, Rivière-du-Loup, Éditions Mus'Art, 2004.

In the National Film Board of Canada short film *Artist in Montreal* (1954), directed by Jean Palardy, one sees Armand Vaillancourt on the street, sculpting *L'arbre de la rue Durocher* (1953-55, collection of the Musée national des beaux-arts du Québec). Dubbed a tree-sculpture, this monumental work ushered in the *Bois brûlés* series and, as author and art critic John K. Grande put it, “the form, figure, and chaotic growth of the underlying tree, which is the very model of organic life.” According to Grande, “Other wood sculptures [from this series] in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec incorporate segments of tree trunk. Stripped, split lengthwise, this production precedes any other American minimalist sculpture by several years, and the production date matches that for the works of the Mono-ha Japanese group.” Produced alongside *L'arbre de la rue Durocher*, this untitled work (1957) is among the very first *Bois brûlés*, essential pieces that mark the end of Vaillancourt's studies at the École des beaux-arts de Montréal (1951-55). Characterized by its organic, fluid, and curvilinear aesthetic, this modernist body of work is distinguished from Vaillancourt's totemic and Indigenous-inspired works that consist of more geometric assemblages and sections of wood, such as *Justice aux Indiens d'Amérique* (1957, collection of the Musée d'art contemporain de Montréal). *Untitled*, a quasi-mythical piece in the Vaillancourt repertoire, is a must in any collection.

Estimation/Estimate 20 000 – 25 000 \$



# Harold Barling Town

1924 - 1990

## 07 Summer Shore

1959

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

Oil on canvas, signed and dated lower right

81,3 × 66 cm / 32 × 26 in

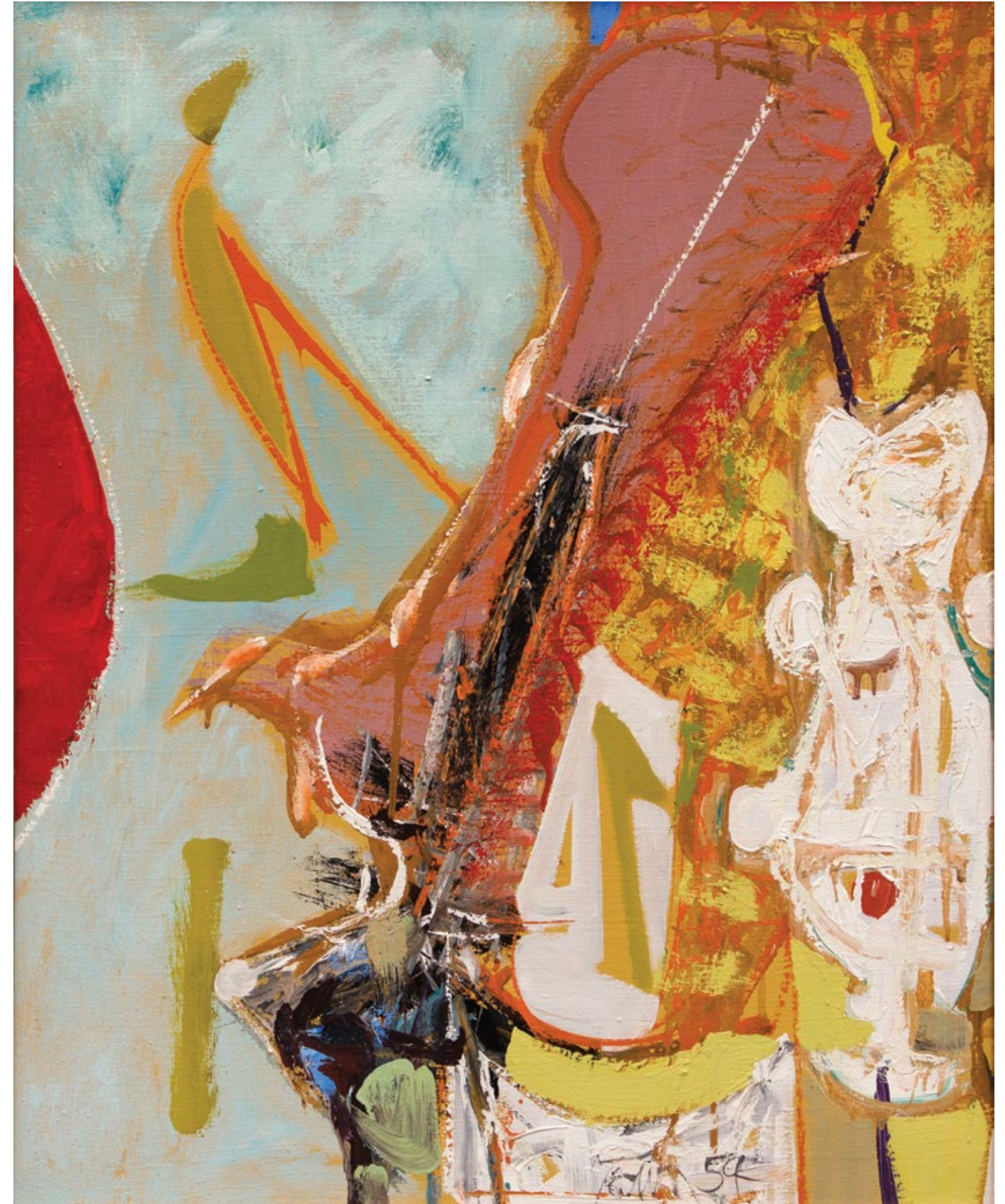
### Provenance

Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

Harold Town a sans doute été le plus remarqué et le plus grégaire des membres du Groupe des Onze. Personnage plus grand que nature, il est devenu l'une des figures les plus célèbres du mouvement abstrait canadien au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement sur la scène torontoise de l'art contemporain. Il a exploré exhaustivement diverses formes de représentation, techniques d'application et matières brutes, ses essais ayant toujours été couronnés de succès. Ce peintre imprévisible trouvait l'inspiration partout : dans les articles de journaux, les images imprimées ou les collections des musées du monde entier. L'ensemble de son œuvre et de sa carrière est considéré comme déterminant dans le développement de l'expressionnisme abstrait au Canada. Town a représenté le Canada à la Biennale de Venise en 1956 et en 1964. Ses œuvres font partie des collections du Guggenheim Museum et du Museum of Modern Art (New York), du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto).

Harold Town was undoubtedly one of the more remarkable and gregarious members of Painters Eleven. A larger-than-life character, he became one of the most famous Canadian abstract artists of the mid-twentieth century, especially in Toronto's contemporary art scene. Throughout his career, he exhaustively explored different forms of representation, application techniques, and raw materials, garnering inevitable applause for his experiments. An unpredictable artist, Town found inspiration everywhere: in newspaper articles, printed images, and museum collections from all over the world. His overall work and career are considered decisive factors in the development of Abstract Expressionism in Canada. Town represented Canada at the Venice Biennale in 1956 and 1964. His works are in the collections of the Guggenheim Museum and the Museum of Modern Art (New York), the National Gallery of Canada (Ottawa), and the Art Gallery of Ontario (Toronto).

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



# Harold Barling Town

1924 - 1990

## 08 Dream of the Samurai

1957

Techniques mixtes et collage sur panneau, signée et datée au bas à droite /

Mixed-media collage on panel, signed and dated lower right

120,7 × 120,7 cm / 47 ½ × 47 ½ in

### Provenance

Christopher Cutts Gallery, Toronto

Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

### Exposition/Exhibition

*Harold Town*, Art Gallery of Ontario, Toronto, from May 16 to July 6, 1986

Le collage tient une place centrale dans la démarche du peintre torontois Harold Town, non seulement en tant que technique ou procédé stylistique, mais aussi tel un ensemble complexe et multidimensionnel de méthodes, de matériaux, d'expériences vécues et d'expressions. Il révèle des liens subtils entre forme et structure, couleur et surface, illusion et sujet, tout en accroissant le potentiel expressif de l'œuvre et en ouvrant la voie à des innovations formelles qui se réaliseront dans les tableaux de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Avec *Dream of the Samurai*, daté de 1957, l'artiste parvient à la quintessence de cette recherche plastique grâce à un habile assemblage des différentes techniques et à la sensibilité de sa mise en forme. Collage composé de fragments d'« estampes autographiques uniques », de papier de soie, d'encre et de peinture, le présent tableau est un patient ouvrage de composition, d'harmonie chromatique et de texturation qui redéfinit la place du collage dans les arts visuels. L'artiste fait preuve d'audace et d'ingéniosité en récupérant les papiers encrés, qu'il découpe, plie, déchire et assemble dans ses tableaux. Pour Town, le collage est l'équivalent du mouvement dans la peinture : une source infinie de possibilités. On reconnaît ce procédé à la fois technique et imaginatif dans des œuvres phares telles que *Garden for a Eurasian Princess* (1957-1958, coll. Joan et Martin Goldfarb), *Monument to C.T. Currelly No. 1* (1957, coll. de la Vancouver Art Gallery) et *Garden of Nebuchadnezzar* (1958, coll. du Musée des beaux-arts de Montréal).

A. L.

### Bibliographie/Literature

BURNETT, David. *Town*, Toronto, Art Gallery of Ontario et McClelland and Stewart, 1986. Œuvre reproduite en noir et blanc à la page 49. Mention de l'œuvre à la page 47 et dans l'index à la page 222. / Work reproduced on page 49. Mention of the work on page 47 and in the index on page 222.

MORAY, Gerta. *Harold Town: Life and Work / Harold Town: Sa vie et son œuvre*, traduit de l'anglais par Dominique Denis, Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2014. En ligne : <www.aci-iac.ca/art-books/harold-town/> [ouvrage consulté en février 2026].

NOWELL, Iris. *Harold Town*, Vancouver, Figure 1, 2014.

Collage was central to the work of the Toronto painter Harold Town, not only as a stylistic process or technique but also as a set of complex and multidimensional methods, materials, lived experiences, and expressions. It revealed subtle connections between form and structure, colour and surface, illusion and subject. Increasing the work's expressive potential, it paved the way for the formal innovations that would emerge in his paintings of the late 1950s and early 1960s. In *Dream of the Samurai* (1957), Town reached the very essence of his formal research by skilfully amalgamating different techniques and sensitively generating forms. Composed of fragments of "single autographic prints," tissue paper, ink, and paint, this work of patient composition, chromatic harmony, and texturing redefined the place of collage in the visual arts. With boldness and ingenuity, Town salvaged pieces of printed paper and then cut, folded, tore, and assembled them to create a unique whole. For him, collage was the equivalent of movement in painting: an infinite source of possibilities. This technical and imaginative process can also be found in Town's other key works, such as *Garden for a Eurasian Princess* (1957-58, collection of Joan and Martin Goldfarb), *Monument to C.T. Currelly No. 1* (1957, collection of the Vancouver Art Gallery) and *Garden of Nebuchadnezzar* (1958, collection of the Montreal Museum of Fine Arts).

Estimation/Estimate 40 000 – 50 000 \$



# Jean-Paul Armand Mousseau

1927-1991

## 09 Sans titre / Untitled

1955

Huile sur panneau, signée et datée au bas au centre /

Oil on board, signed and dated lower centre

71 × 52 cm / 28 × 20 ½ in

### Provenance

Yves Laroche galerie d'art, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

Le tableau *Sans titre* (1955) s'inscrit dans une production picturale axée sur les notions d'espace, de lumière et de couleur que Mousseau maintiendra tout au long de sa carrière artistique, et ce, toutes disciplines confondues. Ainsi, on retrouve dans cette huile sur panneau la même dimension architecturale et chromatique que certaines structures en fibre de verre et en résine colorée réalisées au cours de la même période. Selon Pierre Landry, commissaire de la rétrospective *Mousseau* au Musée d'art contemporain de Montréal, où l'œuvre a été exposée en 1997, « ce va-et-vient entre la pure recherche plastique et son application à un domaine élargi témoigne d'une ouverture et d'une absence de conformisme non sans rapport avec l'esprit du groupe automatiste », dont Mousseau est le plus jeune membre. La recherche de la lumière devient dès lors un leitmotiv dans la pratique picturale de l'artiste, comme l'atteste le présent tableau.

Ici, les éclats de lumière blancs et orangés semblent flotter dans l'espace pictural, lequel est par des zones d'ombre. Une lumière diffuse transperce cet espace à la manière d'un vitrail illuminé. Les plans de couleur tronqués aux arêtes du châssis suggèrent le prolongement de cet éclat au-delà du tableau, comme s'il inondait l'espace même du spectateur ou de la spectatrice. Si la composition de *Sans titre* est assez structurée, elle n'en demeure pas moins tactile. Le traitement estompé des plans colorés se distingue d'ailleurs de la facture strictement géométrique qui apparaît à la même époque chez les tenants du mouvement plasticien. La présence de contours adoucis est aussi frappante dans une série de tableaux que Fernand Leduc, ami et pair de Mousseau, produit à pareille date avant de se tourner résolument vers l'esthétique *hard-edge*.

En 1954, Jean-Paul Mousseau participe à la mythique exposition *La matière chante*, organisée par Claude Gauvreau à la Galerie Antoine, à Montréal. L'artiste y expose, aux côtés des œuvres de Paul-Émile Borduas, de Pierre Gauvreau, de Jean Paul Riopelle, de Fernand Leduc et de Rita Letendre, des gouaches exécutées en 1951.

A. L.

### Bibliographie/Literature

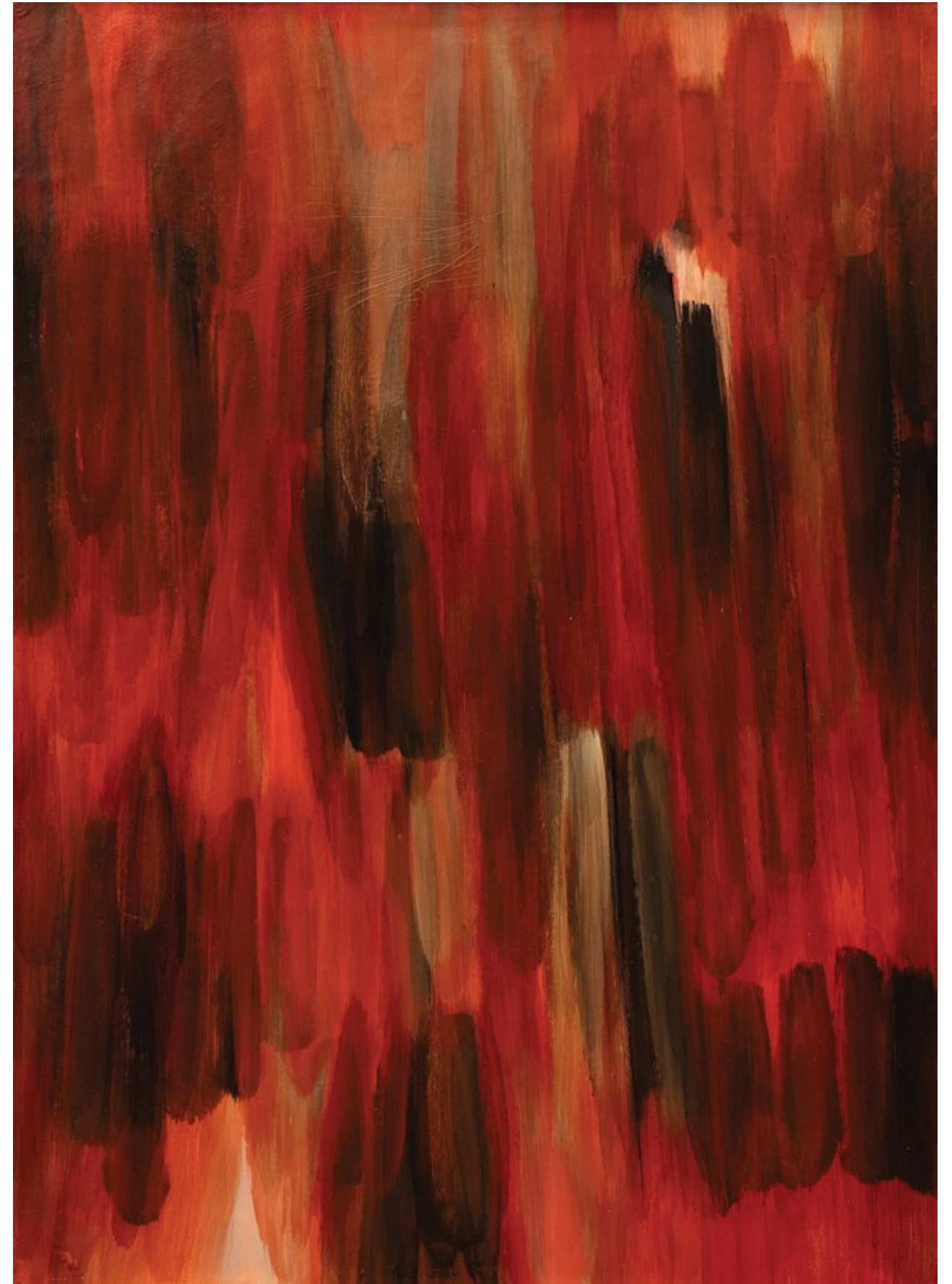
LANDRY, Pierre (avec la collaboration de Francine COUTURE et de François-Marc GAGNON). *Mousseau*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions du Méridien, 1996.

The painting *Untitled* (1955) figures in a pictorial production focused on notions of space, light, and colour that Mousseau sustained, in all disciplines, throughout his long art career. Thus, this oil on panel has the same architectural and chromatic characteristics as some of the fibreglass and colour-resin works of the same period. According to Pierre Landry, who curated the *Mousseau* retrospective at the Musée d'art contemporain de Montréal, where the painting was shown in 1997, "This back and forth between pure formal research and its application in a broader field testifies to an openness and independence from conventions that echo the spirit of the Automatist group," of which Mousseau was the youngest member. The search for light thus becomes a leitmotif in his pictorial practice, as demonstrated in this painting.

Here, the sparkle of white and orange light seem to float in a pictorial space, punctuated by areas of shadow. The diffused light traverses the space as in a stained-glass window. The planes of colour truncated at the edges of the frame suggest an extension beyond the painting, as if radiating into the spectator's own space. Although the composition in *Untitled* is quite structured, it is nonetheless tactile. The blurred treatment of the coloured planes contrasts with the strictly geometric approach manifest in the contemporaneous work of members of the Plasticiens movement. The softened edges are also striking in a series of paintings produced at the same time by his friend and follower Fernand Leduc, who ultimately turned toward a *hard-edge* aesthetic.

In 1954, Jean-Paul Mousseau took part in the legendary exhibition *La matière chante*, organized by Claude Gauvreau at the Galerie Antoine in Montréal. Alongside artists such as Paul-Émile Borduas, Pierre Gauvreau, Jean Paul Riopelle, Fernand Leduc, and Rita Letendre, Mousseau presented gouache paintings that he had produced in 1951.

**Estimation/Estimate** 15 000 – 20 000 \$



# Fernand Leduc

1916 - 2014

## 10 Les bons augures

1952

Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; signée au verso avec les inscriptions «Attestation d'authenticité, F. Leduc, 15/02/89» au dos et «Propriété Claire et Camille Leduc» sur une étiquette collée sur le châssis / Oil on canvas, signed and dated lower right; signed on verso with inscriptions "Attestation d'authenticité, F. Leduc, 15/02/89" on verso and "Propriété Claire et Camille Leduc" on a label glued to the stretcher  
73,7 x 91,4 cm / 29 x 36 in

### Provenance

Collection Claire et Camille Leduc, Montréal  
Collection particulière / Private collection, Montréal

Cette huile de Fernand Leduc s'inscrit dans une série d'œuvres réalisées lors de séjours à l'île de Ré, en Charente (France), de 1950 à 1952. Ces séjours furent déterminants pour le peintre: il y découvre une luminosité nouvelle dont il voudra capter les effets de transparence et de transition. Ses recherches picturales autour de la verticalité, de l'horizontalité et de la ligne oblique le conduisent progressivement vers des compositions plus orthogonales. L'automatisme gestuel laissera la place à une agglomération de taches et de signes structurée par des rapports francs et dynamiques entre les plans colorés. Une pièce incontournable de cette série qui marque l'engagement de l'artiste vers des préoccupations picturales qui le suivront tout au long de sa carrière.

Né en 1916 à Viauville, au Québec, 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. 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. Il 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 à Paris et en Italie, Leduc revient à Montréal en 2006, où il s'éteint en 2014.

### Expositions/Exhibitions

70<sup>e</sup> Exposition annuelle du Salon du Printemps / 70th Annual Spring Exhibition, Musée des beaux-arts de Montréal, du 13 mars au 19 avril 1953  
Rétrospective: Fernand Leduc, Musée d'art contemporain de Montréal, du 9 décembre 1970 au 17 janvier 1971 (cat. 22)

### Bibliographie/Literature

DOUCE DE LA SALLE, Sylvie, Maïthé, VALLÈS-BLED et Alain PARENT. *Fernand Leduc de 1943 à 1985*, Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, 1985.  
MARTIN, Michel. *Fernand Leduc: Libérer la lumière*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006.

This oil by Fernand Leduc is part of a series of works created during his trips to the Ile de Ré, in Charente (France), between 1950 and 1952. These sojourns proved decisive for him; it was there that he discovered a new kind of luminosity the transparency and transitional effects of which he strove to capture in his work. His pictorial explorations around verticality, horizontality, and the oblique line gradually led him toward more orthogonal compositions. Gestural automatism would give way to an assemblage of stains and marks structured by the clear, dynamic relationships among coloured planes. This is an essential work from a series that marks Leduc's commitment to pictorial themes that became the driving forces of his practice.

Leduc was born in 1916 in Viauville, Quebec. He joined the Automatistes while still a student at the École des beaux-arts de Montréal, but toward 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 be presented in 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. After living for many years in Paris and in Italy, in 2006 Leduc returned to Montréal, where he remained until his death in 2014.

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$





## Léon Bellefleur

1910 - 2007

### 11 Forêt sans nom

1962

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

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

64,8 × 81,3 cm / 25 ½ × 32 in

#### Provenance

Galerie Dresdnere, Montréal

Gallery Gevik, Toronto

Collection particulière / Private collection, Toronto

Àu 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 Dresdnere, à Montréal. À la fin mai, cette dernière expose une importante production de tableaux et de gouaches récentes, dont fait partie *Forêt sans nom* (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. Bellefleur signe ici une œuvre forte, à la fois cinglante et majestueuse, qui ouvrira la voie à la pleine reconnaissance de son art.

#### Exposition/Exhibition

Galerie Dresdnere, 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 Dresdnere in Montréal. At the end of May, Galerie Dresdnere presented an important series of Bellefleur’s recent paintings and gouaches, including *Forêt sans nom* (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. A powerful piece, both blistering and majestic, *Caravelle de nuit* was to bring full recognition to Bellefleur’s body of work.

#### Estimation/Estimate

15 000 – 20 000 \$



## Jean LeFébure

1930 - 2013

### 12 Joie du vide

1961

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

Oil on canvas, signed and dated lower right

81,3 × 99,7 cm / 32 × 39 ¼ in

#### Provenance

Heffel Fine Art, September 2007, 1st Session, September 29, 2007 (lot 30)

Collection particulière / Private collection, Montréal

Jean LeFébure (né Lefebvre) est un peintre et sculpteur fortement influencé par les Automatistes. Épris de peinture, il fréquente dès l’âge de 17 ans le groupe d’artistes dissidents où il trouve des mentors en Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau et le futur critique d’art et galeriste Yves Lasnier. Il abandonne ses études en architecture et participe aux expositions *Le Salon des Rebelles* (1950) et *Les étapes du vivant* (1951). De 1953 à 1965, il séjourne en Europe avec plusieurs artistes du même mouvement et expose en Espagne, en France, en Italie et en Suisse. L’artiste s’établit à Paris, où il se fait libraire pour gagner sa vie tout en continuant de s’adonner à la peinture. Il réalise par ailleurs *Joie du vide* (1961) durant ces années parisiennes. En 1964, alors qu’il agit comme coloriste-conseil pour le Centre de recherche nucléaire de Saclay, il crée la *Série de Saclay* à partir des couleurs de l’usine. De retour au Québec, Il réalise la sculpture *Signe solaire* (1967) pour la Galerie nationale du Canada (aujourd’hui le Musée des beaux-arts du Canada) à l’occasion du centenaire du pays; sculpture qui est ensuite prêtée à Terre des Hommes pendant l’Expo 67. On peut aujourd’hui admirer cette oeuvre au parc Jean-Drapeau, à Montréal. LeFébure se consacre par la suite à l’enseignement à l’École d’architecture de l’Université Laval (Québec), puis obtient, en 1970, un poste de professeur de peinture au Cégep de Saint-Laurent (Montréal), poste qu’il occupera jusqu’à sa retraite en 1990.

Jean LeFébure (born Lefebvre) was a painter and sculptor who was strongly influenced the Automatistes. At the age of seventeen, enamoured of painting, he began frequenting this group of dissident artists, where he found mentorship under Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau, and the future art critic and gallerist, Yves Lasnier. After abandoning his studies in architecture, he took part in the exhibitions *Le Salon des Rebelles* (1950) and *Les étapes du vivant* (1951). A few years later, from 1953 to 1965, he lived in Europe with many artists of the same movement and presented his work in Spain, France, Italy, and Switzerland. He eventually settled in Paris and earned a living as a bookseller, while continuing to paint. *Joie du vide* (1961) is among the works created during his Parisian years. In 1964, while working as a colour consultant for the Saclay Nuclear Research Centre, he created the *Série de Saclay* based on the factory’s colours. Upon his return to Québec, he produced a sculpture titled *Signe solaire* (1967) for the National Gallery of Canada, in honour of the country’s centennial. The piece was later loaned to the Man and his World pavilion during Expo 67, and it can still be admired today on the grounds of Parc Jean-Drapeau, in Montréal. In subsequent years, LeFébure devoted himself to teaching at the School of Architecture at Laval University (Québec City), before obtaining a teaching position at the Cégep de Saint-Laurent (Montréal), where he remained until his retirement in 1990.

#### Estimation/Estimate

8 000 – 10 000 \$

# Marcelle Ferron

1924 - 2001

## 13 Sans titre / Untitled

1964

Huile sur toile marouflée sur toile, signée au bas à gauche; sceau de la succession Marcelle Ferron au dos / Oil on canvas laid on canvas, signed lower left; seal of the Marcelle Ferron estate on verso  
88,3 × 111,8 cm / 34 ¾ × 44 in

### Provenance

Galerie Simon Blais, Montréal  
Collection particulière / Private collection, Montréal

### Exposition/Exhibition

*Inventer la liberté*, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul, du 19 juin au 21 novembre 2021

Avec ses coups de spatule tourbillonnants et ses plans de couleur percés par la lumière, *Sans titre*, datée de 1964, fait partie des œuvres puissantes de Marcelle Ferron. Elle atteste toute l'expressivité gestuelle dont l'artiste fait montre durant ses années parisiennes « par une facture qui rejoint celle des peintres de l'abstraction lyrique française », précise le conservateur Réal Lussier. Cette véhémence se manifeste dans la qualité plastique et chromatique de la composition, mais aussi dans les effets de transparence explorés de long en large au fil des années. En 1964, Ferron découvre le verre coloré chez le maître verrier Michel Blum, qui l'initie à l'art du vitrail. Ce nouvel apprentissage teinte littéralement sa production picturale, qui s'en trouve soudain enrichie d'une qualité lumineuse inégalée. Lorsqu'elle rentrera au Québec en 1966, Ferron se consacra principalement à la production de vitraux et ancrera son œuvre dans l'espace public en contribuant à divers ensembles architecturaux.

Au cours de sa longue et prolifique carrière, Ferron parvient « à imposer une identité artistique inédite, basée à la fois sur la résistance et l'enracinement », écrit Louise Vigneault dans un catalogue d'exposition. « Mi-artiste, mi-guerrière », cette signataire du *Refus global* s'inscrit sans conteste dans la lignée des femmes peintres qui ont défié le milieu patriarcal de la peinture, au même titre que Joan Mitchell et Lee Krasner. C'est une figure incontournable de la modernité québécoise.

En 1961, Ferron 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. Tout au long de sa carrière, l'artiste prend part à de nombreuses expositions collectives d'envergure au Canada et à l'étranger. Le Musée d'art contemporain de Montréal présente deux rétrospectives de son œuvre : *Marcelle Ferron de 1945 à 1970*, en 1970, et *Marcelle Ferron, une rétrospective 1945-1997*, en 2000.

A. L.

### Bibliographie/Literature

LUSSIER, Réal (dir./ed.). *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.

With its swirling palette-knife strokes and light-pierced colour planes, *Untitled*, dated 1964, is one of Marcelle Ferron's most powerful works. It shows the gestural expressiveness of Ferron's years in Paris "through a technique similar to French Lyrical Abstraction," according to the curator Réal Lussier. This intensity is expressed in the formal and chromatic quality of the composition, as well as in the transparent effects that she explored extensively over the years. In 1964, the master glassmaker Michel Blum introduced Ferron to the art of stained glass. This new knowledge literally coloured her paintings, which were suddenly enriched by an unparalleled luminous quality. When she returned to Québec in 1966, she focused primarily on making stained glass and putting her work in the public space by contributing to various types of architecture.

Throughout her long and prolific career, as Louise Vigneault writes in an exhibition catalogue, Ferron "established an original artistic identity, based on resistance and rootedness." "Half artist, half warrior" and a signatory of the *Refus global*, she is without question in the lineage of women painters, such as Joan Mitchell and Lee Krasner, who defied the patriarchal world of painting. Ferron is an essential figure of Québec modernity.

In 1961, Ferron won the silver medal at the Bienal de São Paulo. 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, in 2000 with *Marcelle Ferron, a Retrospective 1945-1997*.

### Estimation/Estimate

150 000 – 200 000 \$



# Marcelle Ferron

1924 - 2001

## 14 Sans titre / Untitled

c. 1956

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

Oil on canvas, signed lower right; signed on verso

40,6 × 46,4 cm / 16 × 18 ¼ in

### Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Peint durant les années parisiennes de l'artiste, *Sans titre* (c. 1956) est un tableau inédit dont l'exécution s'inscrit résolument dans la lignée automatiste, à l'image d'autres peintures réalisées à la même époque. Le tableau annonce également les œuvres subséquentes, qui refléteront 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 froide, rehaussée de quelques éclats rutilants. *Sans titre* captive le regard par son mouvement aérien inspiré par la flore aquatique et végétale, entre le scintillement des vagues et le bruissement des feuilles.

C'est en octobre 1953 que Marcelle Ferron quitte Montréal pour se rendre à Paris avec ses trois filles. Lors de ses premières années européennes, 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, joue un rôle déterminant dans l'essor fulgurant de sa carrière. Le don d'un lot de pigments par un mécène, dans la seconde moitié des années 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<sup>e</sup> exposition de l'association artistique Les Surindépendants au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, puis, peu de temps après, à une autre exposition individuelle à la Galerie du Haut-Pavé, aussi à Paris. À propos de cette période, le conservateur Réal Lussier écrit : « De plus en plus lumineuses, les compositions s'élaborent essentiellement autour d'un choix limité de couleurs qui permettent de faire vibrer les blancs. »

A. L.

### Bibliographie/Literature

LUSSIER, Réal (dir./ed.). *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, Éditions Simon Blais, 2008.

Painted during Ferron's time in Paris, *Untitled* (c. 1956) is an innovative piece that perfectly embodies the style of the Automatiste movement and other paintings from the same period. It also acts as a harbinger of Marcelle Ferron's subsequent works, which would reflect an entire decade of production. Here, the organic nature of the palette-knife strokes is preserved—the masses of paint are serrated and irregular on one side—and generous layers of luminous impasto fill the entire the pictorial space. Ferron stands out for the power of her gesture and the balance of her compositions—not to mention her palette, dominated here by cool tones boosted by a few bursts of vivid colour. *Untitled* captivates the eye with its aerial movement inspired by aquatic flora and vegetation, like shimmering waves or rustling leaves.

In October 1953, Ferron left Montreal for Paris with her three daughters. During her first years abroad, “Ferron took multiple trips, travelling to the Balkans, Greece, Italy, and the Netherlands where she discovered new qualities of light”. 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 second half of the 1950s provoked 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 of 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 the Galerie du Haut-Pavé, also in Paris. About this period, curator Réal Lussier writes, “Her increasingly luminous compositions were created essentially from a restrained selection of colours that allowed the whites to practically vibrate.”

Estimation/Estimate

80 000 – 100 000 \$





## Jean Paul Riopelle

1923 - 2002

### 15 Composition

1959

Huile sur papier marouflé sur toile, signée au bas à droite /  
Oil on paper laid on canvas, signed lower right  
50,8 × 64,8 cm / 20 × 25 ½ in

#### Provenance

Galerie Jean-Pierre Valentin, Montréal  
Canadian Fine Arts, Toronto  
Collection particulière / Private collection, Toronto

**Chez Pollock, le dessin peint : chez Riopelle, la peinture dessine.**

– Pierre Schneider

Dans l'œuvre picturale de Jean Paul Riopelle, la fin des années 1950 est une période foisonnante sous le signe de l'exploration et de la métamorphose plastiques. En effet, comme l'écrit l'historien de l'art Pierre Schneider, Riopelle cherche « à disloquer [l'espace pictural] en y plongeant de véritables blocs, des figures distinctes, [...] proches du géométrique. Mais le tissu ne cède pas. Si nettement cernées qu'elles soient, les formes n'échappent pas à la mouvance unanime. Le "contenu" et le "contenant" s'inscrivent sur le même plan, appartiennent au même espace ». Avec *Composition*, datée de 1959, les coups de brosse sont mis à profit pour dessiner des crochets et des travées fluides dans les empâtements quasi aériens de la composition. La régularité des mosaïques des années 1953 et 1954 fait place à « une gestualité libre d'embrouiller un écheveau de rubans colorés ou de plumes blanches », écrit Monique Brunet-Weinmann. À cela, il faut ajouter que le blanc n'est plus l'espace entre les choses, et que le noir ne contourne ni ne cerne les formes; ils incarnent un contraste pur, des couleurs à part entière, au même titre que n'importe quelle autre. Riopelle signe d'une main assurée une œuvre à la croisée des chemins, aux « couleurs de sable et de gravier, avec une légèreté d'aquarelle toute mitchellienne dans sa lumière et ses îles de verdure », conclut l'historienne de l'art. C'est en effet au cours de l'été 1959 que Joan Mitchell s'installe dans l'atelier de la rue Frémicourt, à Paris, et que se poursuivent ses amours tumultueuses avec Riopelle.

A. L.

#### Bibliographie/Literature

BRUNET-WEINMANN, Monique. « Les années dionysiaques », dans RIOPELLE, Yseult (dir.), *Jean Paul Riopelle : Catalogue raisonné, tome 2, 1954-1959*, Montréal, Hibou éditeurs, 2004.  
SCHNEIDER, Pierre. « Préface », *Jean-Paul Riopelle : Peinture 1946-1977*, Centre Georges Pompidou, 1981.

**With Pollock, the drawing paints:  
with Riopelle, the painting draws.**

– Pierre Schneider

In Jean Paul Riopelle's pictorial work, the late 1950s were marked by a prolific period of formal exploration and metamorphosis. Indeed, as Pierre Schneider writes, "[Riopelle sought] to dislocate [the pictorial space] by plunging real blocks into it, distinct figures ... nearly geometrical. But the fabric holds. As clearly delineated as they are, the forms cannot escape the unanimous movement: 'content' and 'container' are on the same plane, belong to the same space." In *Composition*, dated 1959, the brushstrokes are used to draw hooks and fluid spans in the composition's almost aerial impasto. The regularity of the mosaics of 1953 and 1954 here gives way to "a gestural free to tangle with a bundle of coloured ribbons or white feathers," writes Monique Brunet-Weinmann. To this it must be added that white is no longer the space between things, any more than black circumscribes or determines forms; these pure contrasts embody colours in their own right, just like any other. This is a painting at the crossroads, confidently executed, with its "sand and gravel colours and a wholly Mitchellian watercolour brightness in its light and islands of greenery," concludes Brunet-Weinmann. Indeed, it was during the summer of 1959 that Joan Mitchell settled in Paris, in a studio on rue Frémicourt, and continued her tumultuous love affair with Riopelle.

**Estimation/Estimate**

**20 000 – 25 000 \$**



L'année 1966 constitue un temps fort dans la carrière de Jean Paul Riopelle. À Paris, le célèbre Aimé Maeght prend l'artiste sous son aile, ajoutant au prestige de son écurie, qui a vu défiler les plus grands noms, de Chagall à Giacometti en passant par Kandinsky, Matisse et bien d'autres. Le galeriste lui ouvre également les portes de sa fondation et de son atelier de gravure, l'imprimerie ARTE, où l'artiste s'épanouira en découvrant de nouvelles techniques. De fait, la première exposition de Riopelle à la Galerie Maeght donne le coup d'envoi à une journée exceptionnelle qui comporte des tableaux, des sculptures et des œuvres inédites sur papier.

Jean Paul Riopelle naît à Montréal en 1923. Attiré par la peinture depuis l'enfance, il s'inscrit à l'École du meuble en 1943. Là-bas, il suit les cours de Paul-Émile Borduas et fait la connaissance de futurs membres du mouvement automatiste, dont il signera le manifeste, *Refus global*, en 1948. En 1947, Riopelle s'expatrie en France, où il vivra la majeure partie du temps (entre ses nombreux voyages) jusqu'à son retour définitif au Québec en 1990. C'est dans un atelier de Montmartre, en 1952-1953, qu'il met au point le style « mosaïque » qui propulsera sa carrière. Une fois bien établi comme artiste, Riopelle peut s'adonner à sa passion pour les voitures anciennes et couler ses sculptures en bronze. En 1962, il est le premier Canadien à recevoir un Prix de l'UNESCO à la Biennale de Venise. Au milieu des années 1960, l'artiste amorce doucement un retour à la figuration.

## Jean Paul Riopelle

1923 - 2002

### 16 Sans titre / Untitled

1966

Gouache sur bois martelé (papier mexicain), signée  
« R » et datée au bas à droite / Gouache on  
hammered wood (Mexican paper), signed "R"  
and dated lower right  
45 × 26,7 cm / 17 ¾ × 10 ½ in

#### Provenance

Galerie Maeght, Paris  
Artcurial, D'Alphonse à Hélène Kann : La passion de l'art en  
héritage, 22 février 2017 (lot 133)  
Collection particulière / Private collection, Toronto

#### Exposition/Exhibition

*Riopelle*, Galerie Maeght, Paris, juin 1966

#### Bibliographie/Literature

RIOPELLE, Yseult, et Tanguy RIOPELLE (dir.). *Jean Paul Riopelle : Catalogue raisonné, tome 4, 1966-1971*, Montréal, Hibou Éditeurs, 2014. Œuvre reproduite en noir et blanc à la page 250 (cat. n° 1966.012P1966). / Work reproduced in black and white on page 250 (cat. no. 1966.012P1966).  
SCHNEIDER, Pierre. *Riopelle, Signes mêlés*, Paris, Maeght, 1972. Œuvre reproduite à la page 140 (fig. 130). / Work reproduced on page 140 (fig. 130).

The year 1966 was a high point in Jean Paul Riopelle's career. In Paris, the famed art dealer Aimé Maeght took Riopelle under his wing, adding to the prestige of a line-up that included the greatest names, from Chagall to Giacometti, through Kandinsky, Matisse, and many others. Maeght also brought him into his foundation and to his engraving workshop, the ARTE printing house, where Riopelle flourished as he discovered new techniques. Indeed, his first exhibition at Galerie Maeght triggered an exceptional body of work that included paintings, sculptures, and original works on paper.

Jean Paul Riopelle was born in Montréal in 1923. Drawn to painting since early childhood, he enrolled in the École du meuble de Montréal in 1943. There, he studied under Paul-Émile Borduas and met several future members of the Automatiste movement. Riopelle took part in the group's first exhibition in 1946 and signed its manifesto, *Refus global*, in 1948. In 1947, he expatriated himself to France, where he spent the majority of his time (between his travels), until returning permanently to Québec in 1990. It was in his Montmartre studio in 1952-53 that he perfected his "mosaic" style of painting, for which he would become famous. Once his art career was well established, he indulged his passion for collecting vintage cars and made bronze-cast editions of his sculptures. In 1962, he was the first Canadian artist to receive the UNESCO Prize at the Venice Biennale. In the mid-1960s, he slowly began incorporating figurative elements into his work.

**Estimation/Estimate**

**20 000 – 25 000 \$**

# Jean Paul Riopelle

1923-2002

## 17 Moose sipi

1974

Huile sur toile, signée au bas à droite; titrée sur le châssis /  
Oil on canvas, signed lower right; titled on the stretcher  
26,7 × 45,7 cm / 10 ½ × 18 in

### Provenance

Galerie Maeght, Paris  
Collection particulière / Private collection, Toronto

Dans le tableau *Moose sipi*, daté de 1974, Jean Paul Riopelle guide les masses chromatiques et les empâtements costauds sur toute l'aire picturale. La palette étonnante, hautement contrastée, qui s'offre en spectacle dans cette composition organique et mordante alterne entre les tonalités chaudes et froides : le feu et l'eau, ou la cendre mêlée à la neige du matin. On retrouve dans cette œuvre les emblématiques rafales de touches orientées librement, ainsi que les glissements et les éboulements de matière qui les font dévier de leur cours et déboucher sur des réservoirs de couleur pure allant ici du blanc au noir en passant par des fondus de bleu, de vert émeraude et d'orange brûlé. La pâte extrême charriée par la spatule et saturée de pigments est creusée en tranchées ou répartie en vaguelettes; elle laisse ainsi se profiler les signes et les symboles riopelliens.

Dans les années 1970, Riopelle parcourt le territoire québécois pour pratiquer la chasse et la pêche. À cette époque, l'artiste, qui s'éveille à la réalité des peuples autochtones, se met à puiser dans leurs langues des titres inspirés de toponymes et de nations de la zone boréale. Peint à Estérel, *Moose sipi* – du cri « *Môswa Sipi* », ou « rivière de l'original » – désigne la rivière Moose, qui se jette dans la baie James, en Ontario. L'attribution des titres à ses œuvres suit parfois une certaine logique, par exemple une série d'œuvres sur papier commençant par K ou une série d'huiles sur toile commençant par M, dont *Moose sipi*. Comme l'explique l'auteur et anthropologue Serge Bouchard, « certains titres font directement référence aux territoires [que Riopelle] a parcourus, notamment à la suite d'un grand voyage, en 1972, qui le mène de Matagami (*Sucker hole à Matagami*, 1973) à la baie James (*Baie James*, 1973; *Il a neigé sur Opinaca*, 1973), puis jusqu'à l'entrée de la baie d'Hudson (*De la grande baleine*, 1973) ».

En effet, en octobre 1972, Riopelle s'aventure dans le nord du Québec à bord d'un petit avion d'expédition qui survole les Laurentides, puis l'Abitibi jusqu'à la baie James, où les paysages sont à couper le souffle. Ces voyages effectués avec son compagnon de chasse et pêche Champlain Charest sont déterminants dans son évolution plastique, son œuvre se faisant le réceptacle des vues aériennes et des contrées foulées, véritable « voyage pictural en territoire boréal », pour reprendre la belle formule de l'historienne de l'art Andréanne Roy.

A. L.

### Bibliographie/Literature

RIOPELLE, Yseult, et Tanguy RIOPELLE (dir.). *Jean Paul Riopelle: Catalogue raisonné, tome 5, 1972-1979*, Montréal, Hibou éditeurs, 2020. Œuvre reproduite en couleur à la page 128 (cat. n° 1974.076H.1974). / Work reproduced in colour on page 128 (cat. no. 1974.076H.1974).

ROY, Andréanne, Jacques DES ROCHERS et Yseult RIOPELLE (dir./ed.). *Riopelle: À la rencontre des territoires nordiques et des cultures autochtones / Riopelle: The Call of Northern Landscapes and Indigenous Cultures*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, et/ and Milan, 5 Continents, 2020.

In *Moose sipi*, dated 1974, Jean Paul Riopelle guides chromatic masses and heavy impasto over the entire painting. The surprising and highly contrasting palette on display in this organic and striking composition alternates between warm and cold tonalities: fire and water or ash mixed with morning snow. Here, we see Riopelle's emblematic flurry of freely oriented strokes, as well as the shifts and slides of paint that change their direction and flow into reservoirs of pure colour, ranging from white to black to blends of blue, emerald green, and burnt orange. The thick, pigment-saturated material applied by palette knife is scraped into grooves or spread in ripples, allowing Riopellian signs and symbols to emerge.

In the 1970s, Riopelle went hunting and fishing across Quebec. At this time, he became aware of the reality of Indigenous peoples and started drawing on their languages for titles inspired by the toponyms and First Nations of the boreal region. Painted in Estérel, *Moose sipi*—from the Cree *Môswa Sipi*—refers to Moose River, which flows into James Bay in Ontario. He sometimes attributed titles to his works according to a particular logic—for example, a series of works on paper whose titles begin with K and a series of oil paintings whose titles begin with M, including *Moose sipi*. As the author and anthropologist Serge Bouchard explains, “Some titles relate directly to areas where [Riopelle] has travelled, particularly after his big trip in 1972 to Matagami (*Sucker hole à Matagami*, 1973), James Bay (*Baie James*, 1973; *Il a neigé sur Opicana*, 1973) and all the way to the Hudson Bay (*De la grande baleine*, 1973).”

In October 1972, Riopelle ventured into Northern Québec aboard a small airplane, flying over the breathtaking landscapes of the Laurentians, Abitibi, and James Bay. These trips, taken with his hunting and fishing partner Champlain Charest, were instrumental in the evolution of his art practice, as his works became the receptacles for the aerial views and the regions explored, a true “pictorial journey into boreal territory,” as the art historian Andréanne Roy wonderfully describes.

Estimation/Estimate 80 000 – 100 000 \$



# Jean Albert McEwen

1923 - 1999

## 18 Miroir sans image n° 15

1971

Huile sur toile, signée, datée et titrée au dos / Oil on canvas, signed, dated and titled on verso

76,2 × 76,2 cm / 30 × 30 in

### Provenance

Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

### Exposition/Exhibition

*Miroir sans image*, Galerie Godard Lefort, Montréal, 1971

### Bibliographie/Literature

NAUBERT-RISER, Constance. *Jean McEwen : La profondeur de la couleur. Peintures et œuvres sur papier, 1951-1987 / Jean McEwen: Colour in Depth, Paintings and Works on Paper 1951-1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1987.

N. T. [Normand THÉRIAULT]. « McEwen revient à McEwen : Peintures de Jean McEwen à la Galerie Godard Lefort », *La Presse*, 3 avril 1971, p. D-14.

**M***iroir sans image n° 15* (1971) 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. Ici, l'espace pictural est scellé aux quatre côtés par un cadre qu'illuminent des coins dorés, ce qui a pour effet d'évacuer les coulures dans la marge inférieure. Cette tendance s'établit dans la série *Miroir sans image* (1971), dont le présent tableau est issu. Le cadre sombre qui ceint la toile renforce la tension entre le périmètre défini et la béance illimitée dans laquelle la matière s'engloutit.

L'artiste se soucie de donner à ses tableaux et séries un nom approprié en accord avec sa démarche poétique et sa pratique littéraire parallèle. Il les intitule avec autant de soin qu'il les exécute : *Miroir sans image* (Louis Aragon), *Compagnons de silence* (Paul Valéry) et *Das Lied von der Erde*, inspiré du célèbre cycle de lieder de Gustav Mahler. L'œuvre peint de Jean McEwen se déploie concurremment en un long poème qui confère à chaque pièce son caractère unique et inimitable. Des indices sur la matière, la texture et le pigment se manifestent ainsi de manière spontanée ou ludique sous forme de métaphore, comme c'est le cas ici.

Dans *Miroir sans image n° 15*, la surface du tableau, en dépit de son éclat maximal, ne possède aucunement les propriétés réfléchissantes d'un miroir. La couche picturale opaque s'y oppose, souligne l'historienne de l'art Constance Naubert-Riser, et c'est précisément ce qui rend le titre de l'œuvre aussi à propos : « Peinture qui ne réfléchit rien de l'extérieur, peinture qui n'est rien d'autre que peinture, couleurs, diaprures et stratifications. »

A. L.

**M***iroir sans image n° 15* (1971) embodies all of 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. Here, the pictorial space is sealed on all four sides by a frame with luminous golden corners that effectively absorbs the drippings along the lower edge. This trend was established in the series *Miroir sans image* (1971), which this work is part of. The dark border that surrounds the canvas reinforces the tension between the defined perimeter and the unbounded chasm in which the matter is engulfed.

McEwen took great pains to title his paintings and series appropriately, in keeping with his poetic approach and his parallel writing practice. He chose them with as much care as he put into executing the work: *Miroir sans image* (Louis Aragon), *Compagnons du silence* (Paul Valéry), and *Das Lied von der Erde*, inspired by Gustav Mahler's famous lieder cycle. McEwen's body of work unfolds concurrently in one long poem that gives each piece its unique, inimitable character. Evidence of the paint, texture, and pigment emerge spontaneously or as playful metaphors, as is the case here.

Despite its intensely radiant surface, *Miroir sans image n° 15* has none of the reflective properties of a mirror. Its opaque layer contrasts with this idea, which is precisely what makes the work's title so fitting, as the art historian Constance Naubert-Riser states: "Paint that reflects nothing from the exterior, paint that is nothing other than paint, colours, iridescence, and stratifications."

Estimation/Estimate

60 000 – 80 000 \$





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° 62*, datée de 1963, 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 [24] 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. Une toile cousine de plus grande taille, 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.

A. L.

## Jacques Hurtubise

1939 - 2014

### 19 Peinture n° 62

1963

Acrylique et fusain sur toile, signée et datée au bas à droite; inscription au dos / Acrylic and charcoal on canvas, signed and dated lower right; inscription on verso

81,3 × 60,3 cm / 32 × 23 ¾ in

#### Provenance

Waddington & Gorce Inc., Montréal  
Galerie Jean-Pierre Valentin, Montréal  
Collection particulière / Private collection, Montréal

#### Bibliographie/Literature

FARRELL-WARD, Lorna, et Luke ROMBOUT (dir./ed.). *Jacques Hurtubise: An Exhibition / Jacques Hurtubise: Une exposition*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1981.  
GRAHAM, Mayo (dir./ed.). *Jacques Hurtubise: Quatre décennies image par image / Jacques Hurtubise: Four Decades, Image After Image*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1998.  
LAMY, Laurent. *Jacques Hurtubise*, Montréal, Lidec (Panorama), 1970.  
SHEE, Mary-Venner. *Jacques Hurtubise: Recent Works / Jacques Hurtubise: Œuvres récentes*, Long Beach, The Art Museum and Galleries (California State University), 1981.

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° 62*, from 1963, 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 [24], 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. A related painting in a larger format 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.

Estimation/Estimate 30 000 – 40 000 \$



Depuis plus de 60 ans, André Fournelle travaille au carrefour de la sculpture, de l'installation et de la performance, mû par la curiosité, les valeurs d'humanisme et de justice sociale et un esprit rebelle. Né en Angleterre en 1939, il est envoyé en adoption au Québec à l'âge d'un an après que ses parents biologiques ont péri dans un bombardement allemand. Il s'intéresse très tôt aux sciences, à la musique et à la poésie. Au début de la vingtaine, pendant qu'il occupe un emploi dans une fonderie industrielle de Montréal, il développe une véritable fascination pour le métal en fusion, qui, avec le verre, le charbon et les tubes de néon, deviendra un matériau clé de sa production. Ayant rejeté l'enseignement académique, Fournelle acquiert plutôt sa formation artistique par la lecture, l'expérimentation et le compagnonnage. Il expose ses premières sculptures en 1963. Au cours de la deuxième moitié des années 1960, il ouvre à Pierrefonds une fonderie expérimentale où il aura pour mentor le sculpteur Armand Vaillancourt, son « père spirituel ». En parallèle, sa quête de nouveaux alliages verre-métal le mène, lui et la peintre Marcelle Ferron, jusqu'en Tchécoslovaquie. Il s'associe par ailleurs à Experiments in Art and Technology, organisme cofondé par les artistes étatsuniens Robert Rauschenberg et Robert Whitman qui cherche à favoriser la collaboration entre artistes et scientifiques. L'interdisciplinarité revêtira une grande importance dans son œuvre tout au long de sa carrière.

Aujourd'hui, les œuvres d'art public et d'intégration de l'art à l'architecture de Fournelle sont visibles aux quatre coins du Québec ainsi qu'en France et à Taïwan. Ses sculptures figurent dans de nombreuses collections publiques canadiennes, dont celles du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée d'art contemporain de Montréal. L'artiste a reçu le prix Paul-Émile-Borduas en 2021.

J. D.

## André Fournelle

1939 -

### 20 Cathédrale pétrifiée

1972

Bronze (socle en acier) / Bronze (steel base)  
70 × 35,6 × 15,2 cm (bronze); 71 × 52 × 23 cm (socle) /  
27 ½ × 14 × 6 in (bronze); 28 × 20 ½ × 9 in (base)

#### Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

For more than 60 years, André Fournelle has worked at the intersection of sculpture, installation, and performance, driven by curiosity, the values of humanism and social justice, and a rebel spirit. Born in England in 1939, he was sent to Québec for adoption at the age of one after his biological parents were killed in a German bombing raid. As a child he showed an early interest in science, music, and poetry. In his early twenties, while working at an industrial foundry in Montréal, he developed a genuine fascination with molten metal, which, along with glass, charcoal, and neon tubes, would become a key element in his practice. Fournelle rejected academic art instruction in favour of reading, experimentation, and apprenticeship. He exhibited his first sculptures in 1963. During the second half of the 1960s, he set up an experimental foundry in Pierrefonds, where he was mentored by the sculptor Armand Vaillancourt, whom he dubbed his "spiritual father." Meanwhile, Fournelle's quest for new glass and metal alloys would take him and the painter Marcelle Ferron all the way to the former Czechoslovakia. He later joined an organization founded by the American artists Robert Rauschenberg and Robert Whitman, Experiments in Art and Technology, which fostered collaborations between artists and scientists. Interdisciplinarity has played a central role in his practice throughout his career.

Today, Fournelle's public artworks can be found throughout Québec, as well as in France and Taiwan. His works are in numerous public collections in Canada, including those of the National Gallery of Canada, the Musée national des beaux-arts du Québec, and the Musée d'art contemporain de Montréal. Fournelle was awarded the Prix Paul-Émile-Borduas in 2021.

Estimation/Estimate 8 000 – 12 000 \$

# Guido Molinari

1 9 3 3 - 2 0 0 4

## 21 Uninoir

1956
Peinture-émail sur toile / Enamel paint on canvas
113 × 127 cm / 44 ½ × 50 in

**Provenance**

Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

**Expositions/Exhibitions**

*Guido Molinari: Abstraction noir-blanc*, Galerie L'Actuelle, Montréal, du 30 avril au 14 mai 1956

*La peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français*, 5<sup>e</sup> Festival Dei Due Mondi, Spolète, 1962 (cat. n<sup>o</sup> 15, 2)

*Guido Molinari*, Edmonton Art Gallery, Edmonton, du 6 au 31 mai 1966

*Minimal Paintings of 1956*, East Hampton Gallery, New York, from May 23 to June 10, 1967

*Guido Molinari, 1951-1961: The Black and White Paintings*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, from January 25 to March 27, 1989; Art Gallery of Windsor, Windsor, from August 19 to October 1, 1989; Art Gallery of Ontario, Toronto, from June 29 to September 3, 1990

*Guido Molinari, une rétrospective / Guido Molinari, a Retrospective*, Musée d’art contemporain de Montréal, Montréal, du 18 mai au 1<sup>er</sup> octobre 1995; Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, du 16 novembre au 31 décembre 1995; MacKenzie Art Gallery, Regina, du 9 février au 21 avril 1996; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, du 18 janvier au 6 avril 1997

*Molinari and Mondrian: The Spirit of Destruction*, Art Gallery of Hamilton, Hamilton, from September 19 to December 31, 2002

**Bibliographie/Literature**

DAIGNEAULT, Gilles. *L’estampe selon Molinari : une exposition–bénéfice*, dépliant d’exposition, Montréal, Fondation Guido Molinari, 2020.

DAIGNEAULT, Gilles, et Margarida MAFRA (dir.). *Guido Molinari*, Montréal, Fondation Guido Molinari, 2018. Œuvre reproduite à la page 38 et listée à la page 310 (cat. n<sup>o</sup> 31). / Work reproduced on page 38 and listed on page 310 (cat. no. 31).

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Pièce d’anthologie d’une rareté exceptionnelle, le tableau *Uninoir* (1956) de Guido Molinari fait partie de la dizaine d’œuvres présentées lors de l’exposition *Molinari: Abstraction noir-blanc* à la Galerie L'Actuelle, à Montréal, au printemps 1956. L’exposition constitue en quelque sorte la première manifestation du groupe Espace dynamique (également appelé « les Seconds Plasticiens »), qui est composé, outre Molinari, de Claude Tousignant, de Denis Juneau et de Jean Goguen. Molinari y dévoile sans détour des tableaux en noir et blanc d’un radicalisme déconcertant avec leur structure géométrique *hard-edge* résolument plane et leur composition orthogonale. À cette époque, Tousignant et Molinari expérimentent de nouveaux matériaux et introduisent notamment la peinture-émail automobile, prisee pour sa brillance et sa luminosité. Dans *Uninoir* et quelques autres tableaux de la même fournée – dont *Triblanc* (1955) et *Diagonale noir* (1956) –, les arêtes médianes s’ouvrent en angle obtus pour créer des obliques toutes nettes, « ce qui renforce les tensions visuelles entre les formes blanches et noires [lesquelles] mettent de l’avant leur équivalence spatiale », écrit l’historien de l’art Roald Nasgaard. Selon ce dernier, le peintre découvre ici un territoire neuf et personnel.

La série de tableaux en noir et blanc crée par ailleurs une onde de choc dans la communauté artistique et journalistique. Le critique d’art et peintre Rodolphe de Repentigny manifeste une appréciation plus sensible de ce corpus inédit, dont l’autonomie littérale est sans précédent à l’époque. Pour De Repentigny, ce corpus fait partie intégrante « d’une transformation radicale dans le travail de nos peintres “d’avant-garde”. […] Il ne reste que de puissants équilibres, soulignés par des contrastes extrêmes: lumière et absence de lumière ». De façon plus générale, la critique relève avec raison les liens avec la peinture géométrique américaine (Franz Kline) ou européenne (Kasimir Malevitch). En 1975, l’historien de l’art Bernard Teyssède soutiendra que ces toiles géométriques au contraste absolu « [anticipaient] de près de dix ans sur la *Minimal Art* de New York ».

DE REPENTIGNY, R. « Les peintures en noir et blanc de Molinari », *La Presse*, 15 mai 1956, p. 35.

DUFOUR, Gary (dir./ed.). *Guido Molinari, 1951-1961: The Black and White Paintings*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1989. Mention de l’œuvre à la page 15. Œuvre reproduite à la page 47 et listée à la page 48 (cat. n<sup>o</sup> 30 pour l’étude sur papier et cat. n<sup>o</sup> 32 pour l’œuvre sur toile). / Mention of the work on page 15. Work reproduced on page 47 and listed on page 48 (cat. no. 30 for the study on paper and cat. no. 32 for the work on canvas).

MARCHAND, Sandra Grant (dir./ed.). *Guido Molinari, une rétrospective*, trad. Denis Lessard, Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 1995. Œuvre reproduite à la page 38 et listée à la page 70 (cat. n<sup>o</sup> 20). / Work reproduced on page 38 and listed on page 70 (cat. no. 20).

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montreal, 1955-1970*, trad./trans. Françoise Charron, Timothy Barnard et Judith Terry, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 2013.

MURRAY, Joan. *Molinari and Mondrian: The Spirit of Destruction*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 2002. Œuvre listée à la page 19 (cat. n<sup>o</sup> 5). / Work listed on page 19 (cat. no. 5).

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956



Guido Molinari, Uninoir, 1956

Quant à Molinari, il affirme qu’après l’exposition à L’Actuelle, il a retiré les toiles de leurs faux cadres et les a enroulées, puis offertes à Robert Blair, sous prétexte qu’il ne pouvait les intégrer dans aucune des problématiques de l’époque de manière satisfaisante. Il s’est remis au dessin lyrique, avant de revisiter, quelques années plus tard, ces tableaux si fondamentaux pour le développement de son travail subséquent. En 1967, Molinari expose ses œuvres en noir et blanc à l’East Hampton Gallery, à New York, sous le titre *Minimal Paintings of 1956*, les qualifiant de « pré-minimalistes ». La même année, dans un autre geste anthologique, il ouvre un atelier de sérigraphie afin d’y réaliser, avec l’imprimeur Ronald Perrault de la Guilde graphique, une série d’estampes à partir des œuvres présentées à L’Actuelle en 1956.

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956



Guido Molinari, Uninoir, 1956

Molinari claimed that after the exhibition at L’Actuelle, he removed the canvases from their stretcher frames and rolled them up, then offered them to Robert Blair, saying that he could not integrate them into any of the concerns of the time in a satisfying manner. He went back to making lyrical drawings before revisiting, a few years later, these paintings that were so fundamental to the development of his subsequent work. In 1967, Molinari exhibited his black-and-white paintings in an exhibition titled *Minimal Paintings of 1956* at the East Hampton Gallery in New York, referring to them as “pre-minimalist.” That same year, in another historic move, he opened a screen-printing studio where, with the printer Ronald Perrault from La Guilde graphique, he made a series of prints based on the works presented at L’Actuelle in 1956.

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

Guido Molinari, Uninoir, 1956

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

A. L.

# Guido Molinari

1933 - 2004

## 22 Vertical horizontal blancs

1960

Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite /  
Acrylic on canvas, signed and dated lower right  
115,6 × 132 cm / 45 ½ × 52 in

### Provenance

Galerie Simon Blais, Montréal  
Collection particulière, Nouvelle-Écosse /  
Private collection, Nova Scotia

### Expositions/Exhibitions

*Guido Molinari, une rétrospective / Guido Molinari, a Retrospective*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, du 18 mai au 1<sup>er</sup> octobre 1995; Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, du 16 novembre au 31 décembre 1995; MacKenzie Art Gallery, Regina, du 9 février au 21 avril 1996; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, du 18 janvier au 6 avril 1997  
*Molinari and Mondrian: The Spirit of Destruction*, Art Gallery of Hamilton, Hamilton, from September 19, 2002, to January 1, 2003

Le tableau *Vertical horizontal blancs* (1960) incarne parfaitement le virage esthétique radical qui s'opère dans l'œuvre de Guido Molinari au tournant des années 1960. En effet, cet acrylique donne le ton aux tableaux plasticiens d'« espaces dynamiques » qui lui succéderont jusqu'en 1962 et qui conduiront, dans le même souffle, aux tableaux sériels de bandes verticales égales de 1963 à 1969. Sublimé par une étonnante palette aux contrastes purs et primaires, il déploie un jeu formel habile, faisant d'abord varier les bandes verticales et horizontales sans que les blancs se rencontrent ou se touchent. Ensuite, des bandes latérales interrompent la progression des teintes bleues et rouges pour les empêcher de traverser la toile d'un bout à l'autre. Enfin, un réseau de pulsations optiques tantôt lumineuses, tantôt éteintes, confère à l'ensemble une aura de mystère, une amplitude et une robustesse à toute épreuve.

À propos de cette période et de la peinture qui nous occupe, l'historien de l'art James D. Campbell écrit : « Puis, en 1960, dans des œuvres telles que *Contrepoint* (1960) et *Vertical horizontal blancs* (1960), Molinari parvient à une synthèse concrète de ses multiples découvertes formelles des dix années précédentes, notamment celles découlant de ses recherches structurales durant l'exécution des tableaux noir et blanc » [nous traduisons]. Riches sont les variations sur ce thème plastique durant cette période particulièrement prolifique de la carrière de Molinari. On pense à *Rectangle blanc* (1959, coll. du Musée des beaux-arts de Montréal) et à *Tension* (1961, coll. de la Fondation Guido Molinari), deux tableaux à la palette comparable. Sur le plan des dimensions et du schéma graphique, mentionnons de nouveau *Contrepoint* (1960, coll. de la Fondation Guido Molinari).

A. L.

### Bibliographie/Literature

DAIGNEAULT, Gilles, et Margarida MAFRA (dir.). *Guido Molinari*, Montréal, Fondation Guido Molinari, 2018. Œuvre visible dans une photo de l'exposition *Guido Molinari, une rétrospective* reproduite en couleur à la page 289 (première vignette en haut à gauche). / Work visible in an exhibition view of *Guido Molinari, une rétrospective* reproduced in colour on page 289 (first illustration on upper left).

DUFOUR, Gary (dir./ed.). *Guido Molinari, 1951-1961: The Black and White Paintings*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1989.

MARCHAND, Sandra Grant (dir./ed.). *Guido Molinari, une rétrospective*, trad. Denis Lessard, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995. Œuvre reproduite en couleur à la page 41 et listée à la page 70 (cat. n° 24). / Work reproduced in colour on page 41 and listed on page 70 (cat. no. 24).

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montreal, 1955-1970*, trad./trans. Françoise Charron, Timothy Barnard et Judith Terry, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 2013.

*Vertical horizontal blancs* (1960) is emblematic of the radical aesthetic turn that Guido Molinari took in the early 1960s. This painting set the tone for the Plasticiens' renderings of "dynamic spaces" that followed until 1962 and led, in the same breath, to his series of equal-vertical-band paintings from 1963 to 1969. With the jolt of a stunning palette of pure, contrasting primary colours, this work exhibits a clever formal interplay of vertical and horizontal bands that vary without the whites ever meeting or touching each other. The lateral bands interrupt the progression of blue and red hues, stopping them from traversing the canvas from one side to the other. A network of optical pulses that brighten, then darken, imbues the whole with an aura of mystery, amplitude, and resilience.

About this painting and period, the art historian James D. Campbell writes, "Then, in 1960, in works like *Contrepoint* (1960) and *Vertical horizontal blancs* (1960), Molinari attained a concrete synthesis of his multiple formal discoveries made over the course of the last decade, and specifically the structural investigations carried out during the execution of the black and white paintings." The variations on this theme, particularly rich during this intensely prolific period of Molinari's career, include *Rectangle blanc* (1959, Montreal Museum of Fine Arts) and *Tension* (1961, Fondation Guido Molinari, Montréal), two paintings with a comparable palette. In terms of its size and graphic layout, we might also compare *Vertical horizontal blancs* to *Contrepoint* (1960, Fondation Guido Molinari, Montréal).

Estimation/Estimate 80 000 – 100 000 \$



# Guido Molinari

1933 - 2004

## 23 Bi-sériel orange-bleu

1967

Acrylique sur toile, signée et datée au dos; titrée avec inscription sur le châssis /  
Acrylic on canvas, signed and dated on verso; titled with inscription on  
the stretcher

228,6 × 203,2 cm / 90 × 80 in

### Provenance

Paul Kuhn Gallery, Calgary

Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

En 1967, Guido Molinari établit son studio montréalais au 1611, rue de la Visitation, dans les anciens locaux d'une école de boxe. À l'automne, l'écrivain Bernard Teyssère y séjourne le temps d'un entretien, lequel aboutit à la publication d'articles éclairants sur son œuvre. Selon lui, au concept de « mutation » s'ajoute celui de « série », dont l'usage est systématique depuis le printemps. Par exemple, dans *Bi-sériel orange-bleu*, la même série chromatique est peinte deux fois dans le même ordre séquentiel. Cela montre les mutations subies par chaque couleur, non plus en fonction des couleurs voisines, mais en fonction de sa position sur le tableau.

Dans le tableau présenté ici, la séquence repose également sur la complémentarité des bandes bleues et orange, présentes au centre et sur les bords du tableau. Ce positionnement stratégique permet de baliser le champ visuel à l'intérieur de l'aire picturale, qui dépend de « l'implication perceptive, voire émotive » de la personne qui regarde, explique Roald Nasgaard. En effet, « 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. *Bi-Sériel orange-bleu* (1967) 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 intime.

A. L.

### Bibliographie/Literature

DAIGNEAULT, Gilles, et Margarida MAFRA (dir./ed.). *Guido Molinari*, Montréal, Fondation Guido Molinari, 2018.

MARCHAND, Sandra Grant (dir./ed.). *Guido Molinari, une rétrospective*, trad. Denis Lessard, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995.

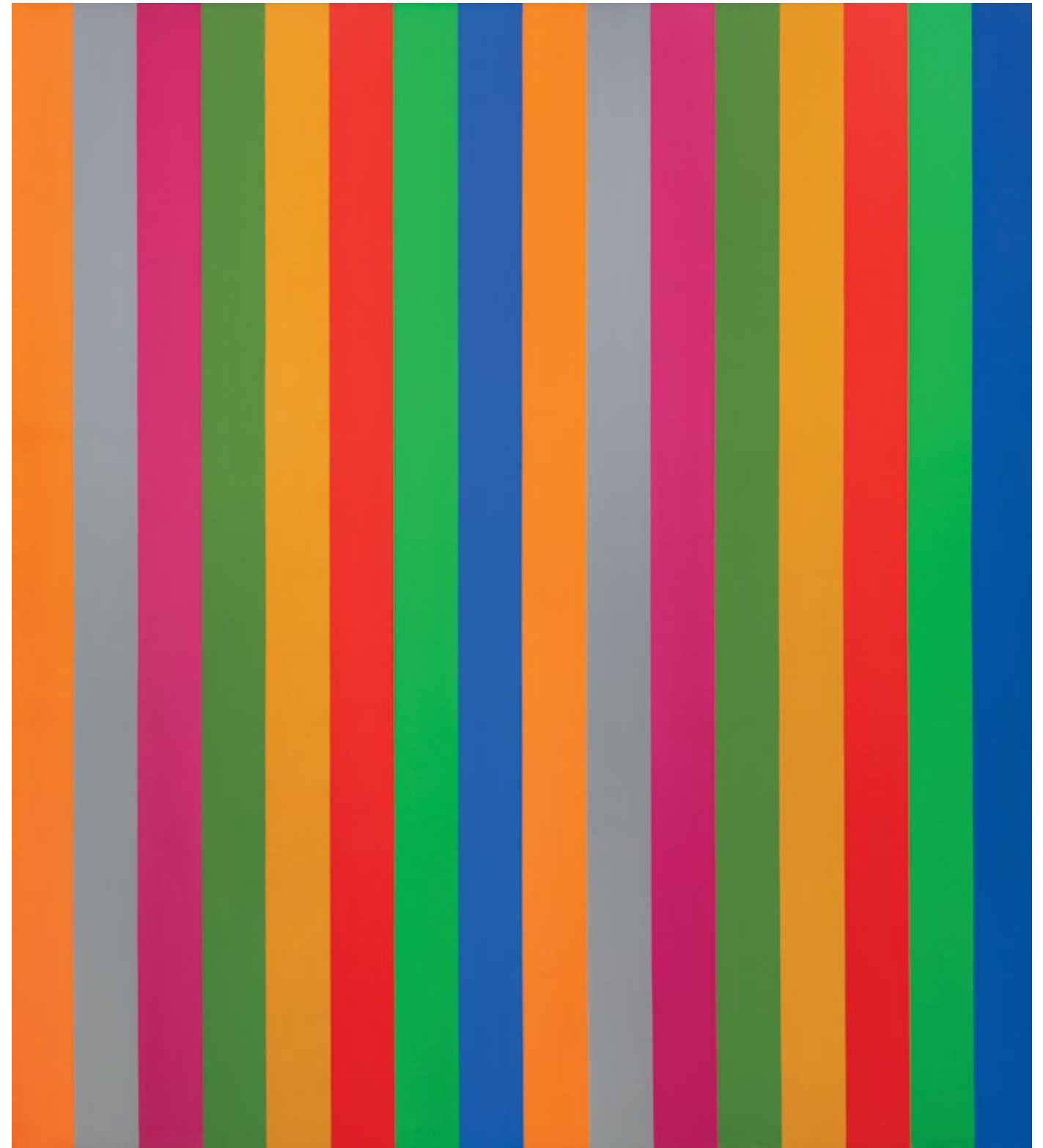
MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plastics and Beyond: Montreal, 1955-1970*, trad./trans. Françoise Charron, Timothy Barnard et Judith Terry., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 2013.

En 1967, Guido Molinari set up his Montréal studio at 1611 Rue de la Visitation, in a former boxing school. That fall, the writer Bernard Teyssère interviewed Molinari in his studio and subsequently published some illuminating articles about his work. According to Teyssère, Molinari “combined the concept of mutation with that of the series ... systematically as of the spring of 1967.” For example, in *Bi-sériel orange-bleu*, the same chromatic series is painted twice in the same sequential order. This shows the mutations sustained by each colour as a function of its position in the painting rather than as a function of the adjacent colours.

Here, the sequence is also based on the complementarity of blue and orange bands, presented at the centre and edges of the painting. This strategic positioning marks out the visual field in the pictorial area, which depends on the viewer's “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,” he concludes, whether it be from the “realm of memory” or “immediate experience.”

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. *Bi-sériel orange-bleu* (1967) 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.

**Estimation/Estimate** 250 000 – 300 000 \$



# Claude Tousignant

1932 -

## 24 Rang de la Savane

1961

Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite; titrée sur le châssis /  
Acrylic on canvas, signed and dated lower right; titled on the stretcher  
152,4 × 165 cm / 60 × 65 in

### Provenance

Collection particulière / Private collection, Toronto

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 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. Cette recherche d'objectivité est palpable dans *Rang de la Savane* (1961), où l'influence néoplasticienne est frappante. Ici, la composition est exclusivement régie par des champs de couleurs de type *soft-edge* aux contrastes complémentaires : bleu et orange, jaune et violet. Le « carreau rouge » devient le point d'entrée et de sortie de l'espace pictural, comme piégé par cette vibration irrésistible, cet angle d'attaque. Incidemment, le peintre introduit une légère dénivellation entre les cloisons orthogonales, lesquelles se trouvent déjà sous haute tension chromatique. Ce corpus éminemment expressif et raffiné, Tousignant le réalise à sa nouvelle demeure de Chambly, dans la vallée du Richelieu, où il s'établit quelque temps pour s'évader de la métropole.

### Bibliographie/Literature

- CAMPBELL, James D. *Claude Tousignant: Espaces-tensions, 1955-1998 / Claude Tousignant: Charged Spaces, 1955-1998*, Montréal, Galerie de Bellefeuille, 1999.
- GAGNON, Paulette, Mark LANCTÔT et Marc MAYER. *Claude Tousignant*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2009.
- MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montreal, 1955-1970*, trad./trans. Françoise Charron, Timothy Barnard et Judith Terry, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 2013.
- NAASGARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007.
- NAASGARD, Roald, et Ray ELLENWOOD. *The Automatiste Revolution: Montreal, 1941-1960*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2009.

In the early 1960s, Claude Tousignant turned his attention to a conception of painting based on a return to raw materials—that is, painting stripped of any reference deemed superfluous, a pure object of perception and sensation. He thus found an exemplary model in Piet Mondrian. Tousignant explored the infinite possibilities of the “immediately comprehensible” painting, an autonomous object endowed with an internal spatial organization and dynamic interaction completely devoid of representations of nature. This search for objectivity is palpable in *Rang de la Savane* (1961), in which the neo-Plastic influence is striking. Here, the composition is governed exclusively by soft-edge colour fields in absolute contrasts—blue and orange, yellow and violet. The “red square” becomes both entry point to and exit from the pictorial space, as if trapped by this irresistible vibration, this angle of attack. Incidentally, Tousignant introduces a slightly off-level division between the orthogonal partitions, which are already under high chromatic tension. During this period, Tousignant produced this eminently expressive and refined body of work at his new home in Chambly, in the Richelieu Valley, where he lived for a short time to get away from the city.

Estimation/Estimate 55 000 – 75 000 \$



# Claude Tousignant

1932 -

## 25 Accélérateur chromatique 96-10-68

1968

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée avec inscription au dos /  
Acrylic on canvas, signed, dated and titled with inscription on verso  
243,8 cm (diamètre) / 96 in (diameter)

### Provenance

Collection de l'artiste / Artist's collection, Montréal  
Galerie d'art Vincent, Ottawa

### Bibliographie/Literature

CAMPBELL, James D. *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant*, Toronto, ECW Press, 1995.  
CAMPBELL, James D. *Claude Tousignant: Espaces-tensions, 1955-1998 / Claude Tousignant: Charged Spaces, 1955-1998*, Montréal, Galerie de Bellefeuille, 1999.  
GAGNON, Paulette, Mark LANCTÔT et Marc MAYER. *Claude Tousignant*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2009.  
MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montreal, 1955-1970*, trad./trans. Françoise Charron, Timothy Barnard et Judith Terry, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 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.

Avec cette série réalisée de 1967 à 1969, Claude Tousignant s'élance à la conquête de l'aire picturale en élaborant des pièces circulaires d'une puissance inégalée. Une des œuvres les plus épiques de ce corpus est sans conteste *Accélérateur chromatique 96-10-68*, dont le diamètre monumental glorifie l'abstraction géométrique. Sur la toile, 48 anneaux concentriques sont répartis en 7 couleurs distinctes, dont la séquence tonale obéit à une méthode rigoureuse et à des calculs précis. Les couleurs éclatantes de marque Day-Glo dirigent le regard depuis le cœur battant jusqu'à la périphérie du tondo, comme les vagues concentriques autour d'un caillou lancé dans l'eau. La combinaison tonique des coloris provoque un effet de distanciation et de rapprochement – une troisième dimension entre le spectateur ou la spectatrice et l'œuvre. Confronté à l'expérience vertigineuse des couleurs pures, le « corps dans l'espace devient l'axe fixe de tous les mouvements circulaires », écrit l'autrice Paulette Gagnon.

Au cours des années 1960, 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, qui devient aussitôt une véritable signature visuelle. Avec les *Accélérateurs chromatiques*, le peintre fait la démonstration de l'inexorable pouvoir de cette figure, comme un pôle magnétique où toute l'activité rétinienne converge. Les délicats anneaux aux couleurs étudiées se répercutent dans un chœur tantôt centripète, tantôt centrifuge, qui ondule telles des « vagues d'énergies chromatiques ». 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. Car ici seulement, l'œil assiste en temps réel au mélange des lumières.

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<sup>e</sup> 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 Tousignant: 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.

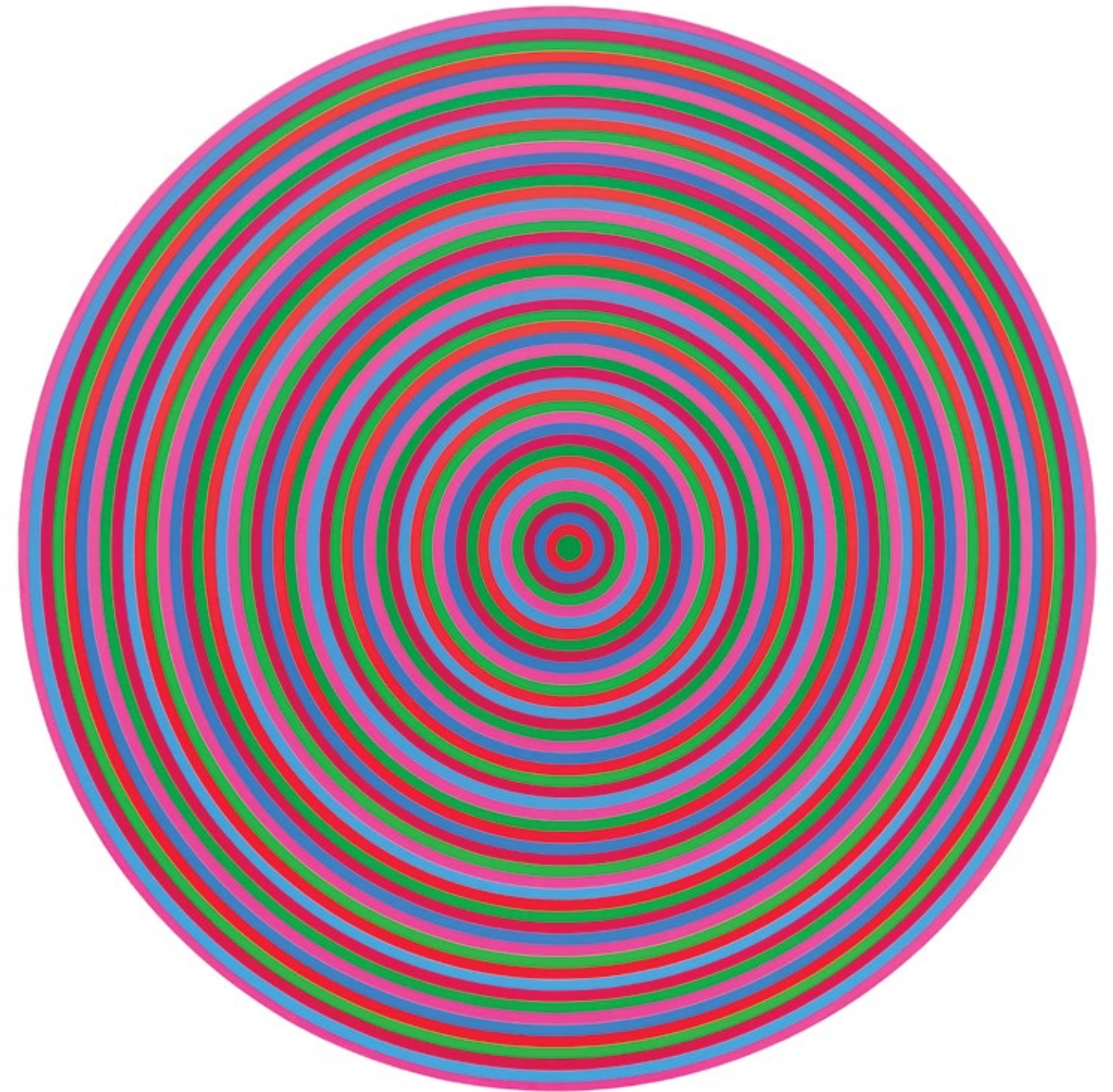
Estimation/Estimate

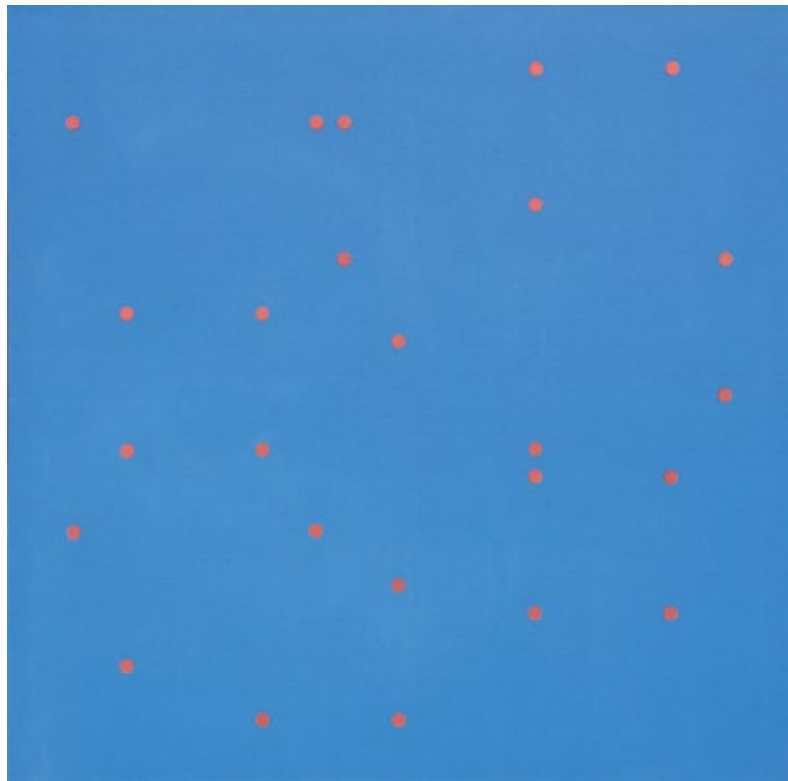
700 000 – 900 000 \$

In his *Accélérateurs chromatiques* series, produced between 1967 and 1969, Claude Tousignant set out to conquer the pictorial field by devising a series of circular paintings of incomparable impact. One of the most astounding pieces from this body of work is undoubtedly *Accélérateur chromatique 96-10-68*, whose monumental diameter glorifies geometric abstraction. On its surface, forty-eight concentric rings are divided into seven distinct colours whose tonal sequence follows a rigorous method and precise calculations. The dazzling Day-Glo hues direct the gaze from the tondo's beating heart to its outer edge like concentric waves around a pebble tossed into a pond. The stimulating colour combinations create a push-pull effect—a third dimension between the viewer and the work. Confronted with the dizzying experience of pure colour, the “body in space becomes the fixed axis of every circular movement,” writes author Paulette Gagnon.

During the 1960s, Tousignant's formal vision quickly evolved around a constant geometry that ranged from the most austere rectangle to the most vibrant circular form. This search for equilibrium culminated in a structural exploration of the circle, which immediately became his visual signature. In the *Accélérateurs chromatiques*, he demonstrated the inexorable power of this figure, as if it were a magnetic pole in which all retinal activity converged. The delicate rings of carefully considered colour reverberate in a sometimes centripetal, sometimes centrifugal chorus that undulates like “waves of chromatic energy.” Here, Tousignant manages to transcend pictorial space, achieving a kind of optical playground that feeds, rather than resolves, the enigma of pure colour. Within this space, the eye witnesses the blending of light in real time.

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 Bienal 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 Tousignant: Sculptures*, and in 1994, the Musée du Québec (now the Musée national des beaux-arts du Québec) presented *Claude Tousignant: monochromes, 1978-1993*. Tousignant is the 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.





## Denis Juneau

1925 - 2014

### 26 Constellation

1975

Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite; signée, datée et titrée sur le châssis / Acrylic on canvas, signed and dated lower right; signed, dated and titled on the stretcher  
142,2 × 142,2 cm / 56 × 56 in

#### Provenance

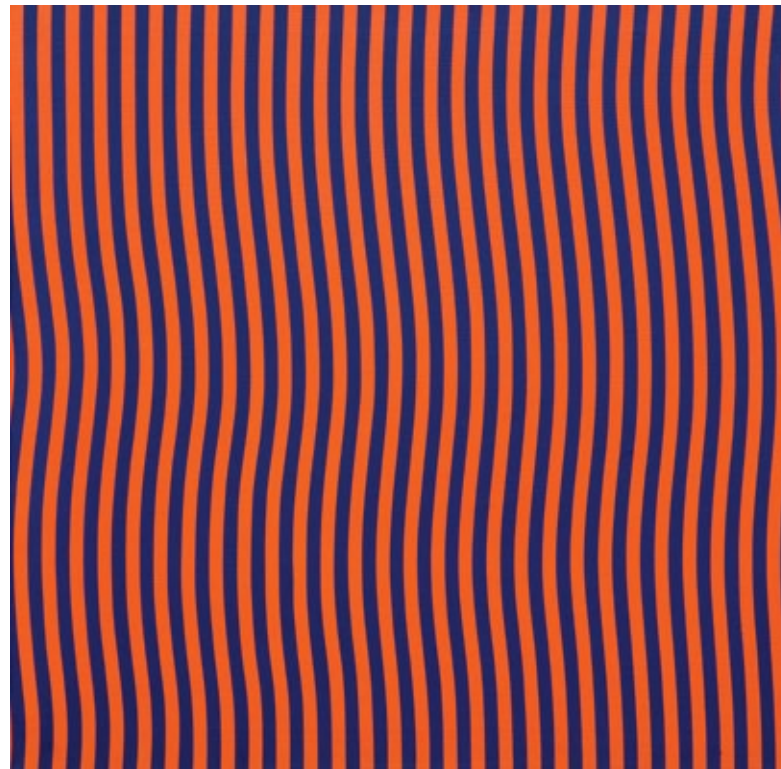
Galerie Simon Blais, Montréal  
Collection particulière / Private collection, Montréal

Denis Juneau was born in Verdun, Québec, in 1925. Like Jean Goguen, Juneau was in the second Plasticiens group. He studied fine arts at the Monument-National (1942–43) and at the École des beaux-arts de Montréal (1943–50), where he was taught by Sylvia Daoust, Armand Filion, Jean Benoît, and Alfred Pellan. He then trained as an apprentice goldsmith with Georges Delrue (1951–52). From 1954 to 1956 he lived in Italy, where he studied industrial design at the Centro Studi Arte Industria di Novara under the direction of its founder, the painter and designer Nino di Salvatore.

After returning to Montreal, Juneau took part in Galerie Denyse Delrue's inaugural group exhibition in 1957. The following year, this same gallery presented a solo exhibition of his work. His participation in the exhibition *Art abstrait*, organized by Fernand Leduc in 1959, marked a turning point in his career. In fact, the 1960s and 1970s were a defining period in his overall practice. His geometrical approach to abstraction foregrounded his experimentations with colour, as can be seen in *Constellation*, a painting dated 1975.

Juneau's works have been shown in numerous exhibitions throughout Canada and abroad, including in Brussels, London, New York, Paris, Spoleto, 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 (now the Musée national des beaux-arts 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.

**Estimation/Estimate** 15 000 – 20 000 \$



## Marcel Christian Barbeau

1925 - 2016

### 27 Rétine tout seul

1965

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée au dos / Acrylic on canvas, signed, dated and titled on verso  
71 × 71,8 cm / 28 × 28 ¼ in

#### Provenance

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

#### Bibliographie/Literature

BEAUDRY, Eve-Lyne (dir./ed.). *Marcel Barbeau: En mouvement / Marcel Barbeau: In Motion*, trans. Donald McGrath, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2018.  
CARANI, Marie. « Le formalisme géométrique : Position des peintres formalistes québécois », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, ouvrage collectif sous la direction Francine COUTURE, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques, 1994. Œuvre reproduite à la planche n° 20. / Work reproduce on plate no. 20.  
GAGNON, Carolle, et Ninon GAUTHIER. *Marcel Barbeau: Le regard en fugue*, Montréal, Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990.

C'est en détournant les motifs linéaires que Barbeau parvient à surpasser la géométrie plus froide de l'abstraction construite propre au Groupe de recherche d'art visuel et aux Plasticiens. Dans *Rétine tout seul* (1965), ainsi que toute la série *Rétine*, dans laquelle l'œuvre s'inscrit, l'artiste recourt à une harmonie sophistiquée de couleurs – ici, le vermillon clair et le bleu outremer – dont la vibration des tonalités accentue les contrastes tout en créant un effet contemplatif.

*Rétine tout seul* témoigne d'un moment charnière dans la carrière de Marcel Barbeau. À New York, où il vit de 1964 à 1968, le peintre s'intègre aux réseaux artistiques alors en vogue dans la métropole américaine, où il connaîtra une reconnaissance internationale. À la suite d'une première exposition individuelle à l'East Hampton Gallery, qui représente l'artiste de 1965 à 1970, la critique positive de l'époque associe sa récente production au mouvement *op art* – ou art optique –, alors en pleine effervescence aux États-Unis, si bien que le peintre devient un véritable pionnier du mouvement au Canada. Barbeau participera à de nombreuses expositions d'art optique aux États-Unis, où il se distinguera de ses contemporains grâce à une approche plastique plus intuitive ou viscérale, malgré l'« apparence réglée » des tableaux. La dualité perceptive se trouve au centre de ses recherches, soutenue par des réseaux linéaires et des plans chromatiques particulièrement lumineux.

By diverting linear motifs, Barbeau manages to go beyond the colder geometrics of constructed abstraction that characterized the Groupe de recherche d'art visuel and the Plasticiens. In *Rétine tout seul* (1965), and throughout the *Rétine* series that it is a part of, he employs a sophisticated harmony of colours—here, orangey-vermilion and ultramarine blue—whose vibrating tonalities accentuate contrasts while creating a contemplative effect.

*Rétine tout seul* testifies to a key moment in Marcel Barbeau's career. While in New York, where he lived from 1964 to 1968, Barbeau joined the art network that was then in vogue there and gained international recognition. After a first solo exhibition at the East Hampton Gallery, which represented him from 1965 to 1970, the positive criticism of the time associated his latest production with the Op Art (or optical art) movement, then in full swing in the United States. Barbeau would in fact become a pioneer of the movement in Canada. Taking part in many Op Art exhibitions in the United States, he stood out from his contemporaries for his more intuitive and visceral approach, despite the "ordered appearance" of the paintings. Perceptual duality lies at the heart of his work, sustained by particularly bright linear and chromatic patterns.

**Estimation/Estimate** 30 000 – 40 000 \$

# Marcel Christian Barbeau

1925 - 2016

## 28 Minerva

1962

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée au dos /  
Acrylic on canvas, signed, dated and titled on verso  
137,2 cm × 210,2 cm / 54 × 82 ¾ in

### Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Tableau signature de Marcel Barbeau, *Minerva*, daté de 1962 par l'historienne de l'art Ninon Gauthier, s'inscrit dans la foulée des immenses tableaux noir et blanc entamés par le peintre en novembre 1959. Pendant qu'il occupe une vaste pièce à Montréal, Barbeau travaille sur une série de grands formats aux aplats noirs et blancs parfaitement définis. On trouve parmi eux *Tomac* (1960, coll. du Musée des beaux-arts du Canada) et *Junon* (1960, coll. Pierre et Véronique Riveron). Au seuil de cette période d'épuration formelle, le tableau *Athena* (1959), montré lors de l'exposition *Marcel Barbeau : Peintures* à la Galerie Denyse Delrue au printemps 1962, devient la matrice de *Minerva*, qui en reprend la composition en négatif. Dans ce dernier, présenté ici, Barbeau simplifie et uniformise le motif : une série de cinq parallélogrammes irréguliers, dont la trajectoire et la disposition évoquent un mouvement de traînée.

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 privilégie, l'exemplarité de son œuvre et son esprit indépendant sont maintes fois 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 tout au long 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.

A. L.

### Bibliographie/Literature

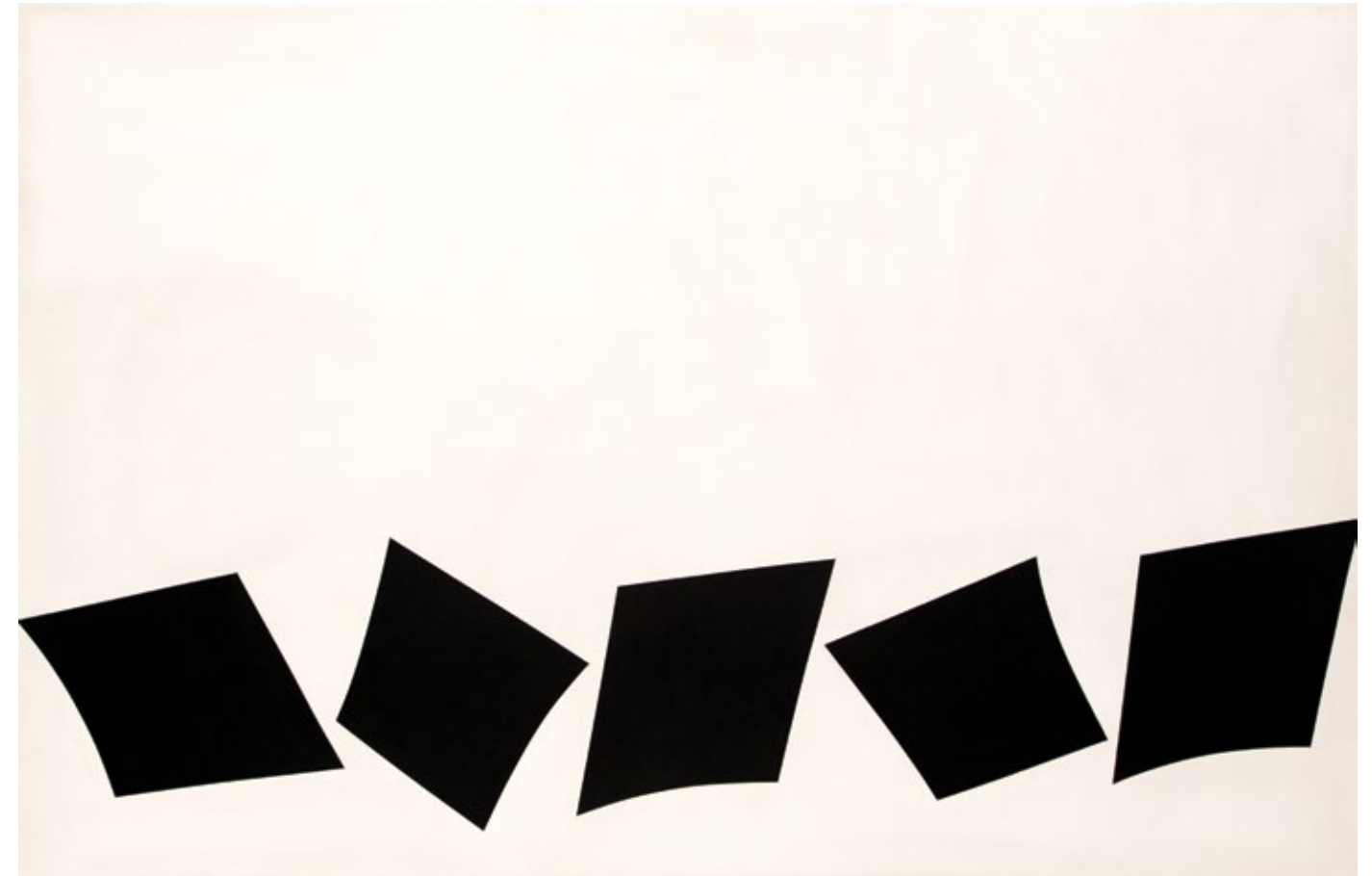
BEAUDRY, Eve-Lyne (dir./ed.). *Marcel Barbeau : En mouvement / Marcel Barbeau: In Motion*, trans. Donald McGrath, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2018.  
GAGNON, Carolle, et Ninon GAUTHIER. *Marcel Barbeau : Le regard en fugue*, Montréal, Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990.

*Minerva*, a signature work by Marcel Barbeau dated 1962 by the art historian Ninon Gauthier, is from a group of monumental black-and-white paintings that he began in November 1959. While occupying a vast studio in Montréal, Barbeau developed a series of large-format canvases featuring perfectly defined black and white planes. Among them were *Tomac* (1960, collection of the National Gallery of Canada) and *Junon* (1960, collection of Pierre and Véronique Riveron). One of the first pieces to emerge from this period of formal refinement was *Athena* (1959), which was exhibited in *Marcel Barbeau : Peintures* at Galerie Denyse Delrue in the spring of 1962. That work became the matrix for *Minerva*, which features a similar composition, but in negative form. Here, Barbeau simplifies and standardizes his motif: a series of five irregular parallelograms whose trajectory and arrangement evoke a kind of trailing motion.

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 he favoured, for the exemplary nature of his work, and for his independent spirit. A student of Borduas's, Barbeau signed the *Refus Global* manifesto in 1948 and joined the Automatistes, only to distance himself from the group some years later, remaining true to his convictions and his constant quest for pictorial innovation. He became interested in Abstract Expressionism, including its hard-edge variant, and then in kinetic art, for which he is recognized as a pioneer in Canada. 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

60 000 – 80 000 \$



# Kazuo Nakamura

1926 - 2002

## 29 Square Infinity

1964

Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; signée et datée sur le châssis /  
Oil on canvas, signed and dated lower right; signed and dated on the stretcher  
127 × 101,6 cm / 50 × 40 in

### Provenance

Heffel Fine Art, Canadian Post-War & Contemporary Art, May 28, 2014 (lot 13)  
Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

### Exposition/Exhibition

85th Annual Exhibition of the Royal Canadian Academy of Arts, Musée des beaux-arts de  
Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, Montréal, from November 6 to 29, 1964; Sarnia  
Public Library Art Gallery, Sarnia, from January 8 to 30, 1965 (cat. n° 42 / cat. no. 42)

Le tableau *Square Infinity* (1964) de Kazuo Nakamura se déploie dans une grille étroitement contrôlée composée de carrés dans des carrés. Les formes, peintes avec soin sur une toile rectangulaire, semblent posséder une capacité « infinie » à se répéter grâce à l'opération mathématique de l'élevation au carré. L'effet est renforcé par les marges latérales, où les carrés visiblement tronqués suggèrent un prolongement sans fin. Dans *Square Infinity*, la répétition rigoureuse des carrés est interrompue par des effets de dégradé qui incitent le regard à se déplacer sur la surface picturale. La même année, l'artiste peint une œuvre similaire qui porte aussi le titre *Square Infinity* [Carré à l'infini], œuvre qui figure aujourd'hui dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada.

Nakamura se distingue de ses pairs par sa vision méthodique de l'abstraction et l'importance qu'il accorde à la nature et à la science. Dans ses paysages et ses compositions abstraites plus formelles, le peintre explore les motifs et les systèmes, créant des tableaux d'une élégance subtile. Son intérêt pour les structures et les systèmes l'amène à réaliser des dessins et des peintures inspirés des mathématiques.

Kazuo Nakamura est né à Vancouver, mais ses origines japonaises lui valent d'être interné par le gouvernement du Canada avec sa famille durant la Deuxième Guerre mondiale. À la fin de la guerre, les Nakamura quittent la Colombie-Britannique et recommencent leur vie en Ontario – d'abord à Hamilton, puis à Toronto, où le jeune homme s'inscrit à l'école technique. Par la suite, celui-ci se tourne vers les beaux-arts et la peinture et rejoint le Groupe des Onze, groupe d'artistes qu'on décrit comme « une île dans l'océan de l'art canadien » [nous traduisons] lors de sa première exposition à la Roberts Gallery en 1954.

### Bibliographie/Literature

HATCH, John G. *Kazuo Nakamura: Life & Work* / *Kazuo*

*Nakamura: Sa vie et son œuvre*, traduit de l'anglais par  
Christine Poulin, Toronto, Art Canada Institute / Institut de  
l'art canadien, 2021.

HILL, Richard William, Kerri SAKAMOTO and/et John MIGHTON.

*Kazuo Nakamura: A Human Measure*, Toronto, Art Gallery of  
Ontario, 2004.

HOLUBIZKY, Ihor (dir./ed.). *Kazuo Nakamura: The Method of  
Nature* / *Kazuo Nakamura: La méthode de la nature*, trad.  
Simone Auger et Elizabeth Schwaiger, Oshawa, The Robert  
McLaughlin Gallery, 2001.

NOWELL, Iris. *Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*,  
Vancouver, Douglas & McIntyre, 2011.

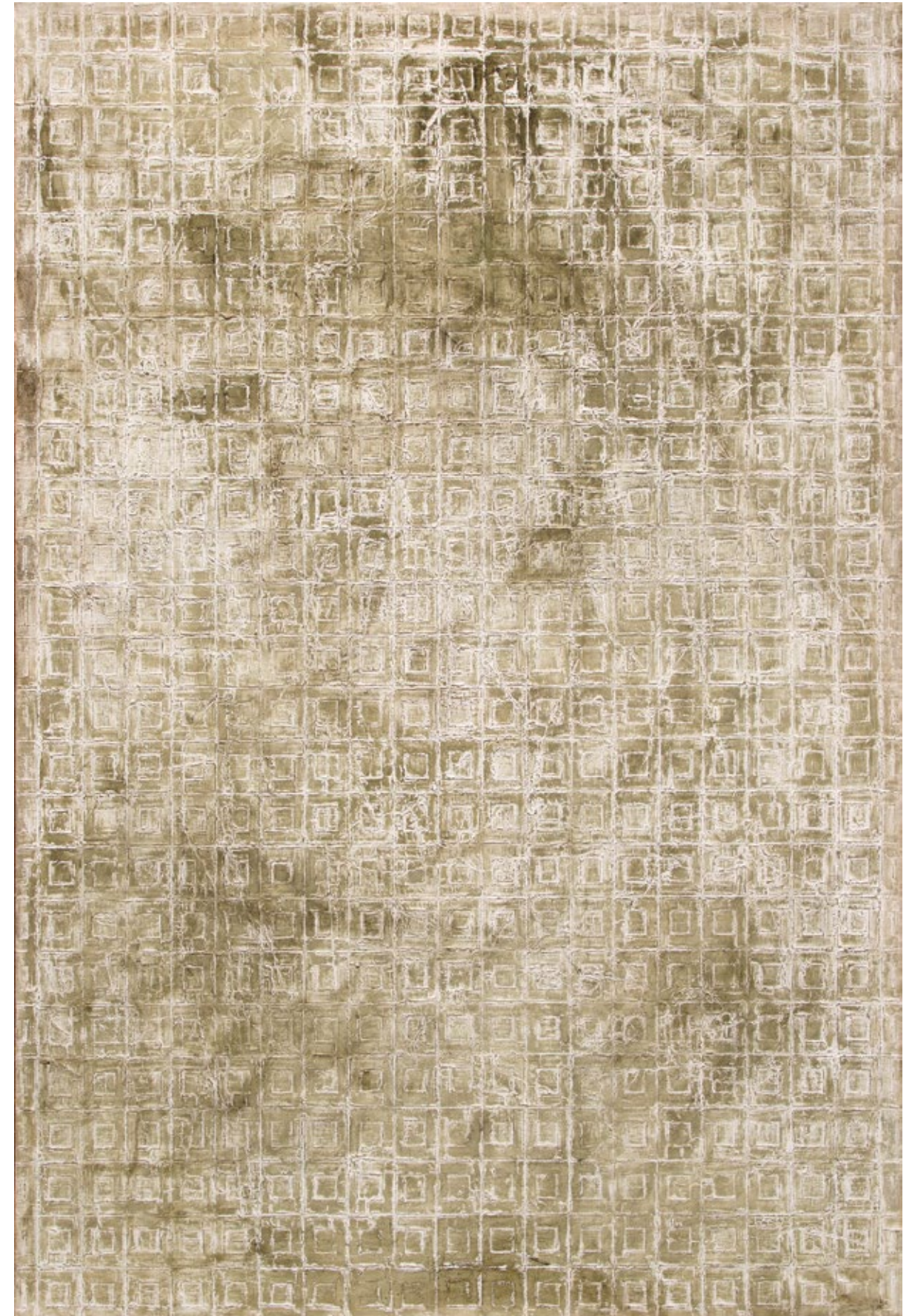
Kazuo Nakamura's *Square Infinity* (1964) presents a closely controlled grid composed of squares within squares. Meticulously painted on a rectangular canvas, the shapes appear to have an infinite capacity to repeat thanks to the mathematical operation of squaring. The effect is enhanced at the lateral edges of the canvas, where visibly truncated squares suggest a never-ending extension. The rigorous repetition of squares is interrupted by a fading effect that encourages the eye to move over the painting's surface. That same year, Nakamura made a similar painting, also called *Square Infinity*, which is in the collection of the National Gallery of Canada.

Nakamura's methodical approach to abstraction was distinct among his peers, as was the emphasis he placed on nature and science. In his landscapes and his more formal abstract compositions, he explored patterns and systems, creating subtle and elegant paintings. His interest in structures and systems led him to make drawings and paintings inspired by mathematics.

Nakamura was born in Vancouver, but his Japanese heritage was enough reason for the Canadian government to intern him, along with his family, in mainland British Columbia during the Second World War. When the war was over, they started fresh in Ontario, first in Hamilton and then in Toronto, where Nakamura enrolled in the Central Technical School. He then turned to painting and joined the artists of Painters Eleven, a group described as "an island in the sea of Canadian art" at their debut exhibition at Roberts Gallery in 1954.

Estimation/Estimate

60 000 – 80 000 \$





## Jean Paul Riopelle

1923 - 2002

### 30 Hibou

1970 (fonte/cast, 2010)  
Bronze, cire perdue, inscription « Riopelle / 1970 / fonte posthume 2/8 » gravée et sceau de la Fonderie d'art d'Inverness (Québec) sur la base / Bronze, lost wax, engraved "Riopelle / 1970 / fonte posthume 2/8" with the seal of the Fonderie d'art d'Inverness (Québec) at the bottom  
20 × 19 × 23 cm / 7 7/8 × 7 1/2 × 9 in

#### Provenance

Collection / Collection of Huguette Vachon, L'Isle-aux-Grues

#### Exposition/Exhibition

*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

#### Bibliographie/Literature

RIOPELLE, Yseult, et Gilles DAIGNEAULT. *Riopelle : Mémoires d'ateliers*, Montréal, Y. Riopelle, 2010. Œuvre reproduite en couleur à la page 70. / Work reproduced in colour on page 70.

RIOPELLE, Yseult, et Tanguy RIOPELLE (dir./ed.). *Catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle, tome 4, 1961-1971*, Montréal, Hibou Éditeurs, 2014. Œuvre reproduite en couleur à la page 505. / Work reproduced in colour on page 505. N° de catalogue / Catalogue no.: 1970.44SC.1970.

VACHON, Huguette. *Jean Paul Riopelle : De la terre au bronze, un même écho*, L'Isle-aux-Grues, Huguette Vachon, 2010.

De 1969 à 1970, Jean Paul Riopelle 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. Ce n'est qu'en 2010 qu'*Hibou*, ainsi que plusieurs autres plâtres et terres cuites, est enfin coulée, à la fonderie d'art d'Inverness, au Québec. L'aspect tactile de la sculpture et le contact direct avec la matière plaisent particulièrement à Riopelle, qui poursuit sur une lancée vers la figuration amorcée avec *Le bestiaire* (1968). On reconnaît, dans cette nouvelle fournée, le motif du masque ainsi que la morphologie du hibou – perceptible dans *Hibou* –, que l'artiste explore abondamment à cette époque.

Le va-et-vient entre la peinture, la gravure et la sculpture s'opère ainsi de façon intuitive chez Riopelle, qui voit autant une équivalence plastique qu'une distinction matérielle à établir entre ces techniques : « Entre le tableau et soi, il y a les instruments, les pinces, les couteaux, les couleurs, qu'il faut dominer, qu'il faut soumettre, confier-t-il à Gilles Daigneault dans *Mémoires d'ateliers*. 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. » Dans cette pièce emblématique, l'artiste capte avec brio l'esprit de l'oiseau nocturne auquel il fait allusion dans le titre. *Hibou* compte parmi les plus beaux bronzes de cette fournée exceptionnelle.

A. L.

In 1969 and 1970, Jean Paul Riopelle produced more than fifty original sculptures in plaster and terracotta. Many of these weren't cast in bronze until much later, in 1989, at the Bonvicini Foundry in Verona, Italy, with the assistance of Galerie Lelong, which editioned the work. Finally, in 2010, *Hibou*, along with several other plaster and terracotta works, was cast in bronze at the Fonderie d'art d'Inverness, in Inverness, Québec. The tactile aspect of sculpture and the direct contact with materials were particularly appealing to Riopelle, who had been working more figuratively since his *Le bestiaire* (1968) series. In this new group, we recognize the mask motif and the morphology of the owl—evident in *Hibou*—which he was exploring thoroughly at the time.

Moving intuitively among painting, printmaking, and sculpture, he sought to establish both a formal equivalence and a material distinction between these techniques: "Between you and the painting there are the instruments—the brushes, the palette knives, the paint—that you have to master, to subjugate. But with modelling, it's right there at your fingertips, there are no tools. The hand transmits the impulse directly to the clay." In this emblematic piece, Riopelle brilliantly captures the spirit of the nocturnal bird referred to in the title. *Hibou* is among the most striking bronzes from this exceptional group.

Estimation/Estimate 35 000 – 45 000 \$



## Yves Trudeau

1930 - 2017

### 31 La galère

1966  
Bronze, inscription « Y. Trudeau 66 2/6 » gravée / Bronze, engraved "Y. Trudeau 66 2/6"  
20,3 × 48,3 × 25,4 cm / 8 × 19 × 10 in

#### Provenance

Collection particulière / Private collection, Toronto

Avec *La galère*, datée de 1966, le sculpteur Yves Trudeau propose une vision à la fois intimiste et postmoderne d'un sujet antique à l'aide d'un matériau noble : le bronze. Fasciné par les récits mythologiques, qui reviennent entre autres dans *Le chariot des dieux* (1965, coll. du Musée d'art contemporain de Montréal) et *La barque des dieux* (1966, coll. du Musée national des beaux-arts du Québec), Trudeau s'approprie cette fois les lignes épurées et l'architecture d'une galère, ce navire de commerce ou de guerre long et bas mû à la rame et à la voile. Les morceaux anguleux ou arrondis qui composent cette sculpture modulaire s'emboîtent les uns dans les autres pour former sommairement le pont, la proue et la coque. Une riche patine et un polissage lumineux des surfaces assurent la fluidité des plans et des courbes et ajoutent à la plasticité globale de l'œuvre. L'équilibre spatial, d'ailleurs, n'a d'égale que la richesse de la facture. Le plâtre peint de cette sculpture fait partie de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

A. L.

#### Bibliographie/Literature

DE ROUSSAN, Jacques. *Yves Trudeau : Œuvres 1959-1985* / *Yves Trudeau: Works 1959-1985*, La Prairie, Marcel Broquet, 1989.

GÉLINAS, Céline, Louise LETOCHA et Yves TRUDEAU. *Yves Trudeau : Sculpteur*, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 2008.

In *La galère*, from 1966, the sculptor Yves Trudeau offers a simultaneously personal and postmodern vision of an ancient subject rendered in a noble material: bronze. Trudeau was fascinated by mythological tales and referenced them in some of his other works, such as *Le chariot des dieux* (1965, collection of the Musée d'art contemporain de Montréal) and *La barque des dieux* (1966, collection of the Musée national des beaux-arts du Québec). Here, he appropriates the clean lines and structure of a galley, a long, low ship propelled by oars and sails and used as a war or trading vessel. The sculpture's angular or rounded pieces interlock to form a basic deck, prow, and hull. The rich patina and glowing polish of its surfaces lend fluidity to its planes and curves and add to the work's overall suppleness. Its spatial balance is equalled only by the richness of its craftsmanship. The painted-plaster version of this sculpture is in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$

# Ronald Langley Bloore

1925-2009

## 32 Peace Stars for Vince No. IV

1988

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

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

243,8 × 243,8 cm (diptyque) / 96 × 96 in (diptych)

### Provenance

Don de l'artiste à la Casey House / Gift of the artist to Casey House, Toronto

Cowley Abbott, Post-War & Contemporary Canadian Art, from May 17 to May 31, 2022 (lot 205)

Collection particulière / Private collection, Montréal

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

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

Ronald Bloore reçoit l'Ordre du Canada en 1993 et est nommé membre de la Société royale du Canada en 2007 pour sa contribution majeure au domaine des arts en tant qu'artiste et professeur. Il s'éteint à Toronto en 2009.

### Bibliographie/Literature

HEATH, Terrance. *Ronald L. Bloore: Not Without Design*, Regina,

MacKenzie Art Gallery, 1993. Mention de l'œuvre à la page 92 (cat. n° 24). / Mention of the work on page 92 (cat. no. 24).

NASGAARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*,

Vancouver, Douglas & McIntyre, et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007.

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

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

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

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$



# Serge Lemoyné

1941-1998

## 33 Le gros Bill

1975

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée sur le châssis /  
Acrylic on canvas, signed, dated and titled on the stretcher  
76,2 × 122 cm (diptyque) / 30 × 48 in (diptych)

### Provenance

Succession de l'artiste / Estate of the artist  
Yves Laroche galerie d'art, Montréal  
Lacerte art contemporain, Québec  
Collection particulière / Private collection, Montréal

**L**e gros Bill (1975) de Serge Lemoyné figure parmi les tableaux les plus emblématiques du cycle *Bleu, blanc, rouge*, dont le nom fait référence au club de hockey des Canadiens de Montréal. Cette pièce de résistance, qui s'ajoute à une lignée d'œuvres figuratives créées la même année où se succèdent des joueurs étoiles tels que Ken Dryden et Guy Lafleur, participe au culte du tricolore, déjà répandu dans les années 1970. Dans le présent tableau, l'artiste met en scène le célèbre joueur Jean Béliveau, alias « Le gros Bill », qu'on reconnaît au numéro 4 bien visible sur la manche de son maillot.

Les innovations formelles que Lemoyné met au point en 1975 lui permettent d'enraciner un langage plastique qui fait désormais autorité. L'artiste, qui véhicule ses préoccupations picturales à l'aide d'une référence populaire, puise librement dans la photographie de reportage pour composer ses cadrages et s'inspire des esthétiques de l'expressionnisme abstrait américain, des Automatistes et des Plasticiens québécois. On retrouve donc, rafraîchis, les aplats, le *dripping* et la géométrie distinctive, ainsi qu'un habile mariage entre le fond et la forme – autant d'éléments qui permettent aux tableaux de raconter une histoire en trois couleurs.

Artiste multidisciplinaire et enfant terrible de l'art contemporain au Québec, Serge Lemoyné entretient un rapport engagé avec l'art tout au long de sa carrière. Il expérimente et se réinvente sans cesse au fil des multiples happenings, événements artistiques et improvisations picturales auxquels il prend part ou qu'il orchestre lui-même. Lemoyné, qui se considère d'abord comme un chercheur de nouvelles formes d'expression plastique, est animé par le principe du jeu et le désir d'inscrire l'art dans la culture populaire. C'est cette dernière visée qui s'incarne dans le cycle *Bleu, blanc, rouge*, lequel s'étend sur une décennie entière, soit de 1969 à 1979. On peut apprécier ici toute la maîtrise du peintre, qui aura su réaliser un parcours aussi fulgurant que son départ fut soudain. Lemoyné est décédé à l'aube des années 2000, à l'âge de 57 ans.

A. L.

### Bibliographie/Literature

BEAUDRY, Ève-Lyne. *Lemoyné : Hors jeu*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2021.  
SAINT-PIERRE, Marcel. *Serge Lemoyné*, Québec, Musée du Québec, 1988. Œuvre reproduite en noir et blanc à la page 103. / Work reproduced in black and white on page 103.

**S**erge Lemoyné's *Le gros Bill* (1975) is one of the most emblematic paintings from his *Bleu, blanc, rouge* cycle—a title referring to the Montreal Canadiens hockey team. This piece de resistance, part of a series of figurative works created that same year featuring star players such as Ken Dryden et Guy Lafleur, feeds into the cult-like worship of the *Tricolore*, which had been firmly entrenched for decades. In this piece, Lemoyné pays homage to the team's beloved captain, Jean Béliveau, aka “Le gros Bill,” recognizable by the number 4 emblazoned on the sleeve of his jersey.

The formal innovations that Lemoyné perfected in 1975 allowed him to integrate a visual language that would dominate his work from then on. He used popular references as a tool to address his pictorial concerns, borrowing freely from press photography to help frame his compositions, and drew aesthetic inspiration from Abstract Expressionist painters from the US and the Automatistes and Plasticiens from Québec. The result was a fresh take on the flat planes, drippings, distinct geometry, and skilful combining of background and form—each element contributing to the ability of these paintings to tell a story using only three colours.

A multidisciplinary artist and enfant terrible of Québec's contemporary art scene, Serge Lemoyné was deeply invested in art throughout his career. He constantly experimented and reinvented himself through the many art events, happenings, and pictorial improvisations that he initiated or participated in. Lemoyné considered himself primarily a seeker of new forms of visual expression, inspired by playfulness and the desire to integrate art into popular culture, as embodied in the *Bleu, Blanc, Rouge* series that spanned an entire decade, from 1969 to 1979. Here we can appreciate his mastery; he managed to achieve a career as dazzling as his departure was sudden. Lemoyné died in 1998, at the age of fifty-seven.

Estimation/Estimate 140 000 – 180 000 \$



# William Pehudoff

1918 - 2013

## 34 Thalia No. 11

1970

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

Acrylic on canvas, signed, dated and titled on verso

187,3 × 136,5 cm / 73 ¾ × 53 ¾ in

### Provenance

The Gallery / Art Placement Inc., Saskatoon

Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

Au tournant des années 1970, les tableaux monumentaux de William Pehudoff témoignent d'une rigueur picturale, sinon d'un aboutissement plastique évident. La série *Thalia* (1970), dans laquelle figure le présent tableau, constitue l'apogée de cette démarche visant à conférer une pleine autonomie aux éléments de la série précédente, *Nanai*. En effet, les œuvres antérieures du Saskatchewanais, caractérisées par des blocs rigides qui émergent des bords de la toile, se transforment ici en agrégats complexes formés de disques et de barres colorés qui flottent sur des fonds aux tons délicatement nuancés. Avec *Thalia No. 11* (1970), l'artiste atteint un parfait équilibre entre le fond et la forme, lesquels déjouent toute illusion perspectiviste au profit de l'harmonie chromatique. Toujours inventive et souvent remarquable, la couleur, chez Pehudoff, unit la structure graphique interne à un vaste champ coloré au moyen d'une configuration dynamique et audacieuse. *Thalia No. 11* est sans conteste une œuvre phare du mouvement Color Field et un tour de force grâce à son architectonie formelle et à sa maîtrise de la couleur pure.

Éminent peintre tachiste originaire de la Saskatchewan, William Pehudoff participe aux ateliers artistiques d'Emma Lake à l'époque où cet événement connaît ses plus belles et plus fertiles années. À compter de 1957, il commence à échanger avec des artistes venus de l'extérieur pour l'occasion, dont les Étatsuniens Kenneth Noland et Jules Olitski. Pehudoff a auparavant étudié l'art à Colorado Springs, à New York et à Londres. Ses études en histoire et philosophie grecques ainsi qu'en histoire de l'art et critique d'art, les classiques russes et son héritage doukhobor influencent son travail. Pehudoff reçoit l'Ordre du mérite de la Saskatchewan en 1994 et est fait membre de l'Ordre du Canada en 1999. En 2012, on lui décerne une Médaille du jubilé de diamant de la reine Elizabeth II en reconnaissance de son immense contribution au développement des arts au Canada. Il est par ailleurs membre de l'Académie royale des arts du Canada. Ses œuvres sont exposées dans les plus prestigieuses musées du pays, y compris au Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto), au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), à la Remai Modern (Saskatoon), au Glenbow Museum (Calgary) et au Musée des beaux-arts de Montréal. En 2011-2012, son travail fait l'objet d'une rétrospective majeure intitulée *L'optimisme de la couleur*, qui est présentée dans plusieurs institutions canadiennes.

A. L.

### Bibliographie/Literature

WILKIN, Karen. *William Pehudoff: Ten Years 1970-1980*,

Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1981.

WILKIN, Karen, Roald NASGAARD et Robert CHRISTIE.

*L'optimisme de la couleur: William Pehudoff, une*

*rétrospective / The Optimism of Colour: William Pehudoff,*

*a Retrospective*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 2010.

In the early 1970s, William Pehudoff's monumental paintings demonstrated pictorial rigour, if not an evident formal success. The *Thalia* (1970) series, to which this painting belongs, represents the apogee of this approach, in which Pehudoff sought to grant full autonomy to the elements of the previous series, *Nanai*. His earlier works, characterized by rigid blocks emerging from the painting's edges, are here transformed into complex aggregates of colourful disks and bands that float on backgrounds of delicately nuanced tones. In *Thalia No. 11* (1970), Pehudoff attains a perfect balance between ground and figure, eluding any illusion of perspective in favour of chromatic harmony. Always inventively and often remarkably, the colour in his work unifies an inner graphic structure and a vast field of hues through a dynamic and daring configuration. *Thalia No. 11* is without question a seminal work of Color Field painting and a tour de force thanks to its formal architectonics and mastery of pure colour.

The prominent Saskatchewan-born Tachiste painter William Pehudoff attended the Emma Lake Artists' Workshops at the height of their influence. In 1957, he developed friendships with artists who had travelled from abroad to take part in the famous workshops, including Americans Kenneth Noland and Jules Olitski. Pehudoff had previously studied art in Colorado Springs, New York, and London. His work was influenced by his readings in history, Greek philosophy, art history and criticism, Russian literature, and his Doukhobor ancestry. Pehudoff received the Saskatchewan Order of Merit in 1994 and was appointed a member of the Order of Canada in 1999. In 2012, he received the Queen Elizabeth II Diamond Jubilee Medal in recognition of his tremendous contribution to the advancement of the visual arts in Canada. He was also a member of the Royal Canadian Academy of Arts. His work has been shown in some of the most prestigious museums in Canada, including the Art Gallery of Ontario (Toronto), the National Gallery of Canada (Ottawa), the Remai Modern (Saskatoon), the Glenbow Museum (Calgary), and the Montreal Museum of Fine Arts. In 2011-12, a major retrospective of his work titled *The Optimism of Colour* was presented in several Canadian cities.

Estimation/Estimate

50 000 – 70 000 \$



# Jacques Hurtubise

1939 - 2014

## 35 Tamatagamie

1976

Acrylique et fusain sur toile, signée et datée au bas à droite; signée, titrée et datée au dos / Acrylic and charcoal on canvas, signed and dated lower right; signed, titled and dated on verso

203,2 × 203,2 cm (polyptyque composé de 25 tableaux carrés) / 80 × 80 in (polyptych composed of 25 square canvases)

### Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Dans les années 1970, Jacques Hurtubise adopte le carré comme élément structurant principal, notamment dans ses grands polyptyques composés de petites toiles de hauteur et de largeur égales. Alliant l'impulsion à la rigueur, les œuvres qui découlent de cette approche multiplient la tache et la présentent sous tous ses angles, comme autant d'éclaboussures contrôlées, figées dans un mouvement de torsion, de glissé ou de chute, comme c'est le cas dans la flamboyante *Tamatagamie*, datée de 1976. En faisant abstraction du sujet par un geste nerveux et répétitif, en imitant le motif paysager sans le définir dans une langue figurative, Hurtubise fait de la peinture son sujet principal. Sans rien perdre de leur fluidité, les masses contrastent subtilement avec la grille produite par la juxtaposition des carrés de toile. L'idée de l'herbe, de la flamme et de la tache est supplantée par la matière à la fois docile et rebelle: le «vrai» paysage se consume derrière les orangés, les roses et les noirs. En d'autres mots, la figuration se dérobe sous nos yeux pour laisser la place à une énergie pure, sans compromis. Tableau sous haute tension et pièce de résistance de ce corpus d'une rare puissance, *Tamatagamie* résonne tel le nom d'un pays imaginaire, au même titre que *Tamiami* (1976), *Tamazonie* (1977), *Tapocalips* (1978) ou *Talaska* (1979).

A. L.

### Bibliographie/Literature

FARRELL-WARD, Lorna, et Luke ROMBOUT (dir./ed.). *Jacques Hurtubise: An Exhibition / Jacques Hurtubise: une exposition*, Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 1981.

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

SHEE, Mary-Venner. *Jacques Hurtubise: Recent Works / Jacques Hurtubise: Œuvres récentes*, Long Beach, The Art Museum and Galleries (California State University), 1981.

In the 1970s, Jacques Hurtubise adopted the square as a primary structural element, most notably in his large polyptychs composed of small canvases of equal height and width. Combining impulse and rigour, the paintings that evolved from this approach reproduce the splash motif, portraying it from multiple angles, like controlled spatters frozen in a twisting, slipping, or falling motion, as is the case with the flamboyant *Tamatagamie* (1976). Hurtubise made painting itself his primary focus by abstracting his subject matter in nervous, repetitive gestures, and imitating the landscape motif without rendering it in a figurative language. Losing none of their fluidity, the forms contrast subtly with the grid produced by the juxtaposed canvas squares. The notion of grass, of flame, and of the splash is supplanted by the actual medium, docile and rebellious at once; the “real” landscape is absorbed behind these oranges, pinks, and blacks. That is to say, figuration steps away, yielding its place to pure, uncompromised energy. A high-tension painting, a *pièce de résistance* from an uncommonly powerful body of work, *Tamatagamie* resonates like the name of an imaginary land, much like *Tamiami* (1976), *Tamazonie* (1977), *Tapocalips* (1978), and *Talaska* (1979).

Estimation/Estimate 70 000 – 90 000 \$





## Pierre Gauvreau

1922 - 2011

### 36 Amaryllis

1978

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

122 × 122 cm / 48 × 48 in

#### Provenance

Galerie Dresdnere, Toronto

Yves Laroche galerie d'art, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

#### Bibliographie/Littérature

DIONNE, Hélène et Guylaine GIRARD (dir./ed.). *Pierre Gauvreau : Passeur de modernité*, Québec, Musée de la civilisation, et Anjou, Fides, 2013.

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

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

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$



Marcelle Ferron amorce sa dernière période picturale sans avoir perdu de sa superbe. Elle se réinvente au moyen d'une démarche plus graphique caractérisée notamment par des arabesques et vitalisée par des champs et des lavis colorés. Dans un style et une palette tout imprégnés d'orientalisme, l'artiste signe ici un tableau rempli de mystère et de sensualité. Cette tension est mise en évidence par une impressionnante montée qui, exécutée à la brosse et à la spatule, déploie une masse noire d'un seul mouvement énergique et puissant. La toile est littéralement prise d'assaut par une silhouette quasi totemique dont la rotation sur elle-même balait tout sur son passage : couleurs, empâtements et éclaboussures. Au bas de la toile, un brossage doux et lumineux offre un arrière-plan scénique et dramatique pour quelques pas de danse. Au fil des explorations, Ferron se tourne vers l'amplitude et la densité des masses, ce qui lui permet de présenter une fournée sous le signe de la vitalité et du renouveau. À propos de cette ultime production, le commissaire et auteur Réal Lussier indique que l'artiste, « loin de se satisfaire de ses acquis, [...] poursuit toujours après cinq décennies une recherche audacieuse. C'est ainsi que les années 1990 témoignent encore d'une constante exploration d'un langage pictural, basé essentiellement sur le dynamisme de la composition et l'expressivité de la ligne, de même que sur le pouvoir de suggestion et de séduction de la couleur ».

A. L.

## Marcelle Ferron

1924 - 2001

### 37 Sans titre / Untitled (The Dancer)

1989-1990

Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche; signée et datée sur le châssis / Oil on canvas, signed and dated lower left; signed and dated on the stretcher

152,4 × 101,6 cm / 60 × 40 in

#### Provenance

Moore Gallery Ltd., Hamilton

Collection particulière / Private collection, Toronto

#### Bibliographie/Littérature

LUSSIER, Réal. « Marcelle Ferron et l'Automatisme », dans SMART, Patricia, Robert ENRIGHT, Réal LUSSIER et al. *Marcelle Ferron : Monographie*, Montréal, Simon Blais, 2008. LUSSIER, Réal (dir./ed.). *Marcelle Ferron*, Montréal, Musée d'art contemporain, et Laval, Les 400 coups, 2000.

Marcelle Ferron began the final period of her career without losing any of her glory. She reinvented herself through a more graphic approach, notably with the introduction of arabesques coupled with the vitality of colourful fields and washes. In a style and palette tinged with Orientalism, Ferron has produced a most mysterious and sensual piece. Its tension is highlighted by an impressive surge, which, executed with a brush and palette knife, creates a black mass in one vigorous, powerful movement. The painting is literally overwhelmed by a quasi-totemic silhouette whose rotation sweeps up everything in its path: colours, impastos, and splatters. In the lower half of the canvas, soft and luminous brushstrokes provide a scenic and dramatic background for a few dance steps. In her explorations, Ferron focused on the amplitude and density of masses, which allowed her to present a new group of paintings full of vitality. When describing this final chapter in her work, the curator and writer Réal Lussier stated that Ferron, "not content to rest on her laurels, still strove for innovation after five decades. The 1990s saw her continuing to seek a pictorial language based essentially on dynamism of composition, expressiveness of line, and the suggestive, seductive power of colour."

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$

# Jean Albert McEwen

1923-1999

## 38 Dernier rayon d'un rouge

1989

Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche, signée et datée en haut à gauche; signée, datée et titrée au dos / Oil on canvas, signed and dated lower left, signed and dated upper left; signed, dated and titled on verso  
152,4 × 101,6 cm / 60 × 40 in

### Provenance

Galerie Waddington-Gorce, Montréal  
Collection particulière / Private collection, Toronto

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. En 2019, à l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire de sa mort, le Musée des beaux-arts de Montréal a inauguré l'exposition *Peintures barbares: Hommage à Jean McEwen*, qui réunissait une vingtaine de peintures et d'aquarelles du peintre montréalais.

Artiste autodidacte, McEwen délaisse rapidement les pinceaux et les spatules pour mettre au point sa propre technique de peinture, qu'il applique uniquement avec ses doigts. Il procède par stratification des couches picturales – jusqu'à une douzaine par tableau – afin de parvenir à une pâte miroitante et dense en constante permutation avec les pellicules de pigment sous-jacentes. Ce faisant, le peintre s'inscrit dans une mouvance néo-plasticienne et s'inspire des courants esthétiques américains, notamment l'expressionnisme abstrait et le Color Field, influences qu'il s'approprie entièrement pour dénouer à sa manière la dualité couleur-structure.

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 several 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. In 2019, to commemorate the twentieth anniversary of his death, the Montreal Museum of Fine Arts presented the exhibition *Untamed Colour: Celebrating Jean McEwen*, featuring around twenty of his paintings and watercolours.

A self-taught artist, McEwen quickly abandoned paintbrush and palette knife in favour of his own technique, using only his fingers. His images were heavily stratified—up to a dozen layers per painting—in order to achieve a dense, shimmering base in close dialogue with the underlying pigments. Identified for this reason with the Néo-plasticiens, McEwen drew inspiration from the aesthetic currents in American art at the time—Abstract Expressionism and Color Field painting—freely appropriating them as he continued to explore the duality of pigment and structure.

Estimation/Estimate 25 000 – 35 000 \$



# Jean Albert McEwen

1923-1999

## 39 Fleuron soutenu de rouge n° 3

1997-1998

Huile sur toile, signée et datée avec inscription au dos; titrée sur le châssis /

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

137,2 × 122 cm / 54 × 48 in

### Provenance

Galerie Simon Blais, Montréal

Galerie d'art Cosner, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

Le tableau *Fleuron soutenu de rouge n° 3* s'inscrit dans la foulée des *Poèmes barbares* (1997-1998) de Jean McEwen, véritable chant du cygne qui éclaire l'œuvre entier du peintre par sa fulgurance et son intensité. On compte cinq œuvres dans la suite des *Fleurons* et une quarantaine de tableaux en tout dans le corpus des *Poèmes barbares*, qui dialogue librement avec des vers composés par l'artiste. Dans le présent *Fleuron*, le cœur lumineux irradie de l'intérieur dans tout le champ pictural. Une fumée grise et noire surplombe cet espace sublimé, telle la lave d'un volcan qui durcit au contact de l'air. Un monde s'ouvre grâce à l'effusion de couleur et de lumière qui jaillit des quatre coins de la toile. Des ouvertures percent les deux masses dominantes, qui s'enflamment et se tordent sous l'effet de la chaleur. McEwen injecte une formidable énergie à cette œuvre grâce à de riches accords tempérés et fondus à la main. Les rouge vermillon, orange sucré, lilas et vert se fraient un chemin à travers la matière pétrifiée, qui cède et se rompt sur leur passage.

On retrouve ici tous les éléments emblématiques de l'œuvre du peintre – la symétrie des colonnes, les tranchées, les marges et les coins, le tracé cruciforme et la texture inimitable –, baignés dans une riche étude chromatique que lui seul sait amplifier. Ce tableau est une expérience mystique de la couleur et des corps en fusion dans laquelle l'œil peut embrasser ce poème visuel avec émerveillement. À propos de *Fleuron soutenu de rouge n° 3*, l'historienne de l'art Constance Naubert-Riser écrit: « La structure tectonique inédite du fleuron recèle un potentiel d'une richesse incomparable pour transformer l'organisation du champ coloré [...]; cet élément novateur, avec ses multiples ramifications, va permettre au peintre de travailler à des combinaisons plus complexes de couleurs saturées. »

A. L.

### Bibliographie/Literature

NAUBERT-RISER, Constance. *Jean McEwen: Poèmes barbares*,

Montréal, Les 400 coups, 1998. Œuvre reproduite en couleur à la page 39. / Work reproduced in colour on page 39.

Jean McEwen's *Fleuron soutenu de rouge n° 3* is part of his series *Poèmes barbares* (1997-98), the crowning achievement that illuminates his entire body of work with its brilliance and intensity. The *Fleuron* suite includes five works contained within *Poèmes barbares*, composed of around forty paintings in open dialogue with a group of poems written by McEwen. In this *Fleuron* piece, a luminous core radiates from within the pictorial field. Grey-and-black smoke hangs over this sublimated space, like lava that has hardened through exposure to air. A world is revealed through the outpouring of colour and light surging from all four corners of the canvas. Two openings break through the twin dominant masses that ignite and twist under the intense heat. McEwen injects a formidable amount of energy into this painting by creating rich harmonies with his softly glowing hand-blended colours. Vermilion, sweet orange, lilac, and green tones carve their way through the petrified mass that bends and breaks upon their passage.

Here we find every emblematic aspect of McEwen's work—the symmetrical columns, the trenches, the margins and corners, the cruciform outline, the inimitable texture—all bathed in a rich, chromatic exploration that only he can amplify. This painting is a mystical experience of colour and elements in fusion, a visual poem to be embraced with complete wonder. Writing about *Fleuron soutenu de rouge n° 3*, the art historian Constance Naubert-Riser stated, "The unique tectonic structure of this fleuron holds unrivalled potential to transform how the colour field is organized ... this innovative element, with its multiple ramifications, will allow McEwen to develop even more complex combinations of saturated colour."

Estimation/Estimate

40 000 – 50 000 \$



# Francine Simonin

1936 - 2020

## 40 Variante d'une variation

2006

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée au dos /  
Acrylic on canvas, signed, dated and titled on verso  
139,7 × 120 cm / 55 × 47 ¼ in

### Provenance

Galerie Orange, Montréal  
Collection particulière / Private collection, Montréal

Née à Lausanne, en Suisse, en 1936, Francine Simonin passe son enfance et ses vacances d'été à Champex, dans le canton du Valais. Elle obtient son diplôme de l'École cantonale des beaux-arts de Lausanne en 1958 et reçoit la bourse fédérale des beaux-arts en 1963. Simonin vit et travaille à Montréal depuis 1968, année où elle reçoit une bourse du Conseil des arts du Canada. Elle enseigne les arts plastiques à l'Université du Québec à Trois-Rivières de 1970 à 1994. Au fil de sa fructueuse carrière, Simonin présente plus de 200 expositions individuelles, principalement au Canada, en Espagne, au États-Unis, en France et en Suisse. Le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre une exposition individuelle en 1975. Elle expose, en 1989, au Musée cantonal des beaux-arts de Sion, à l'Église des jésuites. En 1992, le Musée Jenisch de Vevey lui organise une importante rétrospective. Elle remporte de nombreux prix et distinctions, notamment le Prix de la première Biennale suisse de gravure à Genève (1968), le prix Loto-Québec à Montréal (1981), le prix Irène-Reymond pour l'ensemble de son œuvre à Lausanne (1986), le Grand Prix de la Fondation vaudoise pour la promotion et la création artistiques (1990), le Prix de l'estampe à la Biennale du dessin, de l'estampe et du papier à Alma (1993), ainsi que le premier prix de la 16<sup>e</sup> Internationale de l'estampe miniature de Cadaqués, en Espagne (1996). En 2004, le Musée national des beaux-arts du Québec lui remet le prix de la Fondation Monique et Robert Parizeau pour l'ensemble de son œuvre gravée. En 2011, la Fondation Pierre Gianadda, à Martigny, en Suisse, lui consacre une rétrospective accompagnée d'une monographie. L'artiste est décédée le 9 octobre 2020, à Montréal.

A. L.

### Exposition/Exhibition

Galerie Lacerte art contemporain, Galerie Orange et Galerie  
Parisian Laundry, Montréal, 2006

### Bibliographie/Literature

LAFLEUR, Annie, et Louis LACERTE (dir.). *Francine Simonin :  
À bras-le-corps*, Québec, Lacerte art contemporain, 2006.  
Œuvre reproduite en couleur à la page 15. / Work reproduced  
in colour on page 15.

Simonin was born in Switzerland in 1936, and spent her childhood and summer vacations in Champex, in the canton of Valais. She received her degree from the École cantonale des beaux-arts de Lausanne in 1958 and was awarded a national arts grant in 1963. Simonin has lived and worked in Montréal since 1968, the year she first received a grant from the Canada Council for the Arts. She taught visual arts at the Université du Québec à Trois-Rivières from 1970 to 1994. Over the course of her prolific career, Simonin has presented more than two hundred solo exhibitions, primarily in Switzerland, Canada, France, the United States, and Spain. The Musée d'art contemporain de Montréal accorded her a solo exhibition in 1975. In 1989, she exhibited at the Musée cantonal des beaux-arts de Sion, in a Jesuit church, and, in 1992, the Musée Jenisch de Vevey held an important retrospective. Simonin has received numerous honours and awards, notably the first prize at the Biennale Suisse de gravure in Geneva (1968); the Prix Loto-Québec, in Montréal (1981); the Prix Irène-Reymond, for lifetime achievement, in Lausanne (1986); the Grand Prix de la Fondation Vaudoise, for artistic creation and promotion of the arts (1990); the prize for printmaking at the Biennale du dessin, de l'estampe et du papier, in Alma (1993); and the first prize at the sixteenth annual Mini Print Internacional de Cadaqués, in Spain (1996). In 2004, the Musée national des beaux-arts du Québec awarded her the Fondation Monique et Robert Parizeau Prize in recognition of her printmaking oeuvre, and, in 2011, the Fondation Pierre Gianadda, in Martigny, Switzerland, honoured her with a retrospective exhibition accompanied by a monograph. She died on October 9, 2020, in Montréal.

Estimation/Estimate 15 000 – 20 000 \$



# Jean-Pierre Morin

1951-

41 22,5° (3)

2009

Aluminium anodisé / Anodized aluminum  
198 × 26,7 × 26,7 cm / 78 ½ × 10 ½ × 10 ½ in

## Provenance

Lacerte art contemporain, Québec

Collection particulière / Private collection, Montréal

Jean-Pierre Morin est un sculpteur né en 1951 à Saint-Anselme-de-Dorchester. Après avoir fréquenté l'École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli pendant trois ans, il obtient un baccalauréat en arts visuels de l'Université Laval (Québec) et une maîtrise en sculpture de l'Université Concordia (Montréal). Enseignant au niveau collégial et universitaire, l'artiste réalise plus d'une quarantaine d'œuvres publiques, dont une vingtaine dans le cadre de la politique d'intégration des arts à l'architecture du gouvernement du Québec. Ses œuvres figurent aussi dans plusieurs expositions au Québec, au Canada, aux États-Unis (Dallas, Denver, Los Angeles, Miami, New York) et en Europe (Barcelone, Cologne, Madrid, Nice, Paris). En 2003, la Ville de Québec lui décerne le prix Reconnaissance Videre, qui souligne l'excellence de son œuvre et de sa carrière. En 2008, il reçoit le prix de la Fondation Monique et Robert Parizeau pour la création de l'œuvre permanente *Trombe*, exposée devant l'entrée principale du Musée national des beaux-arts du Québec. En 2016, il présente une exposition individuelle au 1700 La Poste, à Montréal, et crée une sculpture intitulée *Entre terre et ciel*, qui est maintenant installée de manière permanente devant le centre d'art. Depuis 1988, ses œuvres se trouvent dans différentes collections privées et publiques du Canada. Il réside et travaille à Québec depuis plus de 20 ans.

## Exposition/Exhibition

22,5°, Lacerte art contemporain, Québec, 2009

## Bibliographie/Literature

22,5°, Québec, Lacerte art contemporain, 2009. Œuvre

reproduite en couleur aux pages 10 et 11 (fig. 3). /

Work reproduced in colour on pages 10 and 11 (fig. 3).

DE MÉVIUS, Isabelle, Dany QUINE, et Marie PERRAULT. *Entre*

*terre et ciel*, Montréal, Les Éditions de Mévius, 2016. Œuvre

reproduite en couleur à la page 54. / Work reproduced in

color on page 54.

Jean-Pierre Morin is a sculptor who was born in Saint-Anselme-de-Dorchester in 1951. After attending the École de sculpture in Saint-Jean-Port-Joli for three years, he went on to earn a bachelor's degree in visual arts from Université Laval (Québec City) and a master's degree in sculpture from Concordia University (Montréal). He has taught at the college and university levels and has produced over forty public artworks, including roughly twenty under the government of Québec's "Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement" (integration policy for art and architecture). His work has also been shown in exhibitions throughout Québec, Canada, the United States (Dallas, Denver, Los Angeles, Miami, New York), and Europe (Barcelona, Cologne, Madrid, Nice, Paris). In 2003, the Ville de Québec awarded Morin the Prix Videre Reconnaissance to celebrate his body of work and career. In 2008, he received the Prix de la Fondation Monique et Robert Parizeau for his sculpture *Trombe*, located in front of the main entrance to the Musée national des beaux-arts du Québec. In 2016, his solo exhibition at 1700 La Poste, in Montréal, featured a sculpture titled *Entre terre et ciel*, which is now permanently installed in front of the building. His work has been collected by individuals and public institutions throughout Canada since 1988. Morin has lived and worked in Québec City for over twenty years.

## Estimation/Estimate

15 000 – 20 000 \$



# Jean-Paul Jérôme

1928 - 2004

## 42 Les Tourennes des vents n° 20

1992

Panneau de fibre de bois peint, signée et datée sur la base /

Painted fibreboard, signed and dated on the base

123,2 × 47 × 63,5 cm / 48 ½ × 18 ½ × 25 in

### Provenance

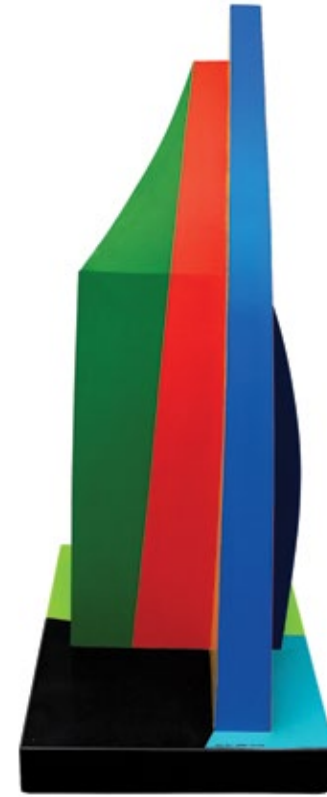
Galerie Simon Blais, Montréal

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.



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° 20*, 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.

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. 20*, 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, Quebec, 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 15 000 – 20 000 \$



# Jean-Paul Jérôme

1928 - 2004

## 43 Contrastes

1997

Acrylique sur toile, signée, datée et titrée sur le châssis /  
Acrylic on canvas, signed, dated and titled on the stretcher  
142,2 × 183 cm / 52 × 76 in

### Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

À l'aube de ses 70 ans, Jean-Paul Jérôme connaît une période faste dans sa carrière artistique – période qui, selon le commissaire d'exposition Charles Bourget, correspond à l'aboutissement de ses explorations plastiques antérieures. En 1997, alors installé à Montréal dans son atelier baptisé « L'ancre lumineuse », sis sur l'avenue Casgrain, il peint notamment *Contrastes*, tableau magnifiquement composé, rythmé par une palette de couleurs aussi vibrante qu'audacieuse. Sur le plan formel, cette œuvre fait écho aux reliefs en bois peint et aux tableaux découpés, qui semblent donner raison à cette « famille de peintres » que Jérôme dit avoir adoptée, « famille qui est architecturale », préférant de loin « la beauté formelle, mais habitée par le sentiment ». Déterminé à conférer un pouvoir expressif au formalisme, l'artiste fait éclater les constructions spatiales, qu'il renouvelle sans jamais se répéter : « Dans les années 1990, il pousse plus loin encore la force de ses compositions géométriques en les dotant d'un impact visuel accru, engendré par l'intégration de couleurs riches et saturées, écrit Bourget. C'est alors qu'il réussit avec le plus de conviction à exprimer visuellement cette puissance intérieure. »

### 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.

BOURGET, Charles, Simon BLAIS et Robert JÉRÔME. *Jean-Paul Jérôme : Parcours intime / A Very Personal Journey*, Montréal, Jérôme Art International inc. et Robert Jérôme, 2020.

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montreal, 1955-1970*, trad./trans. Françoise Charron, Timothy Barnard et Judith Terry, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 2013.

On the verge of his seventieth year, Jean-Paul Jérôme's career entered an especially prolific period—one that represented the culmination of his previous formal explorations, according to the exhibition curator Charles Bourget. In 1997, Jérôme was settled in his Montréal studio on Casgrain Avenue, which he referred to as his “luminous lair,” when he painted *Contrastes*, a beautiful, rhythmically composed work with a vibrant and daring colour palette. In formal terms, the piece heralds his coloured-wood reliefs and cut-out paintings, and it seems to describe the “family of painters” that Jérôme claimed to have adopted, an “architectural family” with a strong predilection for “beauty that is formal but inhabited by emotion.” Determined to imbue formalism with expressive force, he shattered spatial constructions, refreshing them while avoiding repetition. “In the 1990s, he pushed the power of his geometric compositions still further by giving them a greater visual impact, generated by the use of rich, saturated colours,” writes Bourget. “That is when he succeeded in visually expressing this inner intensity with the greatest conviction.”

Estimation/Estimate 20 000 – 30 000 \$



# Guido Molinari

1933 - 2004

## 44 Quantificateur bleu 3/94

1994

Acrylique sur toile, signée et datée au dos /  
Acrylic on canvas, signed and dated on verso  
127 × 96,5 cm / 50 × 38 in

### Provenance

Wynick/Tuck Gallery, Toronto

Collection particulière / Private collection, Toronto

Les *Quantificateurs* de Guido Molinari font entrer l'œil nu dans un espace intérieur, intime, contemplatif, loin de « la grande scène publique du monde ». Plus encore, le regard est contraint de décoder les formes, les couleurs, la structure picturale en soi, autant qu'il tente d'en saisir le sens en balayant le tableau de gauche à droite, de haut en bas. À chaque coup d'œil et sous chaque éclairage, chaque ombre, une réponse surgit. Ainsi, le tableau, aperçu dans la pénombre, prend un tout autre sens que lorsqu'il est traversé par la lumière du jour. Le révélateur d'ombre et de lumière, ancré dans la durée, fait partie de cet espace méditatif si cher à l'artiste. À la théorie s'ajoute donc la mystique : « Les *Quantificateurs* sombres et les séries monochromes rouges et bleues ("ma période mystique") [...] ont construit un espace méditatif lent qui atteint profondément les replis intérieurs du corps. » Dans ce travail, il y a un phénomène optique et subjectif de « dualisme complémentaire » (Mondrian) qui tente, de l'esprit à la matière et de la matière à l'esprit, un nouvel enracinement de l'abstraction – un peu comme une demande à la peinture, une invocation, une litanie pour soi.

Si la série des tableaux à bandes verticales arrive à terme autour de 1969 avec le système binaire simple des *Dyades*, Molinari poursuit ses recherches, qui le mènent aux *Quantificateurs* au milieu des années 1970. Le thème de cette série occupera l'artiste pendant une vingtaine d'années. Au sujet de cette série-fleuve, l'historien de l'art Roald Nasgaard dit ceci : « Les *Quantificateurs* ont un double aspect caractéristique : une organisation des couleurs quasi verticale et quasi monochrome. Pour commencer à décrire leur efficacité formelle, il faudrait procéder comme suit : la division quasi verticale de deux masses de couleur, à peine perceptible parfois. » Le présent tableau, *Quantificateur bleu 3/94*, daté de 1994, illustre bien ce propos. L'artiste divise quatre bandes de couleur en trapézoïdes, dont les diagonales varient de quelques degrés entre chaque teinte, ce qui donne lieu à une composition d'une grande subtilité. L'œil ne s'échappe jamais complètement de cette pièce, comme hypnotisé par son « mouvement de pendule », sa douce vibration.

A. L.

### Bibliographie/Literature

MARCHAND, Sandra Grant (dir./ed.). *Une rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995.  
MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montreal, 1955–1970*, trad./trans. Françoise Charron, Timothy Barnard et Judith Terry, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et Markham, Varley Art Gallery of Markham, 2013.

Guido Molinari's *Quantificateurs* paintings invite the naked eye into an interior, intimate, contemplative space, far from "the world's great public stage." Moreover, the gaze is impelled to decipher forms, colours, and the pictorial structure itself, while attempting to grasp the painting's meaning by scanning it from left to right, top to bottom. With each glance, in every kind of light and shadow, an answer suddenly appears. Thus, the painting takes on an entirely different meaning viewed in half-light than when bathed in daylight. This indicator of shadow and light, anchored in time, forms part of the meditative space that Molinari cherished. In addition to theory, there is mysticism: "The dark *Quantificateurs* and the series of red and blue monochromes ('my mystical period') ... helped build a slow, meditative space that reaches the deepest crevices of the body." In these works, an optical and subjective "complementary dualism" (Mondrian) is used in an attempt to establish—from mind to matter and from matter to mind—a new basis for abstraction, as if Molinari is making a request of painting, an invocation, a litany for the self.

Molinari's series of vertical-stripe paintings ended around 1969 with the simple binary system of *Dyades*, and his continued research led to his *Quantificateurs* paintings in the mid-1970s. This new theme would occupy him for the next twenty years. Writing about this enduring series, art historian Roald Nasgaard noted, "The *Quantificateurs* have a characteristic dual aspect: a near-vertical and near-monochromatic organization of colour. To begin to describe their formal effectiveness, one should proceed as follows: the near-vertical division of two, sometimes barely perceptible, masses of colour." The work presented here, *Quantificateur bleu 3/94* (1994), illustrates this point well. Molinari divides four bands of colour into trapezoids, whose diagonals vary by a few degrees with each hue, resulting in a wonderfully subtle composition. The gaze can never quite stray from this magnetic piece, as if hypnotized by its "pendulum motion" and soft vibration.

Estimation/Estimate

45 000 – 55 000 \$

# Françoise Sullivan

1923 -

## 45 Océan n° 23

2006

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

Acrylic on canvas, signed, dated and titled on verso

152,4 × 152,4 cm / 60 × 60 in

### Provenance

Galerie Simon Blais, Montréal

Collection particulière / Private collection, Montréal

Le tableau *Océan n° 23* (2005) déjoue le binarisme et la monochromie stricts tout en donnant à voir une série de coups de pinceau à la fois réguliers et discrets qui imitent l'effet de miroitement à la surface de l'eau. La finesse des brossées, tout en transparence, rend visible la séquence de marques dans le champ pictural. « Cette régularité et l'effet de planéité qui en résulte nous ramènent à la corporalité », souligne le conservateur Mark Lanctôt. En effet, une forme de présence subsiste dans la matérialité même de la peinture chez Sullivan. Par ailleurs, cette série est aussi la réminiscence de ses voyages en Méditerranée dans les années 1970. « Quand, en 2005, elle réalise la série *Océan*, elle vient métaphoriser la question de nouveau. Ces monochromes généralement bleus où la peinture est appliquée en fines couches de différentes teintes sont des œuvres en apparence abstraites, mais représentent en fait des vues en plongée de petits lagons d'îles grecques d'où émergent des sources d'eau douce, créant des masses de densités différentes », explique Lanctôt.

Sa pratique professionnelle s'étendant sur plus de 70 années, Françoise Sullivan est reconnue comme une des artistes les plus constantes de sa génération. Cette reconnaissance a donné lieu à des rétrospectives importantes de son travail, dont, tout récemment, celle intitulée *Françoise Sullivan: Trajectoires resplendissantes*, présentée à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, en 2017, et une autre au Musée d'art contemporain de Montréal à l'automne 2018. Sullivan a reçu le Prix Paul-Émile-Borduas en 1987, le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2005, la Médaille de l'Académie des arts, des lettres et des sciences humaines en 2006 et le Prix Gershon-Iskowitz pour l'art canadien en 2008. Elle est devenue membre de la Société royale du Canada en 2005. Elle est également récipiendaire de l'Ordre du Canada (2001), de l'Ordre national du Québec (2002) et de l'Ordre de Montréal (2017).

### Bibliographie/Literature

GÉRIN, Annie. *Françoise Sullivan: Sa vie et son œuvre* /

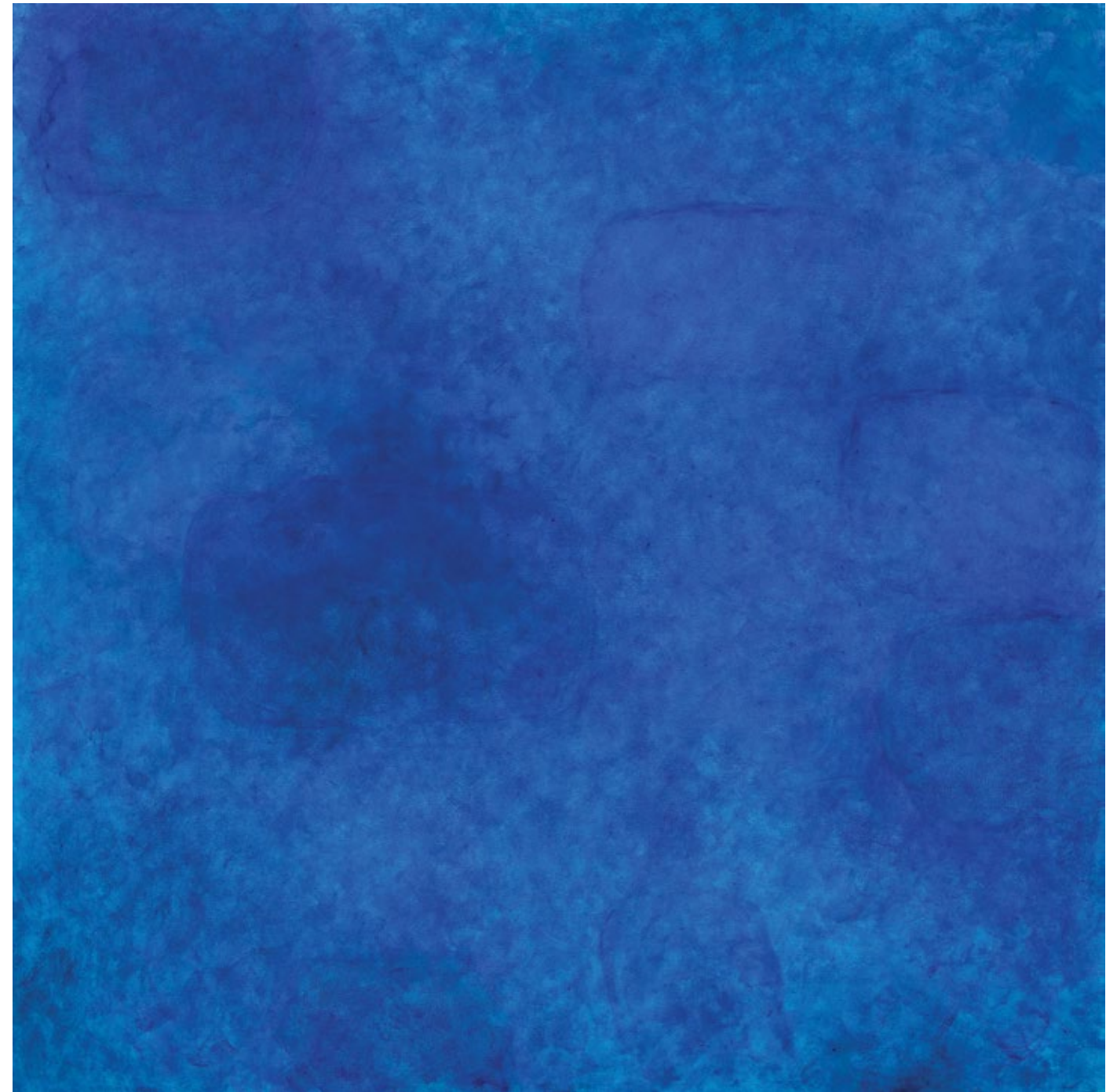
*Françoise Sullivan: Life & Work*, trans. Ginette Jubinville, Institut de l'art canadien, 2018. En ligne : <[www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/francoise-sullivan/biographie/](http://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/francoise-sullivan/biographie/)> [ouvrage consulté en mars 2026].

LANCTÔT, Mark. « Une fois de plus avec émotion : Françoise Sullivan et l'expressionnisme / Once More with Feeling: Françoise Sullivan and Expressionism », dans Mark Lanctôt et al. *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2018.

Bypassing a strict binary and monochromatic approach, *Océan n° 23* (2005) features a series of regular yet discrete brushstrokes that mimic the mirroring effect of the water's surface. The delicacy of the nearly transparent brushwork makes the sequence of marks visible across the pictorial field. As curator Mark Lanctôt states, "The evenness of the application and the effect of flatness it creates bring us back to corporality." Indeed, the very materiality of Sullivan's painting evokes a kind of presence. This series is also her reminiscence of her travels through the Mediterranean region in the 1970s. Lanctôt continues, "In executing the series entitled *Océan*, in 2005, she metaphorized her approach yet further. These monochromes, composed of thin layers of different tones of (generally) blue paint, seem abstract but are in fact bird's-eye views of small lagoons in the sea surrounding the Greek islands that are fed by sources of fresh water, creating masses of different density."

Françoise Sullivan's practice has spanned over seventy years, and she is known as one of the most consistent artists of her generation. This recognition has led to major retrospectives of her work, including, most recently, *Françoise Sullivan: Trajectoires resplendissantes*, presented at the Galerie de l'UQAM in Montréal, in 2017, and a second one at the Musée d'art contemporain de Montréal in the fall of 2018. Sullivan received the Prix Paul-Émile-Borduas in 1987, the Governor General's Award in Visual and Media Arts in 2005, the Academy of Arts & Humanities Medal in 2006, and the Gershon-Iskowitz Prize for Canadian Art in 2008. She became a member of the Royal Society of Canada in 2005 and has also been awarded the Order of Canada (2001), the Ordre national du Québec (2002), and the Ordre de Montréal (2017).

Estimation/Estimate 35 000 – 45 000 \$



# Norval Morrisseau

1931-2007

## 46 Three Generations

c. 1991

Acrylique sur toile, signée en syllabaire cri au bas à gauche et au centre à droite /  
Acrylic on canvas, signed in Cree syllabics lower left and centre right  
243,8 × 122 cm (diptyque) / 96 × 48 in (diptych)

### Provenance

Acquisée directement auprès de l'artiste par Coghlan Art Studio and Gallery /  
Acquired directly from the artist by Coghlan Art Studio and Gallery, Aldergrove  
Collection particulière / Private collection, Ottawa

### Informations additionnelles / Further details

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité délivré par John Zemanovich d'Art Experts Canada Inc. / This artwork is accompanied by a certificate of authenticity issued by John Zemanovich of Art Experts Canada Inc.

Salué comme le « Picasso du Nord », Norval Morrisseau, C.M., demeure une figure incontournable de l'histoire de l'art canadien. En tant que fondateur de l'école des Woodlands (pictographie anishinaabe), il a profondément transformé l'art paysagiste canadien en traduisant la tradition orale et la vision chamannique dans un langage visuel moderne. Au début des années 1990, à l'issue d'une longue période de lutte bien documentée, il trouve un rare refuge au sein de la Première Nation Semiahmoo, à White Rock, en Colombie-Britannique.

Au sein de sa nouvelle famille adoptive, Morrisseau échange une existence nomade souvent brisée contre la régularité bénéfique de la vie domestique : jardiner, cuisiner, adopter le rôle heureux et paisible de grand-père et d'ainé. Cette stabilité retrouvée entraîne une explosion créative. Les œuvres de cette période sont visiblement plus légères et plus exubérantes; sa palette caractéristique brille comme jamais et ses peintures se remplissent d'images d'enfants, de fleurs épanouies et de douceur familiale.

La pièce maîtresse de cette période est le chef-d'œuvre digne d'un musée *Three Generations*. L'amour irradie de ce tableau monumental aux couleurs saturées envoûtantes, hommage visuel au lien sacré unissant les ancêtres et leur lignée. Venant d'un homme qui a été coupé de ses racines une bonne partie de sa vie, ce tableau représente un véritable « retour aux sources ». Ici, Morrisseau honore sa nouvelle cellule familiale tout en accomplissant son devoir de chaman : transmettre les connaissances spirituelles et culturelles à la génération suivante.

Dans cette œuvre, Morrisseau amalgame biographie personnelle et cosmologie anishinaabe. Le motif central, une branche de l'Arbre de la connaissance, sert d'axe à la composition; il signifie le cours ininterrompu de la culture. L'iconographie comprend en outre le Papillon, qui symbolise la métamorphose et le pouvoir transformateur de la sagesse héritée; le Huard et le Poisson, qui représentent l'interrelation des mondes terrestre et aquatique, métaphore de la cohésion de la communauté; et la Mikiinak (Tortue), figure fondamentale associée à la Debwewin (Vérité) et à la résilience sur l'île de la Tortue. La tortue, emblème du foyer, est aussi un appel à la préservation de l'environnement.

*Three Generations* est plus qu'un portrait de famille : il témoigne du rôle de Morrisseau comme intermédiaire entre les ancêtres et le monde contemporain. En illustrant le caractère sacré de la cellule familiale, l'artiste souligne la responsabilité essentielle des aînés. Ce tableau est une pierre angulaire de son œuvre; il marque le moment où sa maîtrise du style Woodlands atteint son expression la plus joyeuse et la plus affirmée sur le plan culturel.

**John Zemanovich**  
Art Experts Canada Inc.

John Zemanovich est expert de l'étude et de l'examen des œuvres de Norval Morrisseau. Il est par ailleurs artiste et collectionneur et a déjà été galeriste et membre de la Société du patrimoine de Norval Morrisseau.

Norval Morrisseau, C.M., widely heralded as the “Picasso of the North,” remains an influential figure in Canadian art history. As the founder of the Woodlands School (Anishinaabe pictography), Morrisseau fundamentally altered Canadian landscape art by translating oral tradition and shamanic vision into a modern, graphic visual language. He experienced a profound personal and creative renaissance in the early 1990s; after emerging from a long and well-documented period of struggle, he found a rare sanctuary within the Semiahmoo First Nation in White Rock, B.C.

Living with his newly adopted family, Morrisseau traded a nomadic, often fractured existence for the steady, healing rhythms of domestic life—gardening, cooking, and embracing the quiet joy of his role as a grandfather and Elder. This newfound stability triggered a creative explosion. The works from this era are noticeably softer and more exuberant; his signature palette reached a new peak of brilliance, and his paintings were filled with images of children, blooming flowers, and the warmth of kinship.

A centerpiece of this period is the museum-quality masterpiece *Three Generations*. This monumental painting serves as a visual celebration of the sacred bond between ancestors and descendants, radiating love through mesmerizing, saturated colours. For a man who spent much of his life disconnected from his roots, this work represents a profound “homecoming.” Here, he honours his new family unit while fulfilling his shamanic duty: the transmission of spiritual and cultural knowledge to the next generation.

In this work, Morrisseau synthesizes personal biography with Anishinaabe cosmology. The central motif, a branch from the Tree of Knowledge, acts as the compositional axis, signifying the continuous flow of culture. The iconographic program includes the Butterfly, a symbol of metamorphosis and the transformative power of inherited wisdom; the Loon and Fish, representing the interconnectedness of the terrestrial and aquatic realms, functioning as metaphors for community cohesion; and Mikiinak (the Turtle), a foundational figure representing Debwewin (Truth) and the resilience of Turtle Island. Here, the turtle serves as a protective surrogate for the home and a call for environmental stewardship.

*Three Generations* is more than a family portrait; it is an iconographic testament to Morrisseau's role as a mediator between the ancestral and the contemporary. By depicting the sacredness of the family unit, Morrisseau documents the vital responsibility of the Elder. The painting stands as a cornerstone of his oeuvre, marking the moment when his mastery of the Woodland aesthetic reached its most joyous and culturally affirmative expression.

**John Zemanovich**  
Art Experts Canada Inc.

John Zemanovich is an expert in the investigation and examination of Norval Morrisseau's artworks. He is an artist, collector, former gallery owner, and former member of the Norval Morrisseau Heritage Society.

**Estimation/Estimate** 120 000 – 140 000 \$



# 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 exhibits the artworks in Toronto and Montréal. 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](http://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](http://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

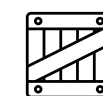


### Paiement

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

- par transfert bancaire au compte de BYDealers;
- par chèque certifié ou traite bancaire émis par une institution financière canadienne;
- par Visa, Mastercard ou Union Pay jusqu'à un maximum de 25 000 \$ 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 \$25,000 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

<b>BARBEAU</b> , Marcel Christian	<b>27-28</b>	<b>MCEWEN</b> , Jean Albert	<b>18-38-39</b>
<b>BELLEFLEUR</b> , Léon	<b>11</b>	<b>MOLINARI</b> , Guido	<b>21-22-23-44</b>
<b>BLOORE</b> , Ronald Langley	<b>32</b>	<b>MORIN</b> , Jean-Pierre	<b>41</b>
<b>FERRON</b> , Marcelle	<b>13-14-37</b>	<b>MORRISSEAU</b> , Norval	<b>46</b>
<b>FOURNELLE</b> , André	<b>20</b>	<b>MOUSSEAU</b> , Jean-Paul Armand	<b>9</b>
<b>GAUVREAU</b> , Pierre	<b>36</b>	<b>NAKAMURA</b> , Kazuo	<b>29</b>
<b>HURTUBISE</b> , Jacques	<b>19-35</b>	<b>PERHUDOFF</b> , William	<b>34</b>
<b>JACKSON</b> , Alexander Young (A. Y.)	<b>1</b>	<b>RIOPELLE</b> , Jean Paul	<b>15-16-17-30</b>
<b>JÉRÔME</b> , Jean-Paul	<b>42-43</b>	<b>SIMONIN</b> , Francine	<b>40</b>
<b>JUNEAU</b> , Denis	<b>26</b>	<b>SULLIVAN</b> , Françoise	<b>45</b>
<b>LEDUC</b> , Fernand	<b>10</b>	<b>TOUSIGNANT</b> , Claude	<b>24-25</b>
<b>LEFÉBURE</b> , Jean	<b>12</b>	<b>TOWN</b> , Harold Barling	<b>7-8</b>
<b>LEMIEUX</b> , Jean Paul	<b>2-3-4</b>	<b>TRUDEAU</b> , Yves	<b>31</b>
<b>LEMOYNE</b> , Serge	<b>33</b>	<b>VAILLANCOURT</b> , Armand	<b>5-6</b>



MISEZ EN LIGNE | BID ONLINE

BYDealers.com



Téléchargez notre application gratuite  
pour miser sur votre appareil

Download our free app  
to bid using your device